

Colloque de Cerisy

Sous la direction de  
Zilá Bernd  
Patrick Imbert  
Rita Olivieri-Godét

# Espaces et littératures des Amériques

mutation,  
complémentarité,  
partage



Collection  
**Américana**  
dirigée par Jean-François Côté





Collection  
**Américana**  
dirigée par Jean-François Côté

La collection Américana s'ouvre au dialogue des Amériques. Ce dialogue s'intensifie aujourd'hui à la mesure des politiques d'intégration continentale, mais il n'a en réalité jamais cessé d'alimenter la formation et les transformations des sociétés et des cultures du Nouveau Monde. Témoin de ce mouvement où se redessinent à nouveau des positions sociétales inédites, la collection Américana accueille des ouvrages et des essais qui portent un regard sur l'ensemble des Amériques, d'un point de vue compréhensif des grands enjeux historiques, culturels, sociaux et politiques qui nous rejoignent en ce moment crucial de notre propre évolution.

Liste des titres parus à la fin de l'ouvrage

Espaces et littératures des Amériques :  
mutation, complémentarité, partage



# Espaces et littératures des Amériques : mutation, complémentarité, partage

Sous la direction de

Zilá BERND, Patrick IMBERT et Rita OLIVIERI-GODET



Centre culturel  
international de Cerisy



**Presses de  
l'Université Laval**



## CERISY

Le **Centre Culturel International de Cerisy** propose, chaque année, de fin mai à début octobre, dans le cadre accueillant d'un château construit au début du XVII<sup>e</sup> siècle, monument historique, des rencontres réunissant artistes, chercheurs, enseignants, étudiants, acteurs économiques et sociaux, mais aussi un vaste public intéressé par les échanges culturels et scientifiques.



### Une longue tradition culturelle

- Entre 1910 et 1939, Paul Desjardins organise à l'abbaye de Pontigny les célèbres décades, qui réunissent d'éminentes personnalités pour débattre de thèmes littéraires, sociaux, politiques.
- En 1952, Anne Heurgon-Desjardins, remettant le château en état, crée le Centre Culturel et poursuit, en lui donnant sa marque personnelle, l'œuvre de son père.
- De 1977 à 2006, ses filles, Catherine Peyrou et Edith Heurgon, reprennent le flambeau et donnent une nouvelle ampleur aux activités.
- Aujourd'hui, après la disparition de Catherine, puis celle de Jacques Peyrou, Cerisy continue sous la direction d'Edith Heurgon et de Dominique Peyrou, avec le concours d'Anne Peyrou-Bas et de Christian Peyrou, également groupés dans la Société civile du château de Cerisy, ainsi que d'une équipe efficace et dévouée, animée par Philippe Kister.



### Un même projet original

- Accueillir dans un cadre prestigieux, éloigné des agitations urbaines, pendant une période assez longue, des personnes qu'anime un même attrait pour les échanges, afin que, dans la réflexion commune, s'inventent des idées neuves et se tissent des liens durables.
- La Société civile met gracieusement les lieux à la disposition de l'**Association des Amis de Pontigny-Cerisy**, sans but lucratif et reconnue d'utilité publique, présidée actuellement par Jean-Baptiste de Foucauld, inspecteur général des finances honoraire.



### Une régulière action soutenue

- Le Centre Culturel, principal moyen d'action de l'Association, a organisé près de 780 colloques abondant, en toute indépendance d'esprit, les thèmes les plus divers. Ces colloques ont donné lieu, chez divers éditeurs, à la publication de près de 580 ouvrages.
- Le Centre National du Livre assure une aide continue pour l'organisation et l'édition des colloques. Les collectivités territoriales (Région Normandie, Conseil départemental de la Manche, Coutances Mer et Bocage) et la Direction régionale des Affaires culturelles apportent leur soutien au Centre, qui organise, en outre, avec les Universités de Caen et de Rennes 2, des rencontres sur des thèmes concernant la Normandie.
- Un Cercle des Partenaires, formé d'entreprises, de collectivités locales et d'organismes publics, soutient, voire initie, des rencontres de prospective sur les principaux enjeux contemporains.
- Depuis 2012, une nouvelle salle de conférences, moderne et accessible, propose une formule nouvelle : les Entretiens de la Laiterie, journées d'échanges et de débats, à l'initiative des partenaires de l'Association.

Renseignements : CCIC, Le Château, 50210 CERISY-LA-SALLE, FRANCE

Tél. 02 33 46 91 66, Fax. 02 33 46 11 39

Internet : [www.ccic-cerisy.asso.fr](http://www.ccic-cerisy.asso.fr) ; Courriel : [info.cerisy@ccic-cerisy.asso.fr](mailto:info.cerisy@ccic-cerisy.asso.fr)



**Le Balnéaire, de la Manche au Monde**, PU de Rennes, 2015  
**Roland Barthes : continuités**, Christian Bourgois, 2017  
**Yves Bonnefoy. Poésie, recherche et savoirs**, Hermann, 2007ara  
**Les pluriels de Barbara Cassin**, Le Bord de l'Eau, 2014  
**Les Chemins actuels de la critique**, 10/18, réed. Hermann, 2011  
**Cultures et créations dans les métropoles monde**, Hermann, 2016  
**Comparative metaphysics**, Rowman & Littlefield Inter., 2017  
**Assia Djebar, littérature et transmission**, Presses Sorbonne Nouvelle, 2010  
**Écologie politique de l'eau : rationalités, usages, imaginaires**, Hermann, 2017  
**L'écrivain vu par la photographie**, PU de Rennes, 2017  
**Europe en mouvement 1 (À la croisée des cultures)**, Hermann, 2018  
**Formes : supports/espaces**, Revue Formules, 2015  
**La France en albums**, Hermann, 2017  
**Géographie et culture à Cerisy**, *Géographie et Cultures*, L'Harmattan, 2016  
**Histoires universelles et philosophie de l'histoire**, Science Po, 2015  
**Sherlock Holmes : un nouveau limier pour le XXI<sup>e</sup> siècle**, PU de Rennes, 2016  
**Imaginaire, industrie et innovation**, Manucius, 2016  
**Interculturel... enjeux et pratiques**, Artois Presses U., 2015  
**La littérature latino-américaine au seuil du XXI<sup>e</sup> siècle**, Aden, 2012  
**Lieux et figures de l'imaginaire**, Hermann, 2017  
**Renouveau des jardins, clés pour un monde durable?**, Hermann, 2014  
**Civiliser la jeunesse**, *Cahiers Robinson*, Université d'Artois, 2015  
**Kafka**, *Cahiers de l'Herne*, 2014  
**Littérature et photographie**, PU de Rennes, 2008  
**À l'épreuve d'exister avec Henri Maldiney**, Hermann, 2016  
**Méliès, carrefour des attractions**, PU de Rennes, 2014  
**Le génie de la Marche**, Hermann, 2016  
**Narrations d'un nouveau siècle**, Presses de la Sorbonne Nouvelle, 2012  
**Nouveau Roman : hier, aujourd'hui**, 10/18, 2 tomes, réed. Hermann 2011  
**Mésologie, un paradigme pour l'anthropocène (A. Berque)**, Hermann, 2018  
**Les Nourritures jardinières dans les sociétés urbanisées**, Hermann, 2016  
**Relire Perec**, PU de Rennes, 2016  
**De Pontigny à Cerisy: des lieux pour penser avec ensemble**, Hermann 2011  
**Pascal Quignard, translations et métamorphoses**, Hermann, 2015  
**Sciences de la vie, sciences de l'information**, ISTE Éditions, 2017  
**La Sérendipité. Le hasard heureux**, Hermann, 2011  
**Simondon et l'invention du futur**, Klincksieck & Cie, 2016  
**Carrefour Stieglitz**, PU de Rennes, 2012  
**Swann, le centenaire**, Hermann, 2013  
**Villes, territoires, réversibilités**, Hermann, 2013

Financé par le gouvernement du Canada  
Funded by the Government of Canada

| **Canada**

Nous remercions le Conseil des arts du Canada de son soutien. L'an dernier, le Conseil a investi 153 millions de dollars pour mettre de l'art dans la vie des Canadiennes et des Canadiens de tout le pays.

We acknowledge the support of the Canada Council for the Arts, which last year invested \$153 million to bring the arts to Canadians throughout the country.



Conseil des arts  
du Canada

Canada Council  
for the Arts

Les Presses de l'Université Laval reçoivent chaque année de la Société de développement des entreprises culturelles du Québec une aide financière pour l'ensemble de leur programme de publication.

**SODEC**

Québec

Mise en pages : In Situ

Maquette de couverture : Laurie Patry

© Presses de l'Université Laval. Tous droits réservés.

Dépôt légal 4<sup>e</sup> trimestre 2018

Isbn papier: 978-2-7637-3756-0

Isbn pdf: 9782763737577

Les Presses de l'Université Laval

[www.pulaval.com](http://www.pulaval.com)

Toute reproduction ou diffusion en tout ou en partie de ce livre par quelque moyen que ce soit est interdite sans l'autorisation écrite des Presses de l'Université Laval.

# Table des matières

---

Remerciements.....	IX
Introduction.....	1
Zilá Bernd, Patrick Imbert et Rita Olivieri-Godet	
Déplacements, traversées de frontières	
1. Kerouac et Guevara : espace-temps du récit de voyage dans la redécouverte des Amériques .....	9
Jean-François Côté	
2. <i>Mapas invertidos</i> . Les espaces américains sens dessus dessous.....	31
Bertrand Westphal	
3. Représentations de déplacements et traversées de frontières dans la littérature francophone contemporaine du Canada .....	47
Adina Balint	
4. Le temps premier du récit québécois.....	65
Bernard Andrès	
5. Politique et poétique de l'espace dans <i>The Underpainter</i> de Jane Urquhart .....	87
Thierry Goater	
6. Jordi Soler, un catalan d'outre-mer ou une écriture atlantique ...	107
Françoise Dubosquet Lairys	
7. Les espaces partagés des Amériques : de la causalité exclusive au hasard inclusif.....	127
Patrick Imbert	

## Dynamiques urbaines et représentations

8. Figures spatiales de Montréal : pour une géopoétique urbaine.... 155  
Lícia Soares de Souza
9. Les représentations de la ville de Recife entre littérature  
et cinéma..... 175  
Alberto da Silva

## Confins, territoires, non-lieux

10. « Composer avec le territoire » : relations entre peuples  
autochtones et sociétés occidentales dans les littératures  
brésilienne et québécoise..... 193  
Rita Olivieri-Godet
11. Pour une lecture « hétérotemporelle » de la fiction amérindienne  
brésilienne et québécoise. *Ourse bleue*, de Virginia Pésémapéo  
Bordeleau et *Todas as coisas são pequenas*,  
de Daniel Munduruku ..... 223  
Soraya Lani
12. Ruines, non-lieux et confins dans le road novel de la pampa.  
*Todos nós adorávamos caubóis*, de Carol Bensimon..... 243  
Ilana Heineberg

## Espaces mémoriaux

13. Les romans de l'antériorité : partage et transmission  
intergénérationnelle dans la fiction actuelle des Antilles  
et du Brésil ..... 267  
Zilá Bernd
14. Brésil et Antilles : la littérature comme archive de l'esclavage..... 283  
Eurídice Figueiredo
15. Espaces de la mémoire dans le récit brésilien contemporain ..... 305  
José Luís Jobim
16. Mémoires de la dictature, héritage familial et exil ..... 323  
Maria Zilda Ferreira Cury
- Les auteurs ..... 339

## Remerciements

---

Nous tenons à remercier pour leur appui le Centre culturel international de Cerisy (Le Château, Cerisy-La-Salle, France), l'Association des amis de Pontigny-Cerisy, Madame Édith Heurgon, déléguée générale et directrice du Centre culturel international de Cerisy, la chaire de recherche de l'Université d'Ottawa « Canada : enjeux sociaux et culturels dans une société du savoir », l'ERIMIT – Équipe de recherches interlangues « Mémoires, Identités, Territoires » de l'Université Rennes 2, l'IUF-Institut universitaire de France et le Conseil national de développement scientifique et technologique (CNPq/Brésil).



# Introduction

---

Zilá Bernd, Patrick Imbert et Rita Olivieri-Godet

Cet ouvrage intitulé *Espaces et littératures des Amériques : mutation, complémentarité, partage* met en question les constructions imaginaires qui fondent et réinventent les territoires des Amériques. Il rassemble des communications présentées lors du Colloque homonyme qui s'est tenu en France au Centre culturel international de Cerisy-la-Salle, du 24 juin au 1<sup>er</sup> juillet 2017, sous la direction de Zilá Bernd, Patrick Imbert et Rita Olivieri-Godet. Il se consacre en particulier aux médiatisations littéraires et cinématographiques inter- et transaméricaines. Mettant en rapport les productions romanesques et culturelles actuelles des continents américains dans une perspective comparatiste, il examine, en fonction de leurs lieux emblématiques, les figurations des rapports humains. L'enjeu est de comparer les multiples expressions de l'espace continental des Amériques et de l'espace insulaire des Caraïbes qui lui fait face en analysant les modalités de renouvellement des mythes, des narrativités et des perspectives menant à la reconfiguration de cet espace. Les analyses sont structurées autour de quatre axes nourris par des réflexions portant sur les conflits et les croisements culturels, économiques, sociaux et politiques : 1/ Déplacements et traversées de frontières, 2/ Dynamiques urbaines et représentations, 3/ Confins, territoires et non-lieux et 4/ Espaces mémoriaux.

Dans la partie intitulée « Déplacements et traversées de frontières », Jean-François Côté nous offre une comparaison originale et pertinente des textes de Kerouac, *On the Road*, et de Che Guevara, *Diarios de motocicleta*, même si Kerouac veut se rendre jusqu'en Amérique du Sud tandis que Che Guevara se projette sur l'Amérique du Nord. En effet, ces deux textes proposent des rencontres avec les marginalisés et les exclus des Amériques et soulignent que les frontières nationales et bourgeoises nient ce qui constitue les fondements des Amériques : la rencontre, l'hybridité et le brassage dans la valorisation d'un vagabondage qui, économiquement,

est perçu comme pauvreté mais qui est aussi richesse culturelle et symbolique menant à l'exploratoire métissé, donc à un transculturel-transnational à la fois vécu et produit discursivement. Kerouac et Che Guevara se redécouvrent eux-mêmes à travers la découverte de territoires occultés ou inconnus car leurs journaux de voyage respectifs sont des textes hybrides, ouverts au *Bildungsroman* ou au roman de formation qui permet d'observer « l'étranger » intérieur. Pour sa part, Bertrand Westphal explore les déconstructions littéraires et les performances de Gomez Peña à partir de la célèbre carte inversée de Torres García. Selon Westphal, ces productions s'avèrent visuellement provocatrices afin de repenser les rapports de pouvoir entre le Nord et le Sud. On y rejette une Amérique découpée selon des frontières arbitraires et à la fois, on montre que des gens déposés et exclus se nomadisent pour inventer des vies neuves dans des lieux qu'ils souhaitent plus propices à leurs espoirs. Mais les obstacles où on est né comme ceux des pérégrinations nomades sont immenses. Toutefois, le lieu où l'on va et qu'on imagine favorable à une transformation exploratoire et hybridisante est celui d'un monde meilleur possible.

Toujours dans cette section, Adina Balint se consacre au retour dans la littérature contemporaine. Celui-ci n'est pas repli sur soi, mais exploration géographique et surtout réflexivité sur soi. En effet, revenir c'est s'évaluer et saisir en quoi l'on est différent, en quoi, l'espace quitté ne s'accorde plus à l'individu qui repartait et qui est transformé en revenant ! Ainsi, le retour permet d'évaluer l'étrangeté en soi, ce que l'on ne connaît pas de soi, un chemin à parcourir, encore. Comme pour Westphal ou Côté, on s'aperçoit qu'explorer l'espace des Amériques, c'est inventer des narrativités nouvelles en fonction de rencontres imprévues. L'espace est un récit où l'on s'invente comme le montre Dany Laferrière dans *L'énigme du retour* ou comme le suggère Anaïs Barbeau-Lavalette dans *La femme qui fuit*.

En remontant au XVII<sup>e</sup> siècle, Bernard Andrès revisite les textes qui se détachent d'une parole orientée vers la France pour se tourner vers les Canadiens. Pour la première fois, par l'intermédiaire de Du Calvet ou Mézière, par exemple, les Canadiens vont se parler d'eux-mêmes à eux-mêmes sans intermédiaire colonial, sans passer par l'Europe mais en contexte avec des altérités conquérantes ou en gestation : l'Angleterre, les futurs États indépendants du Sud que seront les États-Unis, etc. Des mondes s'inventent et des identités incertaines se précisent entre religion et Lumières, entre tradition et innovation.

Dans *The Underpainter* de Jane Urquhart, Thierry Goater souligne les liens féroces d'exploitation entre les États-Unis et le Canada. Dans ce roman, on lit : « I am a landscape painter and my father is a capitalist ». Infraction, colonisation et froideur vont de pair. La rencontre dans le contexte colonial ou de dominance capitaliste est nulle. Elle ne mène qu'à des rapports de force inégaux. L'espace est un lieu de pouvoir économique où la « nature » n'existe pas. Cette soi-disant rencontre n'est qu'une culture de la violence. Ainsi, l'espace n'est que le lieu historique de la domination par ceux qui ont le pouvoir de nier la différence.

Françoise Dubosquet Layris nous propose le regard de Jordi Soler, un « Catalan d'outre-mer », sur la réalité espagnole post-franquiste et sur l'exil. Contrairement à l'époque coloniale, ce sont maintenant les perspectives des Amériques qui inventent l'Europe et ici, l'Espagne, qui vit sur l'amnésie des conséquences de la Guerre civile. Les identités multiples, comme celles de Soler, Catalan, Mexicain et Espagnol, ne sont plus considérées comme des identités inadéquates, bien au contraire. Elles ouvrent à une réflexivité autofictionnelle qui explore la mémoire des oubliés de l'histoire officielle. En effet, l'accès aux espaces des Amériques communique le savoir sur le fait qu'il n'existe pas une histoire nationale mais des histoires de groupes en concurrence, tous clamant la légitimité de leur monde face aux multiples exclusions. Avec comme hérité, celle d'être indésirable – une hérité explorée à travers le voyage par Che Guevara ou Jack Kerouac – il reste chez Soler à se retrouver au cœur de la forêt tropicale, son territoire de l'enfance. La forêt mange tout, certes, mais elle protège aussi les Autochtones et ceux qui, comme Soler, savent s'y perdre dans une forêt de symboles.

Dans une optique théorique narratologique, Patrick Imbert propose une lecture des paradigmes d'exclusion dans les Amériques, notamment celui de barbarie/civilisation, à partir de sa narrativisation au sens greimassien du terme. Les récits ont tous pour rôle de justifier des exclusions, comme le souligne René Girard, et donc, par l'intermédiaire des rapports de cause à conséquence, de conforter un groupe dominant dans son homogénéité. Autrement dit, les Amériques comme espace de rencontres ont besoin de nouveaux paradigmes, de nouvelles théories du vivre-ensemble – le multiculturalisme ou le transculturalisme – et de nouveaux récits. De tels paradigmes offrent un cadre symbolique ouvrant sur la reconnaissance de l'altérité. C'est ce que proposent récemment, en fonction de diverses techniques – fragmentation ou réincarnation, par

exemple, qui déconstruisent les a priori et la narrativité –, des auteurs comme Yann Martel ou Louky Bersianik au Canada, et Laura Esquivel au Mexique. Par ailleurs, cette ouverture se manifestait déjà en 1929 chez Oswald de Andrade dans son *Manifeste anthropophage*.

Dans la partie qui porte sur les dynamiques urbaines et leurs représentations, Licia Soares de Souza explore les configurations imaginaires de la ville dans une géopoétique qui s'inspire des mauvais flâneurs, ceux qui sont marginalisés par rapport à la sémiosphère qu'est la ville. De plus en plus, selon Monique Proulx et Nelly Arcan, la ville s'insère dans une mondialisation capitaliste qui se fait au détriment de la conservation d'un mode spécifique de « faire-monde » et dans la marginalisation de couches nombreuses de la population. Sous l'angle géocritique, Alberto da Silva nous parle de la ville de Recife et des vagues de peuplement accumulées à partir de la littérature et du cinéma qui offrent des visions de l'extérieur puis de l'intérieur. La géocritique s'attache ainsi à une ville multiple, métissée où se forment les exclusions vues par des retours fragmentés qui explorent à la fois le présent et les impacts du passé agissant comme ensemble de variations fantomatiques.

Dans la troisième partie, centrée sur confins, territoires et non-lieux, Rita Olivieri-Godet interroge l'espace dans les figurations des relations entre les peuples autochtones et les sociétés occidentales par l'analyse d'un corpus d'ouvrages contemporains brésiliens et québécois, autant référentiels, essayistiques que fictionnels et poétiques. De la Côte-Nord du Québec à l'Amazonie brésilienne, l'occultation de l'occupation des terres, les massacres, les déplacements forcés, la sédentarisation et l'enfermement dans des réserves ont été le lot de la rencontre entre Occident et Autochtones. Pour les Autochtones, il reste à se souvenir et à écrire, mais à échapper aussi à la posture de victime pour se reconstruire et marquer le monde de sa présence et de sa renaissance. C'est ce que propose notamment Naomi Fontaine<sup>1</sup> dans ses ouvrages. Toujours dans une approche comparatiste, Soraya Lani met face à face le Québec et le Brésil, soit entre *Ourse bleue* de Virginia Pésémapéo Bordeleau et *Todas as coisas*

---

1. Le témoignage de l'écrivaine Naomi Fontaine intitulé «Le regard neuf ou Être né Innu aujourd'hui dans une société québécoise dominante», dans le cadre du Colloque de Cerisy *Espaces et littératures des Amériques...* a été enregistré par France Culture et est disponible sur le site <<https://www.franceculture.fr/conferences/maison-de-la-recherche-en-sciences-humaines/le-regard-neuf-ou-etre-ne-innu-aujourd'hui>>.

*são pequenas* de Daniel Munduruku. Lani souligne que Munduruku et Bordeleau affirment des esthétiques propres aux littératures autochtones oscillant entre affirmation individuelle et manifestations du collectif. Toutefois, le texte de Munduruku dépend encore fortement des traditions orales, tandis que celui de Bordeleau est nourri de techniques et de perspectives liées au postmoderne, ce qui permet de transcender les a priori du politique comme les stéréotypes attachés aux Autochtones.

Dans le *road novel* de la pampa, *Todos nós adorávamos caubóis*, de Carol Bensimon, Ilana Heineberg propose une lecture du *road novel* qui retient la nouveauté du fait que ce sont des femmes qui se déplacent. Comme ces femmes font partie de la génération Y, elles le font d'une manière tout à fait originale. En effet, ce roman refuse à la fois la vitesse moderne et la simultanéité temporelle du postmoderne. L'impact contestataire du roman provient ainsi d'une exploration de la lenteur, un thème qui n'est pas étranger à plusieurs écrivains contemporains, notamment Dany Laferrière dans *L'Art presque perdu de ne rien faire*, ou encore Milan Kundera dans *La lenteur*.

Dans la quatrième partie, portant sur les espaces mémoriaux, Zilá Bernd explore des récits qui reconstruisent des histoires oubliées, celles des esclaves venus d'Afrique et établis au Brésil et dans les Caraïbes. Il s'agit de souligner un manque fondateur dans les Amériques : l'absence de registres mémoriels des populations autochtones des Amériques avant l'arrivée des Européens, et surtout des hommes et des femmes qui ont été amenés dans les Caraïbes et au Brésil en tant qu'esclaves. Ainsi, Bernd nous propose une exploitation de la pensée des traces au sens d'Édouard Glissant, ce qui va bien au-delà de la rationalité argumentative fondée sur des archives triées par ceux qui ont le pouvoir d'imposer leur histoire. Cette pensée des traces montre une voie alternative pour une meilleure compréhension de la période esclavagiste à partir d'épistémologies autres, longtemps rejetées par les groupes majoritaires et dominants. Dans la même perspective des partages historiques et culturels Brésil-Caraïbes, Eurídice Figueiredo nous offre une comparaison éclairante des voix des défavorisés noirs qui s'affirment et marquent leur présence. Cette approche permet de repenser, du Brésil aux Caraïbes, les Amériques à partir de l'expérience et des mémoires fragmentées et fragmentaires de l'esclavage. En convoquant Édouard Glissant, Patrick Chamiseau et Gilberto Freyre, Figueiredo note les dynamiques d'affirmation des groupes subalternes qui parviennent enfin à déplacer les centres et à constituer

un cosmopolitisme de la subalternité grâce à l'agentivité et à l'utilisation des nouvelles technologies. Pour sa part, José Luís Jobim, en parlant des *mémoires* comme genre littéraire, présente des pratiques de référence, d'élaboration et de transformation de la célèbre œuvre littéraire mémorialiste brésilienne du XIX<sup>e</sup> siècle dont la dimension parodique, donc transformative, est déjà marquée : Les *Mémoires posthumes de Brás Cubas* de Machado de Assis. Trois romans contemporains analysés par Jobim font référence à l'œuvre de Machado de Assis : *Heranças* (2008) et *Machado* (2016) de Silviano Santiago et *Quand je sortirai d'ici* (2009) de Chico Buarque. L'intérêt est de voir que les narrateurs-auteurs resignifient leur rapport au référent, qu'il soit textuel, c'est-à-dire en lien avec le livre de Machado de Assis, ou qu'il ne le soit pas. Ainsi, une créativité inventive pousse le genre des mémoires vers un déplacement oscillant entre le réalisme magique et le mensonge.

Dans les Amériques, l'objectivité fondée sur le passé dépend toujours des perspectives culturelles diverses et des stratégies qui permettent de s'inventer hors de normes qui sont loin d'être toujours partagées. On peut aussi le mesurer chez Maria Zilda Ferreira Cury, qui analyse deux romans : *K. récit d'une quête* de Kucinski et *La Résistance* de Julián Fuks. Ces romans reposent sur la postmémoire traumatique de personnages qui partent à la recherche de proches torturés et tués par la dictature en Argentine et au Brésil. Ces textes mélangent fiction et souvenirs. Dans ce contexte traumatique, la fiction a une fonction importante car, par elle, les voix reléguées au silence par la répression continuent à se faire entendre. La littérature crée ainsi un espace de résistance face à un monde qui tente d'expulser la différence et la dissidence. Elle devient espace d'hospitalité radicale et de résistance à l'oubli.

Il va de soi que la symétrie de ces quatre regroupements thématiques de deux ou quatre articles chacun constitue aussi une métaphore des liens transversaux – à la fois transculturels, transdisciplinaires, transhistoriques et transaméricains – qui se tissent entre ces thèmes. Voilà qui rappelle que la polysémie sémantique du terme « espace » crée bel et bien la véritable unité de ce volume, dont les pistes de réflexion apparemment hétérogènes et instables tirent toute leur solidité de cette mobilité et de cette hétérogénéité mêmes. En effet, comme on le comprendra à la lecture de ces textes, les Amériques restent encore à être inventées, repensées, revisitées par des écritures et des lectures nouvelles.

Déplacements, traversées de frontières



# Kerouac et Guevara : espace-temps du récit de voyage dans la redécouverte des Amériques

Jean-François Côté

Je voudrais me pencher ici sur une partie des œuvres de Jack Kerouac (1922-1969) et d'Ernesto Che Guevara (1929-1968), qui apparaissent aujourd'hui comme deux figures exemplaires de la deuxième moitié du XX<sup>e</sup> siècle, et cela en particulier du point de vue de la « redécouverte des Amériques », en concentrant avant tout mon attention sur les réalisations *esthétiques* qui se tiennent comme symboles éminents de cette redécouverte. Je m'intéresse en effet ici au récit de voyage et à la nouvelle forme qu'il prend à partir du milieu du XX<sup>e</sup> siècle, une forme qui est liée non pas aux figures traditionnelles de l'aventurier, du découvreur, du conquérant ou du géographe que nous a léguées la tradition littéraire depuis les plus lointaines origines de la littérature, ainsi que les récits coloniaux de la « découverte » des Amériques et même ceux, nationaux, de la « conquête » et de la cartographie du territoire, mais bien à la figure du *vagabond*, dans laquelle se rencontrent également, ou se condensent, et ce, de manière inattendue, les autres figures mentionnées. Je vais donc m'attarder pour ce faire aux livres qui relatent la redécouverte des Amériques, soit principalement *On the Road*, de Jack Kerouac, et *Diarios de motocicleta*, d'Ernesto Che Guevara<sup>1</sup>. Dans les deux cas, les projets (sinon les trajets) sont remarquablement similaires en matière de récit de

---

1. J'utilise ici les traductions en français des œuvres, soit J. Kerouac, *Sur la route*, trad. J. Houbart, dans *Sur la route et autres romans*, édition et présentation Y. Buin, Paris, Gallimard, 2003, p. 73-357. E. C. Guevara, *Voyage à motocyclette*, trad. M. Thomas, dans *Combats d'un révolutionnaire. Journaux et autres textes*, Paris, Robert Laffont, 2010, p. 5-143.

voyage. Il s'agit bien pour eux de redécouvrir les Amériques tout autant que d'en finir avec la « vie de bourgeois », ou encore même davantage avec le « conformisme » de la société de masse, principalement dans les enclaves et les limites de sa définition nationale, ainsi que d'ouvrir les possibilités de réinvention de l'existence à partir de la rencontre des marginaux et des exclus de la société moderne bourgeoise (vagabonds, individus appartenant à des minorités, autochtones, drogués, prostitués, artistes d'avant-garde chez Kerouac ; malades, lépreux, travailleurs miniers, autochtones, avant-gardes politiques et révolutionnaires chez Guevara). Il s'agit également ici de faire en sorte que la traversée des frontières nationales puisse correspondre à une émancipation par rapport au cadre trop étroit de la « nationalité » moderne, en envisageant de nouvelles formes de cosmopolitisme qui s'orientent vers la reconnaissance de la véritable identité de l'Amérique comme une réalité *transculturelle* et *transnationale*, c'est-à-dire comme une unité possédant une identité culturelle fondamentale qui dépasse, par son en deçà et son au-delà, les frontières des cultures nationales telles qu'elles ont été tracées, au travers des Amériques, dans le cours du XIX<sup>e</sup> siècle particulièrement. C'est spécifiquement aussi dans la rencontre et la contestation de l'ordre établi au sein de ce qu'il est convenu d'appeler l'impérialisme étatsunien instauré au cours du XX<sup>e</sup> siècle que cette recherche de cosmopolitisme se définit, et c'est donc d'un renvoi dos à dos des thèmes de l'impérialisme et du cosmopolitisme que cette rencontre abrupte se produit.

Dans ce qui suit, je vais examiner quelques-uns des aspects de ces éléments en portant particulièrement attention, comme je l'ai mentionné, aux récits de voyage des deux auteurs, soit le roman *On the Road* de Kerouac, écrit en 1951 à la suite de voyages en Amérique du Nord entre 1947 et 1949 (et publié seulement en 1957), des États-Unis du nord-est jusqu'au sud-ouest, puis au-delà, au Mexique, effectués en compagnie principalement de Neil Cassidy (le personnage de Dean Moriarty), et les *Diarios de motocicleta* de Guevara, écrits en 1953 à la suite d'un voyage à travers l'Amérique du Sud, de l'Argentine au Chili et au Pérou, puis en Bolivie, en Équateur et au Venezuela, en 1952 en compagnie de Alberto Granado, ainsi que le récit d'un deuxième voyage entrepris entre 1953 et 1956 et publié en traduction française sous le titre *Second voyage à travers l'Amérique latine* (tous deux restés inédits jusqu'au début des années 2000)<sup>2</sup>.

2. E. C. Guevara. *Second voyage à travers l'Amérique latine, 1953-1956*, trad. M. Thomas, dans *op. cit.*, p. 147-288.

La convergence entre les récits de Kerouac et de Guevara a toutefois aussi des limites, sur lesquelles nous reviendrons, qui ne sont pas tant dans les parallèles étonnants que l'on peut tisser entre les deux, mais dans les directions de leurs projets respectifs, qui s'arrêtent en quelque sorte face à face l'un de l'autre ; ils sont un peu comme l'envers et l'endroit d'une même pièce, ou le renvoi inversé d'une image dans un miroir. Et pourtant on ne peut s'empêcher justement de voir la très grande symétrie qui se joue dans les motivations, tout autant dans les moyens mis en œuvre que dans l'enthousiasme juvénile qui sont engagés au départ de ces aventures sur la route, Kerouac envisageant de poursuivre son périple jusqu'en Amérique du Sud, et Guevara envisageant de son côté de se rendre jusqu'en Amérique du Nord (aux États-Unis), l'exotisme de l'un trouvant refuge dans l'univers familier de l'autre, et inversement :

Dean conduisit l'auto à la station la plus proche et régla tout à bord. C'était une Ford 1937 conduite intérieure dont la porte droite était dégonflée et attachée à la carcasse. Le siège avant droit était démolé également et on s'asseyait là le dos à la renverse et la figure tournée vers le plafond en loques. (...) J'examinai la carte : plus d'un millier de miles au total jusqu'à Laredo, sur la frontière, la majeure partie à travers le Texas, et puis encore sept cent soixante-sept miles à travers tout le Mexique jusqu'à la grande cité proche de l'isthme fêlé et des sommets de l'Oaxacan. Je n'arrivais pas à imaginer ce voyage. C'était le plus fabuleux de tous. Il n'était pas plus long que le trajet Est-Ouest, mais orienté magiquement au *Sud*. On se représentait l'Hémisphère Ouest tout entier avec ses côtes en roc qui descendaient jusqu'à la Terre de Feu et on se voyait, nous, voler sur le ventre de la terre vers d'autres tropiques et d'autres mondes. « Mon vieux, ce voyage-là va enfin nous Y mener au *IT!* » dit Dean avec une foi absolue. Il tapota mon bras. « Tu n'as qu'à attendre et voir. Ouah! Whii!<sup>3</sup> »

Portés par notre rêverie, nous sommes arrivés dans de lointains pays, nous avons navigué sur des mers tropicales et visité toute l'Asie. Et soudain, glissée en passant comme faisant partie de nos rêves, la question a jailli : « Et si nous allions en Amérique du Nord ? » « En Amérique du Nord ? Comment ? » « Avec la *Poderosa* [une vieille Norton 500, 1939], mon vieux. » Voilà comment fut décidé le voyage, que l'on a mené en fonction du grand principe fixé à ce moment-là : l'improvisation. Les frères d'Alberto se sont mis de la partie et chacun, par une tournée de maté, a scellé l'engagement inéluctable de ne pas flancher avant de voir nos désirs réalisés. Le reste n'a été qu'une suite monotone de tracasseries à la recherche de permis, de certificats et de documents, c'est-à-dire des moyens de franchir

---

3. J. Kerouac. *Sur la route*, *op. cit.*, p. 316.

toutes les barrières que les nations modernes opposent à qui veut voyager. Pour ne pas compromettre notre prestige, nous avons décidé de n'annoncer qu'un voyage au Chili. Ma mission la plus importante était de réussir un maximum d'examens avant de partir. Celle d'Alberto, de préparer la moto pour un voyage aussi long et d'étudier l'itinéraire. Tout le côté « transcendant » de notre entreprise nous échappait alors, nous ne voyions que la poussière du chemin et nous-mêmes sur la moto, avalant des kilomètres dans notre fuite vers le nord<sup>4</sup>.

Les voyages respectifs de Kerouac et de Guevara sont donc faits pour se rencontrer, si on peut dire, dans les trajectoires qu'ils entrevoyaient, mais qu'ils n'auront pourtant pas tout à fait complétées comme ils les pensaient. Et le Mexique, comme terrain de rencontre inopiné entre ses deux projets de voyage irréalisés, comme centre improbable ou lieu de croisement incertain des destinées, se tient ici comme une espèce de symbole de la difficile réconciliation entre le nord et le sud, mais également comme le point décisif et pour ainsi dire, le lieu de la révélation du nouvel ordre social à naître de cette redécouverte des Amériques, comme nous le verrons plus bas.

## UN NOUVEAU TYPE DE RÉCIT DE VOYAGE

Pour l'instant, je retiendrais que bien des choses peuvent être tirées de ces deux premiers extraits, qui caractérisent assez profondément un nouveau type de récit de voyage ; il est issu dans les deux cas d'une décision spontanée, ne procède pas d'un itinéraire précis, fait des Amériques son terrain de déploiement principal, utilise des moyens de déplacement mis à la portée d'un peu tout le monde (vieille voiture, vieille motocyclette), engage particulièrement la volonté de deux amis qui ont soif de découvertes et de dépassement des frontières que sont leurs pays respectifs (pays respectifs qui seront par ailleurs eux aussi « re-découverts » à travers chacun des périple, à cause des différences et des ressemblances qui se feront jour dans les contextes « étrangers », puis devenant graduellement « familiers », faisant l'objet des voyages), et ne sont commandés

4. C. Guevara. *Voyage à motocyclette*, *op. cit.*, p. 18-19. Guevara s'est bel et bien rendu en Amérique du Nord, soit aux États-Unis, à Miami, à la fin de son premier périple, de la fin juillet jusqu'en août 1952, tout juste avant son retour en Argentine (comme le mentionnent la carte et l'itinéraire donnés aux pages 11 à 14, cette portion du voyage s'étant effectuée par la voie des airs, et non en moto), mais on n'en trouve pas la trace dans les notes de voyage comprises dans les *Diarios de motocicleta*.

en apparence que par l'impulsion du moment. Ces caractéristiques sont importantes en soi, car elles situent en fait des conditions qui sont communes à bien des individus dans la société de masse contemporaine ; le récit de voyage, en d'autres termes, n'est pas ici l'apanage de héros qui se singularisent spécifiquement par des attributs remarquables de courage, d'ingéniosité, de talents ou de vertus (comme Ulysse dans l'*Odyssee* de Homère dans l'Antiquité, ou comme Robinson dans le *Robinson Crusoe* de Daniel Defoe, emblème si (op)pressant de la modernité européenne bourgeoise, ou même comme le Marlow du *Heart of Darkness* de Joseph Conrad, symbole ultime du colonialisme européen, et de sa faillite, au tournant des XIX<sup>e</sup> et XX<sup>e</sup> siècles) ; plutôt, il s'agira pour les *personnages* de Guevara et de Kerouac de (re)découvrir qui ils sont réellement au travers de la (re)découverte simultanée du territoire et des autres individus qu'ils rencontrent, à partir des conditions nouvelles de cet appel à l'aventure qu'ils ressentent<sup>5</sup>. Cette aventure, extraordinaire en soi, comme le sont toutes les aventures, est en quelque sorte cependant ici à la portée de tous, et c'est ce qui fait sa particularité – et comme on pourra éventuellement en juger, elle sera vécue ou même subie par plusieurs autres individus et générations dans l'évolution subséquente de cette deuxième moitié de XX<sup>e</sup> siècle qui verra se multiplier les migrations, le phénomène des diasporas, ou encore le tourisme, et plus généralement tout genre de déplacements de population au travers des Amériques, et dont les marques littéraires viendront alimenter les versions multiples du nouveau récit de voyage dans sa veine contemporaine<sup>6</sup>. Mais c'est donc ainsi une aventure bien actuelle qui est figurée ici dans les récits de Kerouac et Guevara.

On prend la mesure de la teneur nouvelle du récit de voyage qui va s'élaborer ici en le comparant à la façon par laquelle Mikhaïl Bakhtine

- 
5. Je mets l'accent ici sur la dimension de « personnage » qu'acquière, au travers de leurs récits, les individus impliqués – comme l'a bien reconnue la critique contemporaine de la littérature, avec toutes ses implications de construction littéraire et philosophique, notamment avec Paul Ricoeur, *Soi-même comme un autre*, Paris, Seuil, 1990. À cela, il faudrait cependant ajouter – sans perdre de vue la distinction littéraire impliquée – les personnages que sont devenus Kerouac et Guevara dans la postérité culturelle, qui les a élevés pratiquement au rang de « mythes » de leur génération et d'emblèmes des causes qu'ils semblaient porter.
  6. Voir notamment à ce sujet J.-F. Côté et E. Tremblay (dir.). *Le nouveau récit des frontières dans les Amériques*, Québec, PUL, 2005, ainsi que R. Walter, *Narrative Identities. (Inter)Cultural In-Betweenness in the Americas*, Bern, Peter Lang, 2003.

a caractérisé son type au sein de la tradition littéraire occidentale. Bakhtine écrit en effet :

Ce qui caractérise le type du roman de voyage c'est une conception purement spatiale et statique de la diversité du monde. Le monde se présente comme une juxtaposition spatiale de différences et de contrastes ; la vie est faite d'une succession de situations différenciées et contrastées : le succès-insuccès, bonheur-malheur, victoire-défaite, etc. Dans ce type de roman, les catégories temporelles sont très faiblement marquées. Le temps en lui-même est dénué d'un sens consubstantiel et dénué aussi de coloration historique : le « temps biographique » lui-même – l'homme et ses âges qui vont de la jeunesse à la vieillesse en passant par les années de maturité – n'est pas représenté ou, s'il l'est, ce sera de façon purement formelle<sup>7</sup>.

Bien que plusieurs caractéristiques énumérées ici par Bakhtine se trouvent dans les récits de voyage de Kerouac et de Guevara, on doit toutefois relever aussi que la question du temps historique traverse de part en part l'expérience qui est représentée dans les deux cas ; en effet, et bien que le parcours entrepris soit essentiellement spatial et géographique, il est également, et tout autant, temporel et historique. La redécouverte des Amériques que proposent chacun de leur côté Guevara et Kerouac s'inscrit dans une relecture de l'histoire de la colonisation et de la formation des sociétés nationales, pour en faire une critique profonde, qui tombe éventuellement dans le relevé d'une situation contemporaine située dans l'alternative entre impérialisme et cosmopolitisme ; la redécouverte des Amériques, notamment, fait apparaître une nouvelle figure de l'« Autochtone », de l'« Indien », avec laquelle les protagonistes développent un rapport d'identification plus ou moins marqué – nous reviendrons d'ailleurs plus bas là-dessus – et cela fait partie de la reconstitution de l'identité culturelle d'ensemble dont ils participent.

Cette nouveauté du récit de voyage est à faire ressortir, d'autant plus qu'elle rompt de façon définitive avec la tradition du récit de voyage dans les Amériques qui avait toujours pris, de ses origines au XVI<sup>e</sup> siècle et jusqu'à la fin du XVIII<sup>e</sup> siècle, une coloration typiquement européenne de nature coloniale ; or, et bien que dès le premier tiers du XIX<sup>e</sup> siècle, l'invention des littératures nationales dans les différents contextes du continent américain avait entamé une certaine inversion de perspective,

7. M. Bakhtine. *Esthétique de la création verbale*, trad. A. Aucouturier, Paris, Gallimard, 1984, p. 214.

comme l'a montré Mary Louise Pratt, une réinvention des Amériques inscrivant de manière centrale l'identification autochtone restait encore à imaginer et à réaliser<sup>8</sup>. On pourrait donc dire que les récits de voyage de Kerouac et Guevara s'inscrivent, sous cet angle, dans la perspective de la décolonisation (ou de ce qu'on a appelé plus récemment le post-colonialisme).

Au surplus, et à cause des caractéristiques qu'ils contiennent du point de vue de la formation personnelle recherchée sur les plans géographiques et historiques, ainsi que des nouvelles sources d'identification qu'ils mettent à jour, ces nouveaux récits de voyage croisent en fait dans une certaine mesure un autre type de littérature, associé au *Bildungsroman*. Ce qu'on a appelé aussi le « roman de formation » croise donc ici le « récit de voyage », dans un complexe qui fait des œuvres de Kerouac et de Guevara des genres hybrides, à la croisée de divers chronotopes qui en déterminent le contenu – on pourrait en effet tout aussi bien relever la présence ici des chronotopes de l'autobiographie ou du roman d'aventure, ou même le picaresque. Mikhaïl Bakhtine a également caractérisé un des types de roman de formation selon des lignes qui peuvent certainement retenir notre attention en ce qu'elles révèlent, elles aussi, des éléments-clés de ce que l'on trouve à la fois chez Guevara et Kerouac, dans des degrés et des tonalités qui restent à examiner. De manière générale, Bakhtine décrit toutefois ce type de roman de formation en écrivant qu'en lui :

L'homme se forme *en même temps* que le monde, il reflète en lui-même la formation historique du monde. L'homme ne se situe plus à l'intérieur d'une époque mais à la frontière de deux époques, au point de passage d'une époque à une autre époque. Ce passage s'effectue en lui et à travers lui. Il est contraint de devenir un type d'homme nouveau, encore inédit. C'est précisément la formation de l'homme nouveau qui est en cause. La force organisatrice du futur joue dès lors un rôle important, dans la mesure même où le futur ne ressortit pas à la biographie privée mais concerne le futur historique. Ce sont justement les *fondements* de la vie qui changent et il incombe à l'homme de changer en même temps que ces fondements.

---

8. Voir M. L. Pratt. *Imperial Eyes. Travel Writing and Transculturation*, London, Routledge, 1992, où elle aborde la question de la « réinvention des Amériques » dans la période 1800-1850, à partir entre autres des voyages de Humbolt (p. 111-197). L'essor des littératures nationales dans cette période avait donné lieu à diverses tentatives de réinscription de l'identité autochtone, et cela de James Fenimore Cooper à Domingo Faustino Sarmiento, où se jouaient les thématiques de la disparition ou du métissage, mais c'est alors précisément dans ces limites que se tiennent alors les représentations.

Rien d'étonnant si, dans ce type de roman de formation, les problèmes sont posés dans toute leur envergure, puisqu'il s'agit du réel et des possibles de l'homme, de la liberté et de la nécessité, de l'initiative créatrice. L'image de l'homme en devenir perd son caractère privé (jusqu'à un certain point, bien entendu) et débouche sur une sphère toute différente, sur la sphère spacieuse de l'existence historique. Tel est le type ultime du roman de formation, le type réaliste<sup>9</sup>.

C'est ainsi au travers d'une fresque géographique et historique en transformation que les récits de redécouverte des Amériques se mettent en place, en situant un axe ou une trajectoire qui met réflexivement en scène la formation des individus en même temps que la formation du continent américain, dans une figuration réaliste de sa redécouverte. Et on peut dire que, de manière très caractéristique, c'est au travers d'un travail spécifique de la figure de l'étranger que tout le récit de voyage prend forme, et que c'est ici que s'enracine la nouveauté de la problématique dont il fait état.

### RÉFLEXIVITÉ DE LA FIGURE DE L'« ÉTRANGER INTÉRIEUR »

La formation de l'identité individuelle qui est en cause dans les récits de voyage coïncide, comme on l'a dit, avec des possibilités d'une nouvelle identification continentale; c'est par le biais d'une « aliénation », soit d'un « devenir autre », vis-à-vis de soi-même, et à l'inverse, d'un « devenir soi-même » à partir d'un autre, que cela prend forme. L'intérêt que revêt ici la figure de l'étranger prend un tour en apparence paradoxal; car contrairement aux formes antérieures de récits de voyage, l'étranger dont on va à la rencontre ici n'est pas l'« autre », mais bien « *soi-même* ». Chez Guevara, cette situation est exprimée comme suit, au tout début du récit, dans une espèce de mise en garde émise par l'auteur, qui écrit :

Le personnage qui a écrit ces notes est mort en foulant à nouveau le sol argentin, celui qui les met en ordre et les polit, ce « moi » n'est pas lui. Du moins il ne s'agit pas du même « moi » intérieur. Cette errance sans but à travers notre « Amérique Majuscule » m'a changé davantage que je ne le croyais<sup>10</sup>.

9. M. Bakhtine. *Esthétique de la création verbale*, op. cit., p. 230 (italiques dans l'original).

10. E.C. Guevara. *Voyage à motocyclette*, op. cit., p. 17-18.

La même situation prévaut chez Kerouac, qui l'exprime à peu près de la même manière dans un passage dans les premières pages de *Sur la route*, relatant un épisode de son périple qu'il situe alors à Des Moines, en Iowa :

Je m'éveillai quand le soleil se mit à rougeoier ; et ce fut la seule fois de ma vie qu'aussi nettement, moment étrange entre tous, je ne sus plus qui j'étais – j'étais loin de chez moi, obsédé et épuisé par le voyage, dans une chambre d'hôtel minable que je n'avais jamais vue, écoutant le chuintement de la vapeur au-dehors, et les grincements des vieilles boiseries de l'hôtel, et des pas au-dessus de ma tête, et toutes sortes de bruits sinistres ; je regardai le haut plafond craquelé et réellement je ne sus plus qui j'étais pendant près de quinze étranges secondes. Je n'étais pas épouvanté ; j'étais simplement quelqu'un d'autre, un étranger, et ma vie entière était une vie magique, la vie d'un spectre. J'étais à mi-chemin de la traversée de l'Amérique, sur la ligne de partage entre l'Est de ma jeunesse et l'Ouest de mon avenir, et c'est peut-être pourquoi cela m'est arrivé justement à cet endroit et à cet instant, par cet étrange après-midi rougeoiant<sup>11</sup>.

Cette figure de l'étranger, ou du soi qui devient un autre, c'est-à-dire donc qui se transforme d'un état à un autre, qui passe finalement d'un « autre que soi » à un « soi autre », qui change d'identité au point de reconnaître en soi une altérité participant d'une transformation personnelle révélée, dans les deux cas par le contact avec l'Amérique, ou plutôt l'appartenance au continent, est évidemment déterminante dans ce contexte. L'étranger, c'est après tout une figure essentielle au récit de voyage, comme marque du passage entre les frontières (géographiques et historiques), et c'est également, aux yeux de Georg Simmel comme à ceux de Robert Park, par exemple, cette figure de l'« entre-deux » qui, tout en tablant sur sa « marginalité » par rapport au groupe, sur son « excentricité », témoigne simultanément de son appartenance indubitable, et ainsi d'un contact entre deux réalités, de même que d'un enrichissement décisif de part et d'autre de la relation, puisqu'elle éclaire les conditions de définition de chacun des termes d'une connaissance renouvelée de ce qu'ils sont véritablement<sup>12</sup>. Il s'agit donc d'une différence qualitative que fait jouer cette figure de l'étranger, et elle se répercute autant dans la dynamique de transformation dont elle procède que dans

---

11. J. Kerouac. *Sur la route*, op. cit., p. 86-87.

12. G. Simmel. « Excursus sur l'étranger » dans *Sociologie. Études sur les formes de la socialisation*, trad. L. Deroche-Gurcel, S. Muller, Paris, PUF, p. 663-668 ; R. E. Park. « The Marginal Man » dans *Race and Culture*, Chicago, University of Chicago Press, p. 345-356.

la capacité à lier en fait un rapport intrinsèque entre l'intériorité et l'extériorité, révélant ainsi les rapports intimes entre l'«étrangeté» et la « familiarité » – et vice versa. C'est ainsi par le biais de la réflexivité de cette figure, et de la dialectique particulière qu'elle inaugure, que pourra notamment se faire l'identification des protagonistes avec l'identité autochtone, dans la reconnaissance de son rôle fondateur dans la constitution des Amériques. Cette recherche d'identité personnelle qui prend une mesure continentale passera alors par la reconnaissance des fondements autochtones des sociétés américaines, fondements auxquels veulent se rallier les protagonistes de cette redécouverte. Cela impose dans les deux cas une identification relativement ambivalente, qui ne peut être « immédiate », mais qui doit aussi passer par le constat d'une distance, spatiale et temporelle, imposant le développement d'une médiation symbolique, prise en charge justement par le récit. Guevara en a la révélation au moment où il découvre Cuzco, au Pérou, et peut-être même plus spécifiquement Machu Picchu ; discutant de la valeur inégalée de cette civilisation inca aujourd'hui pratiquement disparue, ou en tout cas délestée de sa grandeur précolombienne, il écrit :

Peu importe, en fait, l'origine première de la ville. En tout cas, il vaut mieux laisser cette discussion aux archéologues. Ce qui est sûr et ce qui compte, c'est qu'on se trouve ici face à l'expression de la plus importante culture indigène d'Amérique. Une culture préservée du contact de la civilisation dominante et remplie, entre ses murs, morts d'ennui de ne plus exister, ou dans le paysage stupéfiant qui l'entoure, d'immenses trésors évocateurs. Un paysage qui procure le cadre propice au rêveur extasié qui erre à travers ses ruines ou au touriste nord-américain qui, avec son pragmatisme, fixe, entre ces murs autrefois vivants, les représentants d'une tribu dégénérée qui fait partie des attractions du voyage. Il ignore la distance morale qui l'en sépare, car ce sont des nuances que seul l'esprit à moitié indigène d'un Sud-Américain peut apprécier<sup>13</sup>.

Cette évaluation de la grandeur de la civilisation inca à laquelle s'identifie Guevara par son appartenance à l'Amérique qu'il partage avec elle, en dépit du décalage historique, lui permet de circonscrire la distance qui le sépare lui-même de ces fondements autochtones, en même temps que ce qui les rattache à lui, au travers de sa fascination, tout autant que de relever le clivage qu'il y a vis-à-vis de la catégorie de « touriste », et plus précisément de « touriste nord-américain » ; mais ce clivage n'est pas définitif, comme nous le verrons bientôt, et c'est du côté de l'identifica-

13. E. C. Guevara. *Voyage à motocyclette, op. cit.*, p. 90.

tion forte qu'elle permet par rapport aux racines culturelles et civilisationnelles des Amériques qu'elle doit trouver sa signification profonde. La valorisation de cette tradition culturelle participe en effet indubitablement de la redécouverte des Amériques, et peut-être surtout d'une invitation à y découvrir une « autre histoire », c'est-à-dire une histoire autre que celle du colonialisme qui avait prévalu jusque-là et qui, en faisant de l'eurocentrisme son point d'appui, niait qu'il puisse y avoir eu justement une véritable histoire des Amériques participant en fait à sa manière non pas à l'histoire occidentale seulement, mais bien à l'histoire universelle (et cela dans la mesure où cette dernière ne peut plus être restreinte à la première). Et en effet, c'est bien finalement cette histoire universelle qui se trouve à la fin de l'histoire occidentale moderne, incarnée par le développement de l'Europe au XIX<sup>e</sup> siècle, dès lors que celle-ci est relativisée justement dans son universalité par les découvertes historiques (de même qu'anthropologiques et archéologiques) du XX<sup>e</sup> siècle.

Cette vision d'une histoire autre, d'une autre histoire, qui se révèle dans le présent et dans l'avenir, trouve un écho pour ainsi dire encore plus frappant chez Kerouac – mais pas tout à fait pour les mêmes raisons cependant, puisque ce n'est pas spécifiquement en rapport aux vestiges archéologiques qu'elle s'établit, mais bien en rapport à ce qu'il perçoit de la spiritualité « (amér)indienne », et de son développement futur qui prend le relais de l'eschatologie de l'Europe moderne, telle qu'elle était exprimée notamment par Oswald Spengler, dans son *Déclin de l'Occident*. Kerouac écrit :

Puis on gagna de l'altitude jusqu'au moment où une sorte de désert apparut de nouveau. La ville de Gregoria était devant nous. Les gars dormaient et j'étais seul au volant de mon éternité et la route filait droit comme une flèche. Ce n'était pas comme si j'avais roulé en Caroline, ou au Texas, ou en Arizona ou en Illinois ; mais comme si j'avais parcouru le monde et les lieux où nous irons finalement quêter les leçons des Indiens Fellahs de l'univers, essentielle engeance de la primitivité fondamentale, humanité gémissante qui entoure d'une ceinture la bedaine équatoriale de la terre depuis la Malaisie (ongle effilé de la Chine) jusqu'à l'Inde, le sous-continent immense, à l'Arabie, au Maroc, aux déserts et aux jungles identiques du Mexique et, par-dessus les flots, jusqu'en Polynésie, au Siam mystique de la Robe Jaune et autour, tout autour, si bien que l'on entend la même lugubre lamentation le long des murs pourris de la Cadix d'Espagne qu'à douze mille miles de là dans les abîmes de Benares, la Capitale du Monde.

Ces gens étaient indubitablement des Indiens et n'avaient rien de commun avec les Pedros et les Panchos du stupide folklore de l'Amérique civilisée; c'étaient des Indiens pleins de grandeur et de gravité, la source même de l'espèce humaine qu'ils avaient engendrée. Les migrations sont chinoises mais la terre est chose indienne. Essentiels, tels des rocs dans le désert, ils se dressent dans le désert de «l'histoire». Et ils savaient cela tandis que nous passions, tels des Américains vaniteux et richards qui venaient apparemment faire la foire sur leurs terres; ils savaient qui était le père et qui était le fils de l'antique vie sur cette terre et ils se gardaient de tout commentaire. Car, lorsque viendra le temps de l'anéantissement pour le monde de «l'histoire» et que l'Apocalypse des Fellahs luira de nouveau comme tant de fois auparavant, le peuple aura le même regard fixe au fond des cavernes du Mexique et le même regard au fond des cavernes de Bali où tout a commencé et où Adam fut allaité et initié à la connaissance. Tel était le cours de mes pensées tandis que je conduisis l'auto jusqu'à Gregoria, ville brûlante et cuite par le soleil<sup>14</sup>.

La réponse explicite que Kerouac donne ici aux vues eschatologiques de Spengler, pour qui les Fellahins représentent précisément le déclin de la culture européenne apparaissant au terme de son cycle culturel, lui permet également une reconnaissance de la valeur fondatrice des (Amér)Indiens pour la culture universelle, qui embrasse une humanité située bien au-delà des frontières géographiques et des limites historiques de l'Europe, en rejoignant la terre entière dans ses plus anciennes formations historiques, et notamment la terre du Mexique – dont les (Amér)Indiens sont à ses yeux les véritables dépositaires. L'inversion du sens de l'histoire qui intervient dans ce contexte fait basculer, tout comme chez Guevara mais dans une perspective encore plus profonde, l'horizon de définition de l'identité des Amériques à laquelle aspire leur redécouverte dans le récit de voyage. Les Amériques qui sont ainsi redécouvertes possèdent un ancrage amérindien, qui va bien au-delà des frontières nationales et dévoilent une étendue transnationale, dans laquelle les diverses cultures non seulement se côtoient mais se confondent, dans un mouvement transculturel. Dans un autre passage qui relate un épisode du printemps 1949 à Denver, au Colorado, Kerouac écrit :

Un soir couleur lilas, je marchais, souffrant de tous mes muscles, parmi les lumières de la 27<sup>e</sup> Rue et de la Welton, dans le quartier noir de Denver, souhaitant être un nègre, avec le sentiment que ce qu'il y avait de mieux dans le monde blanc ne m'offrait pas assez d'extase, ni assez de vie, de

---

14. J. Kerouac. *Sur la route*, *op. cit.*, p. 330-331.

joie, de frénésie, de ténèbres, de musique, pas assez de nuit. Je m'arrêtai devant une petite baraque où un homme vendait des poivrons tout chauds dans des cornets de papier; j'en achetai et, tout en mangeant, je flânai dans les rues obscures et mystérieuses. J'avais envie d'être un Mexicain de Denver, ou même un pauvre Jap accablé de boulot, n'importe quoi sauf ce que j'étais si lugubrement, un « homme blanc » désabusé. Tout le long de ma vie, j'avais eu des ambitions de blanc; c'était pour ça que j'avais abandonné une brave fille comme Terry dans la vallée de San Joaquin. Je passai le long des vérandas obscures de maisons mexicaines et nègres; il y avait de douces voix, parfois le genou brun d'une môme de mystère et de volupté; et les visages sombres des hommes derrière les rosiers grimpants. De petits enfants trônaient comme des sages dans de vieux rocking-chairs. Un groupe de femmes de couleur passa et l'une des plus jeunes se détacha de la bande des matrons et vint vers moi, très vite... « Hello, Joe »... et soudain s'aperçut que ce n'était pas Joe et repartit en courant, toute confuse. J'avais envie d'être Joe. J'étais seulement moi-même, Sal Paradise, sinistre, rôdant dans l'ombre violette, dans cette nuit intolérablement douce, souhaitant de pouvoir échanger tous les mondes contre le bonheur, la pureté de cœur, la nature extatique des nègres d'Amérique<sup>15</sup>.

Dans cette vision de Kerouac que j'appellerais cosmopolitique – non sans croire toutefois qu'elle est exempte de nombres de préjugés affectant justement la perception des populations et cultures auxquelles il tente de s'identifier, comme nous le verrons sous peu – une certaine fraternité avec les exclus prend une tournure universelle, qui est autant intranationale que transnationale –; dans un autre passage, situé dans la vallée de San Joaquin en Californie, où les tensions ethniques sont palpables entre les travailleurs saisonniers blancs venus de l'Oklahoma, les Noirs et les Mexicains, Kerouac en ressent la menace au travers même de la confusion culturelle et personnelle dont il est l'objet: « Ils pensaient que j'étais Mexicain, naturellement; et, d'une certaine manière, j'en suis un<sup>16</sup>. » On voit bien que l'identification avec une altérité ethnique ou nationale différente n'est pas immédiate; bien qu'elle soit voulue ou désirée, elle ne peut intervenir que par le biais d'une médiation qui est celle que procure le récit, et plus spécifiquement le récit de voyage de redécouverte des Amériques. C'est une situation similaire que l'on retrouve chez Guevara, devant reconnaître la distance qui le sépare des (Amér)Indiens :

---

15. J. Kerouac. *Sur la route*, *op. cit.*, p. 237-238.

16. *Ibid.*, p. 161.

Le chemin est long, toutefois, et nous somme fréquemment interrompus. À cinq heures de l'après-midi, nous nous arrêtons pour nous reposer, tout en observant d'un air indifférent la silhouette d'un camion qui s'approche. Comme les autres, il doit être réservé au transport du bétail humain, puisque c'est ici l'affaire la plus juteuse. À notre grande surprise, le camion s'arrête tout à coup, et nous reconnaissons le garde civil de Tacna qui nous salue aimablement et nous invite à monter. Les Aymaras nous regardent avec curiosité mais n'osent rien nous demander. Alberto engage la conversation avec plusieurs d'entre eux qui parlent très mal l'espagnol. (...) Nous faisons notre entrée dans le village d'Estaque et le paysage est merveilleux. Nos yeux extasiés restent un instant figés sur le panorama qui se déploie devant nous. Nous essayons ensuite de nous renseigner sur le nom et le pourquoi de tout cela, mais les Aymaras ne comprennent presque rien et ne nous donnent qu'une ou deux indications dans leur espagnol embrouillé, ce qui ajoute à l'émotion du moment. (...)

Les personnages, parés avec la même originalité que les passagers du camion, sont maintenant dans leur environnement naturel. Ils portent un petit poncho de laine ordinaire, aux couleurs tristes, un pantalon serré qui leur arrive aux mollets et des sandales de chanvre ou de vieux pneus. Dévorant tout de notre regard avide, nous continuons à descendre jusqu'à notre arrivée à Tarata, nom qui en aymara signifie sommet, lieu de confluence. Un nom bien approprié, car c'est là que se termine le grand V que forment les chaînes de montagnes qui le protègent. C'est un village paisible, où la vie suit le même cours qu'il y a des siècles. (...) Mais ceux à qui nous faisons face n'appartiennent pas à la race orgueilleuse qui s'est soulevée sans répit contre l'autorité de l'Inca et l'a obligé à entretenir une armée permanente à ses frontières, c'est une race vaincue qui nous regarde passer dans les rues du village. Leurs regards sont doux, presque craintifs et d'une complète indifférence au monde extérieur. Certains donnent l'impression de vivre parce que c'est une habitude dont ils ne peuvent se débarrasser<sup>17</sup>.

En dépit de cette distance, l'identification avec la situation des Amérindiens reste possible chez Guevara, dans la mesure où elle est chez lui associée à la lutte révolutionnaire, « ... au moment où le grand esprit directeur porterait l'énorme coup qui diviserait l'humanité en à peine deux factions antagonistes, je serais du côté du peuple<sup>18</sup> ». Et ainsi une forme de transnationalisme est tout autant présente chez Kerouac que chez Guevara, tel que ce dernier l'exprime par exemple dans un épisode

17. E. C. Guevara. *Voyage à motocyclette, op. cit.*, p. 73-75.

18. *Ibid.*, p. 135.

situé dans la léproserie de San Pablo, au Pérou, le 14 juin 1952, jour du 25<sup>e</sup> anniversaire de naissance de celui qu'on en viendrait à connaître sous le nom de « Che » (que les Cubains et les Mexicains lui donneront, comme l'acte de baptême de sa nouvelle identité) :

Le 14, on a organisé une fête en mon honneur avec beaucoup de *pisco*, une espèce de genièvre qui soûle joliment. Le médecin-chef a porté un toast à notre santé et moi, que la boisson avait inspiré, j'ai répondu avec un discours très panaméricain qui m'a valu de nombreux applaudissements du public, qualifié mais un peu émêché<sup>19</sup>.

Se remémorant ce discours, Guevara en transcrit une partie dans les termes suivants :

Je voudrais insister sur un autre point, un peu en marge du sujet de ce toast : bien que les frontières de nos personnalités nous empêchent d'être le porte-parole de cette cause, nous croyons, beaucoup plus fermement qu'avant, grâce à notre voyage, que la division de l'Amérique en nationalités incertaines et illusoire est complètement fictive. Nous formons une seule race métisse qui, du Mexique au détroit de Magellan, présente des similitudes ethnographiques notables. C'est pourquoi, essayant d'échapper à tout provincialisme, je porte un toast au Pérou et à l'Amérique unie<sup>20</sup>.

Je ne veux pas prétendre ici que l'expression d'un cosmopolitisme dépassant les frontières nationales pour embrasser une certaine unité continentale, que l'on trouve dans des mesures relativement équivalentes chez Kerouac et Guevara, apparaît comme une version définitive de ce que serait ou devrait être la nouvelle identité des Amériques qui se découvre ainsi ; il y a en effet toujours très loin de la coupe esthétique aux lèvres politiques. Seulement, je voudrais constater que la figure de l'étranger, qui sert en quelque sorte de pivot symbolique permettant une telle transformation dans les représentations de l'unité culturelle continentale, participe de façon importante d'une dimension fondamentale de la théorie politico-juridique du cosmopolitisme, puisqu'elle en appelle de cette disposition essentielle qui est liée au « droit des étrangers », et à l'unité politique permettant de dépasser les frontières nationales connues et toujours prédominantes aujourd'hui. En d'autres termes, Kerouac et Guevara décrivent un voyage de redécouverte des Amériques qui annonce, davantage qu'il ne le confirme, la présence toujours relativement utopique

19. *Ibid.*, p. 136-137. La citation est extraite d'une lettre de Guevara à sa mère, incluse dans les annexes du récit de voyage.

20. *Ibid.*, p. 125.

d'un cosmopolitisme continental qui prend pour eux une teneur réaliste – mais cela essentiellement et uniquement au travers du *récit* qu'ils en font, cette expression littéraire devenant alors en quelque sorte l'utopie nécessaire au développement historique à venir.

Je retiens toutefois que l'expression de ce cosmopolitisme est également novatrice, dans la mesure où elle prend appui sur une autotransformation de l'identité au miroir d'une Amérique à venir. Cela signifie notamment à mes yeux que la situation de voyage et de traversée des frontières qui prend corps dans le récit n'est pas à sens unique, qu'elle ne détermine pas de manière univoque qu'une identité prime sur une autre, puisqu'elle met précisément en cause l'identité première dans sa rencontre avec l'altérité, mais qu'il ne faut pas confondre cela avec la réalité immédiate. Et donc, si l'issue de cette rencontre ne peut jamais laisser les deux termes en présence « intacts » (c'est-à-dire « intouchés »), et que les identités en cause doivent donc se « réinventer », c'est avant tout sur le plan symbolique que cela intervient – ce qui ne veut toutefois pas dire non plus, d'une part, que leur réinvention réciproque va coïncider au sein d'une reconnaissance mutuelle dans laquelle chaque nouvelle identité inventée va se trouver confirmée dans l'image qu'elle se fait d'elle-même et des autres, et ce qui ne veut surtout pas dire, d'autre part, que la relation entre les deux identités de départ, et par-delà leur réinvention respective, réciproque et mutuelle, va déterminer une relation d'équivalence des nouvelles identités.

La dialectique de la reconnaissance des consciences, en d'autres termes, puisque c'est bien de cette dynamique hégélienne dont il est question ici, fait apparaître des figures qui ne coïncident pas avec la reconnaissance d'un nouvel ordre symbolique « réel » ; celui-ci va demeurer une projection utopique, une œuvre essentiellement littéraire – ce qui n'amoindrit toutefois pas sa signification, ni sa portée, mais situe celles-ci dans un horizon d'attente sensiblement différent. Cela, on peut le constater au travers de la tradition du récit de voyage dans les Amériques qu'inaugurent Kerouac et Guevara, bien entendu, mais aussi et surtout dans le fait que, au sein du récit de voyage contemporain, ces inventions seront aussi en rupture avec cette même tradition, comme ce sera aussi le cas chez les nombreux auteurs qui vont se joindre à cette nouvelle tradition contemporaine du récit de voyage depuis les années 1950.

## LE RÉCIT DE VOYAGE POSTCOLONIAL : TRANSNATIONALITÉ ET TRANSCULTURALITÉ

La comparaison entre Kerouac et Guevara a été suggérée assez souvent par des associations journalistiques au moment de la parution de la traduction anglaise des *Diarios de motocicleta* en 1997 (le *Times* de Londres résumant son appréciation des *Motorcycle Diaries* avec la formule « *Das Kapital* meets *Easy Rider* », le *Washington Post* décrivant Guevara comme « A Latin American James Dean, or Jack Kerouac », et le biographe de Guevara, Jorge Castañeda en en faisant lui aussi le « Jack Kerouac in the Amazon »)<sup>21</sup>. Mais cette comparaison, au-delà de ces formules-chocs, n'a fait l'objet jusqu'ici que de peu de lectures attentionnées ou comparatives. L'une d'elles, cependant, doit retenir notre attention, puisqu'elle a pour ainsi dire établi une critique radicale des deux entreprises distinctes de Kerouac et de Guevara, en ramenant les deux parcours de voyage à l'héritage commun d'une « géographie raciale » qu'ils partageraient, sous les apparences de leur volonté d'émancipation. María Josefina Saldaña-Portillo, dans son article « On the Road with Che and Jack : Melancholia and the Legacy of Colonial Racial Geographies in the Americas », ramène en effet les pérégrinations de Guevara et Kerouac à des répétitions inconscientes du colonialisme des conquêtes européennes ; selon elle, c'est essentiellement par une mélancolie issue de la perte de l'objet de désir que prennent forme les périple respectifs de Kerouac et Guevara, le premier assumant sans le savoir la reconduction du projet colonial anglo-britannique, et le second du projet colonial espagnol, projets ancrés sur des processus racistes, sexistes et impériaux de domination. Loin de faire montre d'une nouvelle définition du cosmopolitisme, comme je l'ai avancé ici, ces deux protagonistes de la redécouverte des Amériques seraient en quelque sorte les porte-parole d'anciennes formes de colonialisme et d'impérialisme. Dans ses propres mots :

Their texts demonstrate how these distinct colonial discourses – British and Spanish – are re-worked in the nineteenth-century articulations of white freedom in the United States, for Kerouac, and liberal nationalism

---

21. Les réactions sont reproduites dans l'édition récente de la traduction en anglais des *Diarios de motocicleta* – voir les pages liminaires de E. C. Guevara. *The Motorcycle Diaries*, Melbourne, Ocean Press, 2003, n.p.

in Latin America, for Guevara. Young Guevara and Kerouac's Sal also share a profound sense of loss over these two ideals<sup>22</sup>.

Je suis bien évidemment en désaccord profond et total avec cette interprétation, car elle ne tient pas du tout compte des contextes sociohistorique et sociopolitique dans lesquels les textes ont été écrits. Saldaña-Portillo souligne, avec raison, la distance qui sépare les protagonistes des récits des individus participant de cultures ou d'origines ethniques autres, vis-à-vis desquels Guevara et Kerouac entretiennent au fond autant de préjugés que n'importe quel autre « homme blanc », se refusant à admettre une réalité étrangère comme peut l'être celle des (Amér)Indiens par exemple, et insouciant en fait vis-à-vis de leurs propres expressions culturelles, sociales, économiques et politiques ; les exemples qu'elle rapporte font état de ces rapports inégaux, voire de domination pure et simple, qui perdurent au travers des échanges qui s'établissent, reproduisant l'exploitation et les privilèges des colonisateurs. Comme je l'ai relevé plus haut, malgré la volonté et le désir d'identification exprimé par les protagonistes, ce n'est en fait jamais immédiatement que ce rapport peut s'établir, mais constamment au fur et à mesure d'un travail de médiation entrepris par le récit. À mes yeux, c'est donc en portant attention aux différences que l'on trouve entre ces récits de voyage et ceux qui les ont précédés dans la tradition littéraire que la comparaison doit être établie –, et cela, en portant attention à cette figure de l'étranger qui joue réflexivement (et non pas seulement vis-à-vis de l'extérieur ou de l'altérité), les virtualités de ses transformations dialectiques.

22. Voir M. J. Saldaña-Portillo. « « On the Road » with Che and Jack: Melancholia and the Legacy of Colonial Racial Geographies in the Americas », *New Formations*, n° 47, Summer 2002, p. 87-108 (citation p. 107). L'interprétation freudienne qui est mise de l'avant par Saldaña-Portillo sur le caractère pathologique de la « mélancolie » dont elle trouve les traces dans le texte (une perte d'objet qui susciterait la quête libidinale investie dans le parcours de voyage) me semble faire l'impasse sur les conditions mêmes de la représentation littéraire, en faisant passer automatiquement, ou en confondant, le plan existentiel au plan littéraire ; bien que la composante autobiographique des récits puisse paraître déterminante du point de vue du réalisme mis en cause dans les œuvres en question, il ne s'agit pas moins d'un genre littéraire, comme on l'a souligné plus haut avec Bakhtine, dans lequel interviennent toutes sortes de compositions imaginaires et inventées pour les besoins mêmes du récit. En outre, et selon une perspective lacanienne cette fois-ci, nous pourrions toujours avancer que c'est une quête de (nouveau) signifiant qui motive ces entreprises de voyage et de « (re)découverte », dans la perspective justement où les signifiants de l'ordre symbolique antérieur, à caractère à la fois colonial et national, sont remis en question.

Mais il y a aussi davantage. C'est bien en effet au lendemain de la Deuxième Guerre mondiale que Kerouac et Guevara entreprennent leurs périple « sur la route », et c'est donc marqué au plus profond des effets de l'empreinte de l'impérialisme étatsunien qu'ils cherchent en fait à redécouvrir une Amérique qui serait différente de celle produite à l'intérieur des frontières des États-Unis, avec son conformisme aliénant, et à l'extérieur des frontières étatsuniennes, avec sa situation ouverte de domination tout aussi aliénante ; pour Kerouac, ce sera justement l'occasion de tenter de parvenir à se réinventer une identité, en accord explicitement avec celle des exclus de la culture WASP ; pour Guevara, ce sera tout aussi bien l'occasion de découvrir une solidarité transnationale basée sur l'identité profonde des Amériques. Ce sont donc ces deux formes de reconquête par rapport à des formes reconnues d'aliénation qui sont au cœur de la quête respective de Kerouac et de Guevara, et elles entraînent, afin d'être contrée, un recentrement de l'identité personnelle, qui doit trouver des sources d'identification à l'extérieur de celles produites et promues par l'impérialisme étatsunien. Le voyage sur le continent des Amériques, dans les deux cas, sera donc une recherche d'un « extérieur continental intériorisé » (ou d'une « intériorisation d'un extérieur continental », comme on voudra), qu'on peut associer justement aux figures des marginaux de tout acabit, cherchant en fait précisément à donner une forme expressive à cette marginalité, soit en quelque sorte à parvenir à l'« extériorisation de l'intériorité continentale » dans une forme différente de celle qu'elle semble prendre au travers de la domination unilatérale des États-Unis. S'il est clair que cette « intériorité continentale » est à chercher du côté de l'histoire des Amériques, et qu'elle rencontre donc les épisodes de la conquête et de la colonisation de toutes les Amériques, entre autres au travers des thématiques douloureuses que sont l'expression du racisme, de la xénophobie, du nationalisme exacerbé, de l'impérialisme étatsunien continental, de l'oppression de régimes politiques soit trop conformistes, soit ouvertement despotiques, c'est en revanche précisément dans la critique de ces différents aspects de la culture des Amériques que la redécouverte continentale sera possible – et c'est ce qui permettra à la représentation d'incorporer des figures qui vont à l'encontre de la manière par laquelle étaient jusque-là représentées les Amériques.

Une autre critique, mais qui reste assez similaire à celle de Saldaña-Portillo, est formulée par Robert Holton dans son article « Kerouac Among the Fellahin : On the Road to the Postmodern » ; quoiqu'il soit

prêt à reconnaître davantage que Saldaña-Portillo le caractère critique du roman de Kerouac, Holton lui trouve également des limites quant à l'expressivité d'une nouvelle forme de critique qu'il peut incarner, et qui reste trop courte pour pouvoir donner lieu à un projet politique cohérent<sup>23</sup>. Il s'agit ici d'une question quelque peu différente, puisque l'enjeu se situe du côté de la représentation esthétique, bien entendu, mais également du point de vue des répercussions éthiques et politiques de l'esthétique. Sur ce point, et dans la mesure où la critique de Horton rejoint en bien des points la critique que la gauche a habituellement formulée à l'endroit de Kerouac, on peut être il me semble plus circonspect, en montrant que ce n'est pas le rôle des représentations esthétiques que d'incarner *immédiatement* un projet politique. La distinction des sphères esthétique, éthique et politique, me semble importante à considérer ici, si l'on tient à conserver un sens aux formes symboliques et à ce qu'elles signifient. Dans ce sens, la coïncidence géographique des trajets de Guevara et de Kerouac peut encore étonner, puisque c'est au Mexique, et même à Mexico, que le sens de leurs aventures respectives semble trouver un moment de révélation qui va en quelque sorte consommer leurs destins respectifs et finalement divergents, comme le note Kerouac :

Dans le centre de Mexico, des milliers de vagabonds avec des chapeaux de paille avachis et des vestes à longs revers sur leurs poitrines nues arpenaient l'artère principale, certains vendant des crucifix et de l'herbe dans les ruelles, d'autres s'agenouillant dans de misérables chapelles près de baraques où se produisaient les burlesques mexicains. (...) On sortait du bar le dos au mur et on se faufilait dans la rue. Ils servaient le café avec du rhum et de la noix de muscade. De partout retentissait le mambo. Des centaines de putains s'alignaient le long des rues sombres et étroites et leurs yeux tristes luisaient vers nous dans la nuit. On allait au hasard dans la frénésie et le rêve. (...) Ça ne s'arrêtait jamais ; les rues restaient animées toute la nuit. Des mendiants dormaient, emmitoufflés dans des affiches. Ils étaient assis par familles entières sur le trottoir, jouant sur de petites flûtes et gloussant dans la nuit. Leurs pieds nus dépassaient, leurs bougies anémiques luisaient, tout Mexico n'était qu'un vaste camp de Bohémiens. Aux coins des rues, des vieilles débitaient des têtes de vaches bouillies dont elles enveloppaient les morceaux dans des tortillas et servaient le tout à la sauce piquante sur des serviettes en papier journal. Telle était la ville

---

23. R. Holton. «Kerouac Among the Fellahin: On the Road to the Postmodern», *Modern Fiction Studies*, 41, 2, 1995, p. 265-283.

grandiose et ultime et sauvage et sans inhibitions des naïfs Fellahs que nous nous attendions à trouver au bout de la route<sup>24</sup>.

Pour Guevara, dont la présence à Mexico constitue le moment de rencontre avec Fidel Castro, dans les préparatifs de ce qui mènera à la lutte révolutionnaire à Cuba, cet épisode sera tout aussi crucial et déterminant ; dans une lettre écrite à sa mère de Mexico le 15 juillet 1956, lors de son second périple au travers des Amériques qui l'aura mené cette fois de l'Argentine jusqu'au Honduras, à El Salvador et au Guatemala, avant de trouver refuge au Mexique, et qu'il signera d'ailleurs du nom de « El Che », il écrit, de la prison où il est provisoirement détenu :

Pour la grève de la faim tu te trompes complètement : on l'a commencée deux fois ; à la première tentative ils ont relâché vingt et un des vingt-quatre détenus ; à la seconde ils ont annoncé qu'ils relâcheraient Fidel Castro, le chef du mouvement – ce serait pour demain ; si ça se passe comme ils l'ont annoncé, nous ne serions plus que deux en prison. Je ne veux pas que tu croies, comme l'insinue Hilda, que nous deux qui restons sommes sacrifiés, nous sommes simplement ceux dont les papiers ne sont pas en règle, et c'est pourquoi nous n'avons pas pu nous prévaloir des recours qu'ont utilisés nos camarades. Je projette de partir pour le pays le plus proche qui me donnera l'asile, chose difficile vu la réputation interaméricaine qu'ils m'ont collée, et de m'y tenir prêt pour quand mes services seront nécessaires. Je vous répète qu'il est probable que je ne puisse pas écrire pendant une période plus ou moins longue. (...) Durant ces jours de prison et les précédents lors de l'entraînement, je me suis totalement identifié aux camarades de la cause, je me souviens d'une phrase qui un jour m'avait paru imbécile ou pour le moins étrange, et qui faisait allusion à une identification si totale entre tous les membres d'un corps combattant, que le concept « moi » avait complètement disparu pour donner lieu au concept « nous ». C'est une morale communiste et naturellement, cela peut paraître une exagération doctrinaire, mais réellement c'était (et c'est) beau de pouvoir sentir ce transfert du « nous »<sup>25</sup>.

L'ouverture sur la « vie réelle » à laquelle donnent cours les passages cités semble signer en quelque sorte la fin de la redécouverte des Amériques pour les deux protagonistes – ce qui est à peu de choses près exact, dans la mesure en tout cas de la signification associée désormais à l'identité continentale, sinon à celle des explorations territoriales et littéraires que vont poursuivre, chacun de leur côté et chacun à leur manière, Guevara

24. J. Kerouac. *Sur la route*, *op. cit.*, p. 351.

25. E. C. Guevara. *Second voyage à travers l'Amérique latine*, p. 280-281.

et Kerouac. Je prends ici comme point d'appui le fait que, à terme, l'expérience existentielle de Jack Kerouac tout comme celle d'Ernesto Che Guevara sont des expériences d'autodestruction ; Kerouac se détruit dans l'alcool, cet élément qui l'a accompagné tout au long de son parcours sur la route, dans un contexte où sa lutte contre le conformisme le renvoie à la banalité de l'existence ; Guevara de son côté se détruit dans la lutte révolutionnaire, pris dans une embuscade en Bolivie, dans un contexte où la guérilla a pris une tournure pratiquement désespérée, et où sa lutte renvoie à la rigidité des structures répressives en place, tout autant qu'à l'ignorance relative des conditions réelles dans lesquelles intervient cet ultime combat qu'il entend mener. Dans un cas comme dans l'autre, nous pourrions croire que nous sommes en présence, sur le plan existentiel, de deux échecs retentissants – cela, bien entendu, en excluant l'influence déterminante de Kerouac sur la contre-culture, et la participation décisive de Guevara à la révolution cubaine ; sur le plan esthétique et symbolique, cependant, nous restons bel et bien en présence de deux figures majeures du XX<sup>e</sup> siècle, de deux emblèmes des changements à venir dans le contexte de la redécouverte des Amériques.

## CONCLUSION

Je conclus très brièvement en soulignant que le nouveau récit de voyage qui apparaît au travers des figures de Kerouac et Guevara marque bel et bien un changement d'époque. Si l'on considère que les récits de voyage ont toujours constitué, dans les Amériques, et à chacune des grandes phases de leur évolution, des récits fondateurs, établissant entre les XVI<sup>e</sup> et XVIII<sup>e</sup> siècles l'empreinte coloniale des sociétés du Nouveau Monde, puis l'empreinte nationale à partir du XIX<sup>e</sup> siècle, le milieu du XX<sup>e</sup> siècle a semble-t-il inauguré quelque chose d'autre. À travers ce nouveau récit de voyage, ce sont les Amériques qui ressortent transformées, dans une nouvelle figure libérée des représentations coloniales et nationales. Si certains des développements ultérieurs marqueront la figure des Amériques dans une série de dispositions symboliques allant dans le sens d'une transformation de leur identité d'ensemble dans une perspective transnationale et transculturelle, leur redécouverte par Kerouac et Guevara marque de manière fortement emblématique la teneur de cette nouvelle donne continentale.

### *Mapas invertidos*

Les espaces américains sens dessus dessous

*Bertrand Westphal*

#### 1

Une mère et sa fille arpentent les rues de Montevideo. Hélène, la mère, est une universitaire qui s'est rendue dans la capitale uruguayenne afin d'effectuer un travail de recherche et donner quelques conférences, organisées par son amie Lola, qui réside sur place. Jour après jour, les trois femmes s'enfoncent dans un petit tourbillon que Lola ne cesse d'alimenter par son attitude excentrique. On marche beaucoup. On visite. On se rend Calle Bacacay, où Lautréamont avait résidé, à moins qu'il n'y fût né. La déambulation se prolonge jusqu'à la Peatonal Sarandí où se trouve *El Museo Torres García*. Hélène réagit :

Au musée Torres García, qu'abrite un édifice majestueux, je m'extasie devant un dessin à l'encre de Chine du continent américain renversé, le pôle sud se retrouvant au nord. Je viens de comprendre le diagnostic « bipolaire » dont on affuble Lola. Elle voit les deux choses des deux côtés, du haut et du bas, en surplomb, et en contre-plongée, tandis que le commun des mortels contemple tout d'un point de vue frontal. Moi, c'est la latéralité qui me taraude, l'est et l'ouest qui me désorientent depuis quelques jours<sup>1</sup>.

Ces quelques lignes figurent dans *Perdre le nord* (2016), premier roman d'Hélène Rolin, qui est le pseudonyme non dissimulé de Nathalie Roelens, professeure de théorie littéraire à l'Université du Luxembourg. *El mapa invertido* de Joaquín Torres García, qui illustre la couverture du

---

1. H. Rolin. *Perdre le nord*, Paris, Éditions Persée, 2016, p. 128.

roman, est bien connu : il renverse la perspective conventionnelle et représente l'Amérique du Sud « à l'envers » – le pôle Sud figurant au sommet et la ligne de l'Équateur clôturant la carte en bas, alors qu'une autre ligne, infiniment subjective, traverse le continent à la latitude de Montevideo. L'œuvre a de quoi désorienter. C'est même son objectif. Face à cette lecture atypique du monde, Hélène perd le nord et prend conscience de la relativité des points de vue. La vision frontale est rassurante, mais elle est banale, peut-être même bancale. Lola, diagnostiquée bipolaire, est en tout cas celle qui est capable de jongler avec les pôles et avec les angles d'observation. Elle est foncièrement excentrique. Elle fréquente les marges de ce que la société tolère, mais elle enrichit la palette des regards sur les Amériques et sur le monde.

Les lieux aiment à libérer leur ironie intrinsèque. Ceux qui espèrent prendre leur mesure l'apprennent souvent à leurs dépens. Ainsi, la calle Bacacay que j'évoquais à l'instant trouve-t-elle son pendant à Buenos Aires, dans le quartier de Floresta. Y habitait Witold Gombrowicz, qui lui dédia un recueil de nouvelles en 1957. Quant à savoir si la calle Bacacay de Lautréamont se situait au nord ou au sud de la calle Bacacay de Gombrowicz, tout dépend du point de vue que l'on adopte. Pour le commun des mortels, la réponse va de soi. Mais pourquoi Lola, chez Hélène Rolin, n'aurait-elle le droit de penser le contraire et de perdre le nord ?

Elle n'aurait pas tous les torts. Jadis, on « orientait » les cartes *stricto sensu* ; autrement dit, on les tournait vers l'Orient, leur cime étant l'Asie. Ce n'est que plus tard que le nord se mit à occuper la partie supérieure pour s'imposer définitivement au XVIII<sup>e</sup> siècle, alors même que l'œuvre de colonisation du sud par le nord – ou d'un nord par un autre nord – battait son plein. Sans doute convient-il d'en revenir un bref moment à la carte de García Torres, qui, elle, date de 1943. L'orientation méridionale n'était pas une première, loin de là. Les cartes arabes, dont la plus célèbre était celle d'Al Idrissi, se tournaient vers le sud, comme de nombreuses cartes médiévales, à commencer par la mappemonde de Fra Mauro qui inspira Christophe Colomb ou les cartes allemandes destinées aux pèlerins (c'est-à-dire Erhard Etzlaub). Celles-ci, qui situaient Rome au bout du voyage et tout en haut de la hiérarchie religieuse, la plaçaient également au sommet de la géographie. On montait à Rome comme on tend aujourd'hui à *monter* à Paris, fût-on lillois, strasbourgeois ou cerisyais.

L'Australie, partageant en quelque sorte le souci d'excentrement méridional de l'Argentine, du Chili ou de l'Uruguay, observa à son tour quelques retournements de point de vue. En 1979, Stuart McArthur publia une *Universal Corrective Map of the World*, qui représentait son pays natal au nord et au centre de la mappemonde et des océans, décalant au passage l'Amérique latine dans la partie supérieure gauche. Cette tentative de recentrement à la fois comique et polémique intervenait cinq ans après que l'historien allemand Arno Peters eut provoqué la stupeur en proposant une autre espèce de correction du monde ou, plutôt, de sa représentation : la modification de la projection Mercator dont on sait qu'elle a le don d'écraser le sud au profit du nord du monde. Pendant toutes les années 1970, et bien au-delà, cette correction qui relève autant d'un souci d'équité que du respect de la géométrie euclidienne suscita la controverse et des réactions outrées. En 2002, fit son apparition une nouvelle mappemonde : la Hobo-Dyer. Elle associait une projection dont l'effet était proche de celle de Peters (*Cylindrical Equal Area Projection*) à une inversion des hémisphères. Cette carte est reproduite dans *Mappamundi. Art et cartographie*, catalogue d'une exposition montée à Toulon, en 2013. Voici le commentaire de Guillaume Monsaingeon, le commissaire de cette exposition :

Et si demain le nord magnétique basculait au sud – comme cela semble inévitable, à court ou moyen terme ? Faudrait-il repenser toute notre panoplie cartographique ? Qui croit encore qu'une inversion n'est qu'une inversion, un jeu de miroir sans conséquences sur les valeurs<sup>2</sup> ?

En France, il arrive que l'on fasse un usage intempestif du terme *valeurs*, dont le pluriel renvoie alors à un système de références déclinées au singulier, selon une logique parfaitement ethnocentrique. Aux yeux de Monsaingeon, la multiplicité des représentations cartographiques exprime justement l'infinie variété du nuancier des valeurs.

García Torres était animé par un sentiment assez différent de celui de Stuart McArthur. En revanche, il aurait été fasciné par la carte Hobo-Dyer. De retour à Montevideo en 1934 après un séjour prolongé en Europe, il désirait se détacher des hiérarchies imposées par la géographie et les cartes – c'est qu'en général ces dernières se bornent à conforter l'ordre du monde à l'aide d'un arsenal de fausses évidences. Pourquoi faudrait-il immanquablement porter son regard vers le haut de la carte,

---

2. G. Monsaingeon. *Mappamundi. Art et cartographie*, Marseille, Parenthèses, 2013, p. 43.

*monter* au nord, symbolisé ici par les États-Unis d'Amérique, céder à l'attrait d'une puissance culturelle en pleine expansion et pourtant peu réceptive aux apports du sud, considéré au demeurant comme déroutant? Ainsi, à l'heure exacte où García Torres se réinstallait en Uruguay, Diego Rivera subissait-il la censure à l'autre extrémité du continent. À New York, une authentique campagne de presse avait été déclenchée contre le peintre. L'objet du crime était une fresque: *Man at the Crossroads Looking with Hope and High Vision to the Choosing of a New and Better Future*. La peinture murale dont Rivera avait orné l'entrée du Rockefeller Center, sur la *Fifth Avenue*, fut recouverte en 1933 et détruite au début de l'année suivante. Ce n'est pas le fait d'envisager un avenir nouveau et meilleur qui avait provoqué le scandale – le rêve américain avait la peau dure! On s'attendait néanmoins à ce que le *muralista* réserve la vedette à Nelson Rockefeller, or il avait placé Lénine à côté de lui. Bien que la réaction d'une partie de l'opinion publique américaine sidérât l'artiste mexicain, il ne se laissa pas démonter pour autant. Il reproduisit la fresque presque à l'identique au *Palacio de Bellas Artes* de Mexico, la réintitula *El hombre controlador del universo* et agrémenta le paysage de quelques figures nouvelles: Marx, Engels et Trotski. Ce faisant, Rivera avait inversé les polarités traditionnelles du marché de l'art en optant pour le sud – mais force est de reconnaître qu'il s'agissait d'un pis-aller.

Pour García Torres comme pour une pléthore d'artistes et d'écrivains latino-américains, les États-Unis d'Amérique ne sont pas un repère surplombant. Alors autant s'abstraire des codes et, dérogeant aux usages cartographiques, placer le sud au sommet, faire du sud le nord, décréter que le nord, partout caractérisé par la froidure, serait dorénavant occupé par la Patagonie et la Terre de Feu. Rien n'était plus logique pour García Torres qui, de retour à Montevideo, s'était efforcé de promouvoir une «École du Sud» dans son atelier d'artiste. Un risque important le guettait, à savoir tenter de lutter contre l'hégémonie nord-américaine en promouvant une forme de nationalisme latino-américain qui aurait débouché sur des réponses douteuses, voire dangereuses. L'inversion d'une perspective n'implique pas que l'on ait à calquer les critères du référent contesté. Il s'agirait d'une solution de facilité; elle conduirait à une défaite de la pensée. En réalité, ce n'est pas à un repli essentialiste que songeait l'artiste. Bien au contraire, l'École du Sud devait être guidée par la quête d'un langage universel, au-delà des clivages. Dans son magnifique *Atlas portátil de América Latina* (2012), Graciela Speranza écrit à ce propos :

Grito de independencia del arte latinoamericano, el mapa invertido fue símbolo de afirmación de una cultura local en diálogo con el mundo y manifiesto visual de la Escuela del Sur<sup>3</sup>.

Ainsi les pictogrammes, dont on retrouve la trace dans le *Mapa invertido*, inspirent-ils un type d'écriture omniprésent dans l'œuvre de García Torres. L'artiste uruguayen est un précurseur de tous les créateurs d'aujourd'hui désireux de franchir les barrières linguistiques en imaginant de nouvelles grammaires visuelles adaptées au « tout-monde » dont Édouard Glissant s'est fait le chantre passionné<sup>4</sup>.

## 2

Les exemples d'inversion radicale de la perspective cartographique traditionnelle ne se bornent pas à l'art visuel.

En 1996, Ricardo Arjona, chanteur guatémaltèque bien connu, s'était posé la question fatidique : *Si el norte fuera el sur*, au détour d'un album homonyme<sup>5</sup>. Au même titre que Forrest Gump et Seven Eleven, Arjona transforma sur le mode du sarcasme Donald Trump en symbole des États-Unis de la fin du XX<sup>e</sup> siècle : « viva Wall Street y que viva Donald Trump ». Tout visionnaire qu'il était, il n'imaginait pas ce que le promoteur immobilier deviendrait vingt ans plus tard. Personne n'en eût été capable. Lorsque la réalité rattrapa les imaginaires les plus pessimistes, Arjona modifia le texte de sa chanson. À la faveur d'un concert donné à New York en septembre 2015, trois mois après que Trump eut annoncé sa candidature, Arjona livra au public une interprétation légèrement

3. G. Speranza. *Atlas portátil de América Latina*, Barcelone, Anagrama, 2012, p. 52.

4. À titre d'exemple, on signalera le remarquable travail de Xu Bing, en Chine, qui vient de proposer au lecteur-spectateur un livre sans « mots » constitué entièrement d'émoticônes : *Une histoire sans mots*, Paris, Éditions Grasset et Fasquelle, coll. « Littérature étrangère », 2013. Le titre original est : 地书 : 从点到点 *Dishū : cóng diǎn dào diǎn*, littéralement : *Livre de la Terre : d'un point à un autre* (voir Aurore Damry. *Xu Bing, Une histoire sans mots ou Le Livre de la Terre* 徐冰 地书 : 从点到点, *ZDart*, 12 mars 2014, <<https://zdart.wordpress.com/2014/03/12/xu-bing-une-histoire-sans-mots-ou-le-livre-de-la-terre-%E5%BE%90%E5%86%B0-%E5%9C%B0%E4%B9%A6-E4%BB%8E%E7%82%B9%E5%88%B0%E7%82%B9/>>, consulté le 2 juin 2017).

5. Cette inversion hésitant entre utopie et dystopie trouve des illustrations hors de l'Amérique latine. En Afrique, le Djiboutien Abdourahman A. Waberi en a donné un bon exemple dans *Aux États-Unis d'Afrique*, roman publié chez Actes Sud en 2008.

modifiée de *Si el norte fuera el sur*: «viva Wall Street y al carajo Donald Trump». Il est des situations où il est préférable de s'en tenir au premier degré! Mais revenons à la version originale de 1996, qui continue de se dérouler, entre humour, amertume et désenchantement :

Al diablo la geografía se acabaron las fronteras /Si el norte fuera el sur  
serían los sioux los marginados / Ser moreno y chaparrito sería el look  
más cotizado/Marcos sería el rambo mexicano/ Y cindy crawford la  
menchú de mis paisanos/Reagan sería somoza.

[...] si el norte fuera el sur/Seríamos igual o tal vez un poco peor/Con las  
malvinas por groenlandia/Y en guatemala un disneylandia/Y un simón  
bolivar rompiendo su secreto/Ahí les va el 187<sup>6</sup>, fuera a los yankees por  
decreto.

Est-ce que la situation générale s'en trouverait améliorée? Rien n'est moins sûr: «Al diablo la geografía se acabaron las fronteras/Si el norte fuera el sur, sería la misma porquería/Yo cantaría un rap y esta canción no existiría<sup>7</sup>.»

En cette même année 1996, un autre artiste, au moins aussi inventif que Ricardo Arjona, donna sa lecture de l' «inversion bipolaire». Son texte s'intitulait *The New World Border. Prophecies, Poems & Loqueras for the End of the Century*. Son nom était Guillermo Gómez-Peña, performeur et écrivain, né à Mexico en 1955 et installé en Californie depuis l'an de grâce 1978, «nomadic Mexican artist/writer in the process of Chicanization», «border Sisyphus<sup>8</sup>», comme il se définit lui-même dès l'incipit de son livre, auteur dans tous les cas d'une œuvre capitale dans sa marginalité même, qui gagnerait à être davantage connue tellement elle paraît salu-taire par les temps qui courent<sup>9</sup>.

6. Il s'agit de la *California Proposition 187*, qui demandait entre autres à ce que les immigrants entrés de manière illégale (*illegal aliens*) sur le territoire californien ne puissent disposer d'aucune aide sanitaire non urgente et soient exclus du système scolaire. Soutenue par le gouverneur Pete Wilson et l'ensemble du camp républicain, la proposition fut validée par référendum en novembre 1994, à plus de 59% des votants. Considérée, au niveau fédéral, comme profondément discriminatoire et donc anticonstitutionnelle, elle finit par être révoquée en 1999 après une longue bataille judiciaire.
7. R. Arjona. *Si el norte fuera el sur*, extrait de l'album *Si el norte fuera el sur*, Sony Music Mexico, 1996, 4'45.
8. G. Gómez-Peña. *The New World Border. Prophecies, Poems & Loqueras for the End of the Century*, San Francisco, City Lights Books, 1996, p. 1.
9. Louis Malle fit la connaissance de Gómez-Peña dès 1986. Il fit appel à lui au moment de tourner ...*And the Pursuit of Happiness*, son documentaire sur le rêve

Publié chez le mythique éditeur et libraire City Lights Books, à San Francisco, qui avait rassemblé jadis une bonne partie de la *Beat Generation*, *The New World Border* se joue du *New World Order*, appelé de ses vœux par George Bush le 11 septembre 1990, au plus fort de la première guerre du Golfe et moins d'un an après la chute du mur de Berlin. Gómez-Peña n'aura pas été le seul à remarquer qu'*order* rime dangereusement avec *border* – et que si une union mondiale était envisagée elle se ferait à l'intérieur d'un *border* soigneusement tracé, excluant sans scrupule tous ceux qui se trouveraient de l'autre côté de la limite. Allez savoir pourquoi le nom de Donald Trump me revient à l'esprit...

L'introduction, écrite à Mexico, ainsi que le premier chapitre – *The Free Trade Art Agreement*<sup>10</sup>/*El tratado de libera cultura* –, offrent un véritable morceau de bravoure aux lecteurs et lectrices, aux deux sens du terme : du fait de leur maestria artistique mais également de leur courage politique, dont le reste du livre continuera de donner de multiples démonstrations. Par leur mise en scène des identités hybrides et des innombrables déclinaisons du « tout-monde », les créations textuelles/visuelles de Gómez-Peña rappellent l'art d'un Édouard Glissant, qui pourtant n'est jamais cité, aussi bien que celui, plus attendu, d'une Gloria Anzaldúa, poétesse mythique des *Borderlands* ou de *La Frontera* qui, chez elle, se déploie entre Texas et Mexique, entre les genres et entre les époques. Comme le dit Gómez-Peña en parlant de lui-même, il est « enrouté to other selves/ & other geographies/ (I speak in tongues)/ standing on the map of my political desires/ I toast to a borderless future<sup>11</sup> ».

Et de donner une description de cette cartographie idéale, qui ne saurait privilégier les repères habituels, les polarités, les hiérarchies nord-sud traditionnelles :

I travel across a different America. My America is a continent (not a country) that is not described by the outlines on any of the standard maps. In my America, 'West' and 'North' are mere nostalgic abstractions – the South and the east have slipped into their mythological space. For example, Quebec seems closer to Latin America than to its Anglophone twin. My America includes different peoples, cities, borders, and nations. For

---

américain et ses ruines, auquel participa notamment Derek Walcott. Malle filma une des performances de l'artiste au *Centro Cultural de la Raza*, à San Diego.

10. La formule parodie le *North American Free Trade Agreement* (NAFTA), autrement dit le *Tratado de Libre Comercio de América del Norte* (TLCAN), entré en vigueur le 1<sup>er</sup> janvier 1994 et que l'artiste ne cesse de brocarder.
11. G. Gómez-Peña. *The New World Border*, *op. cit.*, p. 2.

instance, the Indian nations of Canada and the United States, and also the multiracial neighborhoods in the larger cities all seem more like Third World micro-republics than like communities that are part of some 'western democracy'. Today, the phrase 'western democracy' seems hollow and quaint<sup>12</sup>.

Mon Amérique est un continent et non un pays, précise Gómez-Peña. Je ne résiste pas à la tentation d'ouvrir une parenthèse qui n'en est pas vraiment une. Car dans ce contexte il ne saurait être question de simples parenthèses : c'est de la vie dont il est question, de l'existence de bien des gens. Peu avant Gómez-Peña, un autre artiste a usé du même type de précaution oratoire. En avril 1987, en plein cœur de Manhattan, à Times Square, Alfredo Jaar avait installé un écran où clignotait une série de messages lumineux. L'un d'eux montrait une carte des États-Unis à la surface blanchie ; l'image suivante présentait la même carte comportant l'inscription : « This is not America ». Puis apparaissait le drapeau des États-Unis, suivi d'une image arborant cette autre annonce : « This is not America's Flag ». Se détachait ensuite en lettres capitales le mot AMERICA, mais le R était remplacé par une carte complète de ce que l'on appelle *les Amériques*. Et cette carte pivotait sur elle-même, les USA se retrouvant tantôt à « leur » place, tantôt au sud, etc. Inversion et rétablissement se succédaient. *Un logo para América*, qui est le titre de l'installation de Jaar, rappelait aux passants titulaires d'un passeport étatsunien, comme à tant d'autres habitants de la planète, que les États-Unis ne détenaient pas le monopole de *l'Amérique*. Il aurait pu ajouter que, près de cinq siècles plus tôt, c'est sur la carte du Brésil qu'apparut pour la première fois le mot *America* (sur le planisphère de Martin Waldseemüller, en 1507).

À Times Square, des bouts de film reprennent la réaction des piétons. Leur visage montre à quel point ils étaient interpellés par l'installation d'Alfredo Jaar. Plus d'un paraissait médusé par cette nouvelle qui n'en était pas une. Aujourd'hui les néons de l'artiste chilien sont devenus un spectacle classique, à New York. Les gens sourient, à quelques exceptions près. Allez savoir pourquoi, le nom de Donald... que nenni ! cette fois-ci, c'est plutôt celui de Pedro Lasch, universitaire et artiste visuel mexicain, formé à Duke et à l'école de Walter Mignolo, qui se détache, et tout particulièrement sa série de huit cartes inspirées par une approche décoloniale : *LATINO/A AMERICA* (2003-2012). À l'automne 2003,

---

12. *Ibid.*, p. 5.

Lasch avait envoyé ces cartes à plusieurs personnes projetant de franchir la frontière entre le Mexique et les États-Unis : des migrants, des immigrants, des voyageurs. Après la traversée, chacun renvoya son exemplaire à l'expéditeur. Les huit cartes étaient désormais usées, délavées, voire détériorées. Elles avaient servi à inscrire l'expérience de leurs utilisateurs dans une double dimension que d'aucuns subsument distraitemment sous LATINO AMERICA et AMERICA. Faute de temps, je me cantonne ici à ce descriptif sommaire. Ajoutons simplement que pour Lasch, les cartes tendent à renvoyer « aujourd'hui à des populations en exil sur leur propre territoire ». Le mot AMERICA tel qu'il est entendu aux États-Unis transcrit une forme d'intolérance. Néanmoins, ainsi que le précise Pedro Lasch dans un texte paru en 2014 dans l'excellent volume *Géo-esthétique*, édité par la plateforme curatoriale *le peuple qui manque* :

Cinq cents ans de luttes indigènes contre la colonisation confèrent au mot « latino/a » le même sens d'oppression que le terme « Amérique ». Tous deux sont les termes tragiques d'un échec de la représentation<sup>13</sup>.

Mais revenons à Guillermo Gómez-Peña et à son Amérique, qui, comme celle d'Alfredo Jaar et de Pedro Lasch, n'est pas un pays destiné à s'afficher au singulier pour mieux faire abstraction de son environnement, mais un continent pluriel. Cette Amérique-là dispose de sa propre carte. Elle rend bien mieux compte de la réalité des gens, des espaces et des cultures que la représentation officielle des lieux et de leurs frontières qui trône sur le mur des institutions :

We try to imagine more enlightened cartographies : a map of the Americas with no borders ; a map turned upside down ; or one in which the countries have borders that are organically drawn by geography, culture, and immigration, and not by the capricious hands of economic domination and political bravado<sup>14</sup>.

La carte verbale conçue par le performeur est privée de centre. Elle ne privilégie aucune langue. À vrai dire, cela caractérise aussi les États-Unis qui sont dépourvus de langue officielle, contrairement à la plupart de ses États constitutifs. Ainsi, la Californie, où la proportion de locuteurs anglophones est la plus faible du pays, a-t-elle transformé l'anglais en

13. P. Lasch. « Huit manières de lire une carte. Déclarations modulaires tirées de la série *LATINO/A AMERICA* » dans *Géoesthétique*, Kantuta Quirós, Aliocha Imhoff (dir.), Éditions B42, Parc Saint-Léger, L'ESACM, Le peuple qui manque, ENSA Dijon, 2014, p. 84.

14. G. Gómez-Peña. *The New World Border*, *op. cit.*, p. 6.

langue officielle de l'État (le dernier aménagement légal datant de 1989), contrairement au Texas, par exemple, où le pourcentage de locuteurs hispanophones est le plus élevé du pays. Se gaussant de ces manifestations d'ethnocentrisme linguistique, la carte de Gómez-Peña accueille le *Spanglish*, le *Franglé* et le *Gringoñol*, qui, pour lui, sont les *linguas francas* de ce qu'il appelle, comme d'autres avant lui, *Fourth World*, le Quart-monde, « a conceptual place where the indigenous peoples meet with the diasporic communities ». Il appartient aux artistes et aux écrivains « who inhabit the Fourth World [...] to elaborate the new set of myths, metaphors, and symbols that will locate us within all of these fluctuating cartographies<sup>15</sup> ».

Parmi elles se trouvent les cartes inversées. Pour Gómez-Peña, deux options semblent concevables.

La première option parodie les relations nord-sud et les inverse dans toute leur violence. On demande au lecteur-spectateur « to imagine for a moment, a continent turned upside down ». Que se passerait-il ? « You turn on your TV and see a Chicano anchorman, his face covered in pre-Columbian tattoos, looking up at you intently. » Et que dirait-il ? Ceci, par exemple : « 35 Mexican citizens have been executed by Anglo gang members ». Ou alors :

The governors of Chihuahua, Sonora, and Baja California have issued a formal complaint to the Waspanos in the West Bank who venture illegally into Mexican territory bringing dirt, disease, drugs, prostitution & automatic weapons with them<sup>16</sup>.

On identifie le message et le ton. On reconnaît, *upside down*, le racisme inhérent à un certain discours télévisuel bien-pensant qui, au demeurant, entache de nombreuses productions hollywoodiennes. Pour ceux qui n'auraient toujours pas compris, l'artiste ajoute une photographie sur la page opposée. Elle met en scène des *border patrolmen* chicanos, montés sur un véhicule à la *Mad Max*, qui devient plus loin *Mad Mex*. L'engin est muni d'une figure de proue symbolisant une *calavera* sortie tout droit d'une cérémonie du jour des Morts. Les *border patrolmen* sont en train de pourchasser des « waspbacks<sup>17</sup> » terrorisés. On estimera que la plaisanterie est de mauvais goût. On aura raison. Mais il est une idée au goût

15. *Ibid.*, p. 7.

16. *Ibid.*, p. 73.

17. *Ibid.*, p. 72.

encore bien plus amer : celle qui, dans la vraie vie, consiste à organiser une traque cauchemardesque, jour après jour, au nord du Rio Grande. Le franchissement illégal de la frontière aura provoqué des milliers de morts, dont la responsabilité ne saurait être attribuée aux seuls passeurs, à la seule mafia des *polleros*<sup>18</sup>.

Reste alors une autre option, qui est tout bonnement pragmatique :

For me, the only solution lies in a paradigm shift : the recognition that we all are the protagonists in the creation of a new cultural topography and a new social order, one in which we all are 'others', and we need the other 'others' to exist. Hybridity is no longer up for discussion. It is a demographic, racial, social, and cultural fact<sup>19</sup>.

Ce constat, qui est à la base de toutes les performances de l'artiste, trouve sa matérialisation dans une carte. Il s'agit d'un *mapa invertido*, mais en l'occurrence il épouse la carte traditionnelle, la complète, lui donne une espèce d'équilibre, les deux versions étant présentées tête-bêche. Cette vision cartographique s'adapte fort bien à une autre intuition de Gómez-Peña, le *border brujo*, comme il aime à se définir, ou *el post-colonial warrior/ servidor que cruza y nunca llega*<sup>20</sup> :

My art, my dreams, my family and friends, and my psyche were literally and conceptually divided by the border. But the border was not a straight line ; it was more like a Möbius strip. No matter where I was, I was always on 'the other side', feeling ruptured and incomplete, ever longing for my other selves, my other home and tribe<sup>21</sup>.

La frontière est comme un ruban de Möbius. On ne se situe jamais tout à fait d'un côté ou tout à fait de l'autre, mais tantôt de l'un, tantôt de l'autre, ou les deux à la fois. La limite n'est pas une marque absolue. Qu'on le veuille ou non, la limite, à la longue, n'est rien de plus qu'un seuil. Dans la durée, la géographie est tributaire de l'évolution des cultures

18. A. Cano et T. Molina. « Mexique : dix années de mort à la frontière. Combien encore ? », article publié le 18 novembre 2004. Les auteurs dressent une interminable liste nominative des migrants morts sur la frontière, de janvier 1995 à septembre 2004 (<<http://risal.collectifs.net/spip.php?article1182>>). Selon *La Documentation française*, il y eut 3759 victimes recensées entre 2001 et 2010 (<<http://www.ladocumentationfrancaise.fr/cartes/migrations/c001390-nombre-de-migrants-morts-a-la-frontiere-mexique-etats-unis-entre-2001-et-2010>>).

19. G. Gómez-Peña. *The New World Border*, op. cit., p. 70.

20. *Ibid.*, p. 202.

21. *Ibid.*, p. 63.

davantage que des aléas de la politique, surtout quand celle-ci se révèle mesquine.

Avant de quitter le Mexique pour retourner vers le sud – ou serait-ce vers le nord? –, j’aimerais céder la parole à un artiste qui a superbement illustré l’intuition de Guillermo Gómez-Peña. Il s’agit de Francis Alÿs, qui est né en Belgique et s’est installé à Mexico après le séisme de 1985 lors duquel il était venu prêter main-forte aux secouristes. J’ai parlé de lui à maintes reprises dans un passé récent, car son œuvre se situe à la croisée des chemins que je fréquente. Je ne vais donc pas le refaire ici, si ce n’est pour mentionner une seule de ses œuvres : *The Loop*, l’une de ses performances les plus connues. Elle fut réalisée en 1997 ; elle est donc contemporaine de la chanson d’Arjona et du livre de Gómez-Peña, de même que de *Tortilla Curtain*, le roman culte de T.C. Boyle, paru en 1995<sup>22</sup>. Il est superflu de rappeler que ces années-là furent les témoins d’un raidissement ultérieur de l’administration américaine en matière de police des frontières – et d’une frontière en particulier : celle qui instaure un fossé, voire une palissade, entre le nord étatsunien et le sud latino-américain.

Invité à exposer en Californie, à l’occasion du *InSite binational contemporary art festival*, Alÿs avait à franchir les vingt-sept kilomètres qui séparent Tijuana de San Diego. Cela aurait été l’affaire d’une grosse demi-heure, ou de trois quarts d’heure, s’il n’y avait eu la frontière à franchir. L’artiste prit alors une décision radicale. Il pointa son regard droit vers le sud et, utilisant le financement qui lui avait été attribué, acquit un premier billet d’avion. Il décolla le 1<sup>er</sup> juin 1997. Afin de se rendre à San Diego, il ferait escale à Mexico, puis à Panama et à Santiago du Chili. Il entama un périple qui dura plus d’un mois. Il s’arrêta en Nouvelle-Zélande, en Australie, à Singapour, en Thaïlande, en Birmanie, en Chine, en Corée du Sud et en Alaska. Là, il pénétra enfin dans le territoire étatsunien. San Diego n’était plus au nord, mais au sud. Il avait inversé la carte. Il finit par arriver à bon port le 5 juillet. L’œuvre qu’Alÿs exposa était une carte postale. Sur le recto figurait une photographie de l’océan légendée de la sorte :

In order to go from Tijuana to San Diego without crossing the Mexico/ United States border, I followed a perpendicular route away from the fence and circumnavigated the globe heading 67° South East, North East

22. La traduction française du roman paru en 1997 sous le titre *Amérique*, chez Grasset. Le prix Médicis étranger lui fut décerné la même année.

and South East again until I reached my departure point. The project remained free and clear of all critical implications beyond the physical displacement of the artist<sup>23</sup>.

Sur le verso, apparaissait une carte grisée sur fond blanc reproduisant le trajet qui avait conduit l'artiste de Tijuana à San Diego. J'en ai calculé la longueur totale : environ 44 000 kilomètres. C'est 1 600 fois la distance qui sépare Tijuana de San Diego par la route du nord. À cette échelle, chaque mètre correspondait à un mille. C'est infiniment moins que la distance mentale séparant de son but le migrant qui prête un reste de foi au rêve américain.

### 3

Avant de mettre un terme à ce rapide survol de la cartographie des espaces américains, prenons une dernière fois le cap de l'Argentine, cet autre nord, conformément à la carte de Joaquín Torres García. Si loin de la palissade clivant LATINO AMERICA et AMERICA, le thème de la frontière est moins prégnant. L'inquiétude réside surtout dans le fait d'avoir à supporter tout le poids du sud – enfin du nord ! – au risque de se retrouver écrasé ou asphyxié. Enrique Chagoya, qui a travaillé avec Gómez-Peña<sup>24</sup>, avait donné le ton au Mexique, dans *Road Map*, en 2003 où l'Amérique latine se rétrécit comme une peau de chagrin face à la pesanteur d'États-Unis surdimensionnés et militarisés à outrance, en un mot : menaçants. La carte de Chagoya est flanquée d'une légende : « An Object That Was Not Where It Thought. And Thought Where It Was Not ». Une fois de plus, la géographie tend à se déliter : on rêve de rebattre les cartes, comme si la cartographie était un jeu.

C'est très exactement ce que fait Jorge Macchi, dont j'ai abordé l'œuvre dans mon dernier livre, *La cage des méridiens. La littérature et l'art contemporain face à la globalisation*<sup>25</sup> (2016). Là encore, contentons-nous d'observer deux œuvres de l'artiste, sans autre forme de commentaire,

23. F. Alj's. *The Loop Tijuana - San Diego 1997*, carte postale, 15 cm sur 10,5 cm.

24. Les deux artistes ont conçu ensemble le récit littéraire pictural *Friendly Cannibals*, en 1996. Voir J. Gaudette. « L'anthropophagie dans les littératures des Amériques : variations sur le thème de la créolisation » dans *Rencontres Multiculturelles. Imprévus et coïncidences. Le Canada et les Amériques*, P. Imbert (dir.), Ottawa, Université d'Ottawa, 2013, p. 183-222.

25. B. Westphal. *La cage des méridiens. La littérature et l'art contemporain face à la globalisation*, Paris, Minuit, 2016, p. 212-217.

ou si peu : il s'agit de *Blue Planet* (2002) et de *Seascope* (2006). L'élément liquide est dominant, dans l'une comme dans l'autre. Tandis que *Blue Planet* propose une géographie liquide et improbable puisque des lieux non contigus se télescopent à la faveur d'une dérive généralisée, *Seascope* vide la portion septentrionale du nord au profit du sud, ou bien est-ce le nord qui s'est déversé dans le sud, ou serait-ce que le nord a déjà été effacé (ou dissimulé sous une banquise) alors que le sud est recouvert par les eaux ? Graciela Speranza voit les choses sous l'angle suivant :

La cultura y el arte mundializados responden a una variedad dinámica de flujos que desdibujan las oposiciones territoriales tajantes – norte/sur, local/global, internacional/nacional –, y desestiman las versiones engañosas de la globalización como escenario de un diálogo pacífico de culturas reconciliadas o un nuevo univeralismo que opera por mera yuxtaposición<sup>26</sup>.

Jorge Macchi dé-dessine la représentation dominante du monde, comme ailleurs Édouard Glissant revendique le « dé-respect » des langues hégémoniques. Mais les mappemondes de Macchi sont peut-être plus inquiétantes que ne le suggère Speranza. Face à l'éventuelle catastrophe écologique, se soucier des équilibres nord-sud se révèle dorénavant insuffisant, quoique impératif. Peut-être n'est-ce pas seulement le sud qu'il faut protéger contre le nord, mais la planète entière contre ceux qui attentent à sa survie. C'est ce que laisse entendre une autre artiste argentine, Inés Fontenla, qui réside en Italie depuis deux décennies, et dont le titre d'une de ses installations les plus renommées – *Requiem Terrae* (2011) – est on ne peut plus explicite. Poursuivant le cheminement amorcé chez Jorge Macchi, le continent américain, comme tous les autres, finit par se déverser hors de la carte, laissant derrière lui une sorte de sillage bleuté qui ressemble à un océan global privé de tout vestige tellurique. L'inversion cartographique est devenue totale, voire apocalyptique : la carte du monde pointe une géographie du néant. Les années passent et les mises en garde se font alarmantes.

Avant de conclure, permettez-moi de faire un bref aveu. Au moment d'entamer la préparation de cette conférence, j'avais en tête plusieurs livres concernant les espaces latino-américains. Je pensais leur ménager la place nécessaire pour que leurs auteurs puissent s'exprimer. Or, en littérature, je n'ai mentionné que deux noms : ceux d'Hélène Rolin et de Guillermo Gómez-Peña, qui du reste est davantage un performeur qu'un écrivain. Pour faire bonne figure, je vais citer deux phrases qui m'ont aidé

26. G. Speranza. *Atlas portátil de América Latina*, op. cit., p. 54-55.

à construire mon approche du *mapa invertido*. La première est de Ricardo Piglia. Elle est extraite d'un roman qui, à mes yeux, est un chef-d'œuvre : *La ciudad ausente* (1993). La voici : « Lo real estaba definido por lo posible (y no por el ser) <sup>27</sup> ». La seconde est de Carlos Fuentes. Elle évoque le titre même de l'essai dont elle est extraite :

La geografía de la novela nos dice que nuestra humanidad no vive en la helada abstracción de lo separado, sino en el pulso cálido de una variedad infernal que nos dice : No somos aún. Estamos siendo<sup>28</sup>.

En tout état de cause, la littérature a pour vocation d'enrichir les espaces du réel. Il lui incombe de définir le possible. Qu'est-ce que le possible ? Non pas ce qui *est* et se fige mais ce qui *est en train de naître à l'être* et qui surgira en marge de toute tentation immobiliste, réactionnaire, potentiellement meurtrière. C'est cette lecture du monde que Ricardo Piglia, décédé au début de cette année 2017, et Carlos Fuentes ont appelé de leurs vœux. C'est ce que les quelques artistes convoqués ici se sont efforcés de mettre en œuvre par le truchement de cartes dont on sait qu'elles reflètent des territoires effervescents, qui sont eux-mêmes soumis à l'émergence du neuf et au *desdibujar* et qu'il sont mus par une inspiration *indoafróiberoamericana*<sup>29</sup>, selon une belle formule de Carlos Fuentes.

27. R. Piglia. *La ciudad ausente* [1992], Barcelone, Random House Mondadori, coll. « Debolsillo », 2013, p. 89.

28. C. Fuentes. *Geografía de la novela*, Madrid, Alfaguara, 1993, p. 224.

29. Très exactement, Carlos Fuentes évoque « una civilización indoafróiberoamérica », *ibid.*, p. 221.



## Représentations de déplacements et traversées de frontières dans la littérature francophone contemporaine du Canada

*Adina Balint*

### INTRODUCTION

Il y a plusieurs manières d'aborder l'analyse d'un texte littéraire par le biais d'une approche philosophique. D'une part, on aurait, par exemple, le souvenir d'une idée, d'une question – cela pourrait être: qu'est-ce que l'espace?, qu'est-ce que le monde?, qu'est-ce que la notion de «retour»? On a croisé ces idées quelque part, et comme on ne sait pas exactement où, on part à la recherche. Ainsi, l'approche philosophique appliquée à un texte littéraire serait l'histoire d'une traversée, une série de questionnements, d'incertitudes... On traverse les discours, il y a des épreuves et des histoires à raconter, à éclaircir. D'autre part, il y a approche philosophique parce qu'on a été étonné, détourné, surpris par une idée, une question. Le trajet a été infléchi, relancé éventuellement par une impasse... Il y a alors comme un point de conversion: il faut partir, quitter, changer de route, car on a été traversé par «une rivière de pensées<sup>1</sup>», comme l'écrivait au XIX<sup>e</sup> siècle Emerson.

Cette entrée en matière pose trois questions que nous allons aborder successivement avec des exemples de deux récits contemporains de la littérature canadienne francophone. Premièrement: comment partir, comment rester? La deuxième question est de savoir si l'on peut «entièrement» raconter ce départ, ce déplacement, et comment les écrivains

---

1. R. W. Emerson. *Essays, First and Second Series*, New York, Vintage Books, The Library of America, 1990, p. 142.

contemporains le racontent-ils? Et la troisième question, qui est peut-être la plus difficile : peut-on retourner, revenir?

## COMMENT PARTIR, COMMENT RESTER

Héraclite (535-475 av. J.-C.) disait déjà qu'« on ne baigne pas deux fois dans le même fleuve<sup>2</sup> ». Cela veut dire qu'on est toujours déjà parti. On n'est jamais au même endroit, on ne peut être immobile, on ne peut rester et demeurer simplement. On retrouve cette même idée chez Platon. Dans son dialogue le *Parménide*, Platon décrit la dialectique (une méthode de discussion, de questionnement, d'interprétation) comme une traversée :

[...] la foule ne sait pas que sans cette revue universelle, sans ce vagabondage, il est impossible de rencontrer la vérité [...]. Moi aussi, au souvenir du passé, je me sens saisi de crainte et me demande comme il me faudra traverser à la nage un si rude et si vaste océan de discours<sup>3</sup>.

Platon assigne à Parménide des traversées successives des grands thèmes de la philosophie : l'un et le multiple, le même et l'autre, l'être et le non-être, etc. On a ainsi une sorte de carte des traversées, des voyages philosophiques possibles. Ces voyages « des idées » sont doublés par les voyages réels de Platon : les trois voyages à Syracuse, par exemple (tournant de plus en plus au désastre puisqu'il est vendu comme esclave et rançonné).

On pourrait évoquer d'autres exemples de voyages philosophiques au fil des siècles : pensons à Descartes, voyageant avec une armée ; à Montaigne et à son amour de la contemplation ; rappelons Rousseau ou Kierkegaard, passionnés par la vocation poétique et philosophique, ou Lévi-Strauss, l'anthropologue, qui mettent en scène une conscience « errante », non pas une conscience qui est partout chez elle et assurée de sa vérité, mais une conscience erratique et qui embrasse l'errance et l'erreur, prise entre deux ou plusieurs pays, confessions, mémoires, histoires, et ne pouvant se hausser à un point de vue unique, à une perspective monolithique.

2. Héraclite. *Les fragments d'Héraclite*, trad. et commentaires Roger Munier, Paris Fata Morgana, 1991, p. 24.

3. Platon. *Parménide*, 136-e/137-a, dans Platon, *Œuvres complètes II*, Paris, Gallimard, 1950.

Comment rester, donc? On est toujours errant, on est toujours déjà parti, et il faudrait accepter cette condition itinérante, marchante. Au XIX<sup>e</sup> siècle, Nietzsche cite Flaubert: « *On ne peut penser qu'assis* », et commente: « Je te tiens là, nihiliste! [...] Seules les pensées qu'on a en marchant valent quelque chose »<sup>4</sup>. Mais dans le même temps, il faudrait bien trouver un endroit où arrêter de se déplacer, arrêter même de croire qu'on part aussi facilement, que l'on quitte, que l'on se délie, que l'on change si facilement. Toujours au XIX<sup>e</sup> siècle, le philosophe américain Emerson écrit, dans *La confiance en soi*:

[...] voyager est le paradis des sots. Nos premiers voyages nous révèlent combien les lieux sont indifférents. Chez moi, je rêve qu'à Naples et à Rome, je pourrai m'enivrer de beauté et perdre ma tristesse. Je fais mes malles, dis au revoir à mes amis, embarque sur la mer, et enfin me réveille à Naples, et là, à mes côtés, se trouve l'austère réalité: le moi triste, implacable, celui-là même que j'avais fui<sup>5</sup>.

Comme les romantiques, Emerson nous rappelle qu'on emmène toujours soi-même avec soi... Pas aussi facile que cela de partir! Ainsi est-il que les philosophes et les poètes romantiques nous transmettent qu'il faudrait accepter de revenir à soi, de revenir chez soi, de ne pas toujours chercher l'ailleurs, l'extraordinaire, car l'autre est là. Ce désir de revenir au monde ordinaire, ou de revenir à un lieu d'avant le départ, nous le nommerons comme l'atteinte d'un point de demi-tour, où celui qui était parti revient ou songe à revenir. Il revient à soi, ou bien justement, il revient à autre chose que soi; il y a un changement de cap, une décision de revenir au lieu de naissance, après un certain nombre d'années, par exemple.

Ce geste d'Emerson est important parce qu'il nous permet d'évoquer la notion de « retour » comme mouvement contradictoire qui engage des rapports avec un départ, avec un point de départ, et entraîne du mystère dans la dynamique départ-retour, va-et-vient entre ici et là-bas. Nous explorerons brièvement cette dynamique à travers *L'énigme du retour* de Dany Laferrière<sup>6</sup>.

4. F. Nietzsche. *Crépuscule des idoles*, trad. Éric Blondel, Paris, Hatier, 2001, Pensée 34, p. 102.

5. R. W. Emerson. *Op. cit.*, p. 120.

6. D. Laferrière. *L'énigme du retour*, Paris, Grasset, 2009.

## LA NOTION DE « RETOUR »

D'emblée: qu'est-ce que « le retour »? Généralement défini comme « action de revenir », de « retourner », le retour – qu'il mène vers un lieu d'origine ou pas – représente un mouvement profondément contradictoire, malgré son apparente linéarité. S'il est possible d'assimiler le retour à un véritable mouvement, c'est qu'il possède une double dimension spatiale et temporelle: il constitue le déplacement d'un individu ou d'un groupe d'individus dans l'espace; son évocation pose donc les limites physiques du déplacement – quête, voyage, exil – dans lequel il trouve son origine, et situe ce déplacement par rapport à un point de départ. Tout déplacement spatial étant inéluctablement lié à une progression dans le temps, le retour dote également ce déplacement de limites temporelles.

Notons toutefois le caractère proprement contradictoire du mouvement du retour. Comme le souligne Gillian Beer dans son essai *Open Fields*<sup>7</sup>, tout retour engage aussi nécessairement un départ: revenir, c'est avant tout quitter le lieu où l'on est arrivé, ce qui n'est pas nécessairement tâche aisée dans la mesure où l'on a pu développer pour ce lieu de nouveaux sentiments d'appartenance. C'est ainsi que le personnage principal du roman de Dany Laferrière, *L'Énigme du retour* – texte à forte composante autobiographique – qui revient de Montréal en Haïti pour annoncer à sa famille le décès de son père, également exilé, éprouve un véritable mal du pays à l'égard du Québec. Son retour équivaut pour lui à un nouveau déchirement: revenir, c'est partir. C'est sur l'image du mystère irrésolu de ses sentiments d'attachement par rapport à Montréal que se clôt la première partie du roman – Windsor, le narrateur, partant en avion pour Haïti:

Un dernier coup d'œil par le hublot de l'avion  
 Cette ville blanche et froide  
 où j'ai connu mes plus fortes passions.  
 Aujourd'hui la glace m'habite  
 presque autant que le feu. (p. 76)

À la fois retour et départ, portant autant vers l'ici et vers l'ailleurs, vers le futur et vers le passé, le retour constitue donc un mouvement paradoxal qui ne permet nullement à ses protagonistes de se situer clairement dans

7. G. Beer. *Open Fields: Science in Cultural Encounter*, Oxford/New York, Clarendon Press, Oxford University Press, 1996.

l'espace et le temps, la géographie et l'histoire. Le retour ne peut être considéré comme un signe d'achèvement, encore moins comme le moment de résolution d'un parcours. Il est au contraire une véritable menace posée sur les repères de la vie ordinaire, sur le présent. C'est par le terme de « re-venants » que nous avons choisi de désigner ceux qui reviennent à un lieu de départ : ceux-ci sont en effet assimilables à des spectres, à des êtres qui ne devraient pas être là et dont la seule existence viendra bientôt menacer l'existence de ceux qui sont restés.

Source d'inquiétude pour le re-venant comme pour sa communauté d'origine, le retour au lieu du départ est générateur d'importants conflits. Ces conflits s'avèrent révélateurs en ce qu'ils permettent de mieux comprendre la construction de l'identité personnelle, ainsi que la structure de la communauté décrite ; et une définition que cette communauté propose d'elle-même et de ses différents membres. Liés aux transformations subies au cours des périodes d'éloignement, ces conflits se cristallisent dans la question de l'identité, c'est-à-dire dans la manière que chacun a de se définir, de se différencier de l'autre et de s'y reconnaître, et donc d'éprouver un sentiment d'appartenance à l'égard d'une communauté donnée. Ainsi, c'est au processus de construction identitaire, tel qu'il est révélé et mis en cause par le récit du retour au pays natal, que nous nous intéressons brièvement dans *L'Énigme du retour* de Laferrière.

Mais avant de passer au texte de Laferrière – écrivain contemporain canadien issu de l'immigration – notons que dans les Amériques, au Canada en particulier, le retour, l'acte de revenir, n'est pas autant un repli sur soi, comme on le voit chez les philosophes ou chez les romantiques européens. Il s'agit plutôt d'un déplacement effectif, d'une mobilité géographique, socio-économique et culturelle qui se double certes d'une réflexion sur soi, d'une auto-réflexivité, surtout dans les textes à connotation autobiographique.

Rappelons aussi que dans les littératures canadiennes francophones, le motif du retour a été exploré par des écrivains comme Gabrielle Roy, dans *La Route d'Altamont* (1966, le retour au Manitoba), Antonine Maillet dans *Pélagie-la-Charrette* (1979), qui évoque le retour d'une communauté acadienne sur le site de Grand-Pré après la tourmente du « Grand dérangement », Anne Hébert, dans *Le Premier jardin* (1988), dont l'héroïne revient pour la première fois au Québec, la ville de son enfance, qu'elle a fuie pour devenir actrice.

On trouve dans ces exemples le mouvement second du retour comme un retour à soi et un examen attentif de l'altérité à l'intérieur et à l'extérieur de soi – ce qui engage aussi de vraiment voir l'étrangeté de l'ordinaire, de revenir à l'ordinaire autrement après avoir fait l'expérience de l'ailleurs. En quelque sorte, retourner implique désormais d'inventer une manière de rester apte à composer avec l'étrangeté – une étrangeté devenue soudain beaucoup plus visible, après le départ et le retour. C'était donc là notre première question : comment partir, comment rester ?

### PEUT-ON RACONTER ET COMMENT ?

Un retour, un décentrement, une quête, un exil, cela se raconte. Et bien sûr, il y a toujours une structure de ce récit. Prenons l'exemple d'un traité philosophique comme *La phénoménologie de l'esprit* (1807) de Hegel, où il s'agit de sortir de la séparation du sujet et de l'objet, de montrer le passage, la possibilité de passer du sujet à l'objet, la fluidité des médiums et des postures. Pour Hegel, Kant avait trop séparé le monde des sujets et le monde des objets, le monde de la conscience et le monde de la nature : nous allons donc montrer qu'il est possible de passer, qu'il y a une médiation envisageable. Et la vérité, c'est le passage, c'est le chemin lui-même, pour Hegel, qui met en lumière la traversée des frontières entre ces catégories et catégorisations. Cela se termine par un retour, par une relève où l'esprit est finalement reconnu comme altéré, changé. Le vrai esprit n'est pas celui qui est resté esprit, mais celui qui a accepté de rentrer dans la chair des histoires, de s'aliéner, de devenir objet. Dans la littérature, par exemple, à la fin d'une épopée comme l'*Odyssee*, le héros se fait reconnaître, avec toute l'émotion des retrouvailles. Pour sa part, la fin de *La phénoménologie de l'esprit*<sup>8</sup> réside aussi dans cette espèce de reconnaissance, odysseenne, ulysséenne, de l'esprit qui se fait reconnaître dans son identité véritable, dans une identité enrichie par la traversée, l'altération et l'aliénation. Il y a aussi des ruses de la reconnaissance, des ruses de l'histoire, des péripéties, des vicissitudes. Cela donne une figure épique : le récit philosophique lui-même est un grand Récit où tout est bien qui finit bien, au sens où tout est enfin reconnu.

Or ce grand Récit peut être brisé, rompu parce qu'il y a du tragique ; parce que, Ulysse pourrait être assassiné, Pénélope pourrait trahir...

---

8. F. Hegel. *La phénoménologie de l'esprit*, trad. Jean-Pierre Lefèbvre, Paris, Aubier, 1991.

L'épopée peut être transformée en tragédie par un ratage. Kierkegaard est celui qui montre qu'on ne peut pas tout raconter, tout sauver, le héros n'est pas reconnu, le père est toujours assassiné, comme dans *Hamlet*, par exemple. Dans *Étapes sur le chemin de la vie*<sup>9</sup>, Kierkegaard met en lumière que ce ne sont pas des étapes que l'on peut raconter en montrant le passage. Au contraire, il n'y a pas de passage : il n'y a, chaque fois, que des discontinuités, des sauts de plus en plus impossibles, des impasses... Loin de la grande narration hégélienne de *La phénoménologie de l'esprit*, on a une pluralité de petits récits brisés ; l'identité des personnages et des narrateurs est plus incertaine, il y a quelque chose de problématique, et on ne sait pas toujours qui parle, ni à qui et pourquoi. Cet écart est aussi montré par Auerbach dans *Mimésis*<sup>10</sup>. Dans son premier chapitre sur « la cicatrice d'Ulysse », Auerbach signale cette différence de genre littéraire entre l'*Odyssee* de Homère et l'ensemble des textes bibliques qui comprend lui-même une pluralité de genres, et donc, quelque chose de plus morcelé, avec de petites narrations et non un grand Récit qui raconterait potentiellement tout... Mais l'*Odyssee* voulait-elle tout raconter, ou montrer la racontabilité de tout... ?

Ce sont ces discontinuités et des impasses liées, entre autres, à la question de l'identité que met en scène le récit contemporain (et post-moderne) de l'écrivain québécois d'origine haïtienne Dany Laferrière, dans *L'énigme du retour*.

### DÉPASSER LA QUESTION DE L'IDENTITÉ : L'ÉNIGME DU RETOUR DE DANY LAFERRIÈRE

Qu'est-ce qu'il y a d'intéressant dans le roman de Laferrière, *L'énigme du retour*? Tout d'abord, ce texte permet d'écarter l'idée d'une identité fixe et entière et d'examiner celle de « sujet hybride », développée dans les années 1990 par Homi Bhabha et exposée dans son essai *The Location of Culture*<sup>11</sup>. L'hybridité consiste en l'élaboration, dans la rencontre des cultures, d'un « tiers espace » générant de nouvelles formes identitaires marquées par une ambivalence constante. C'est sur cette possibilité que nous appuierons notre analyse de quelques passages du récit de Laferrière

9. S. Kierkegaard. *Étapes sur le chemin de la vie*, trad. M.-H. Guignot et F. Prior, Paris, Gallimard, coll. « Tel », 1948.

10. E. Auerbach. *Mimésis. La représentation de la réalité dans la littérature occidentale*, Paris, Gallimard, 1968.

11. H. Bhabha. *The Location of Culture*, London/New York, Routledge, 1994.

– ce qui nous donnera l’occasion de mettre en lumière un dépassement du questionnement identitaire perceptible à travers le récit du retour en Haïti.

Paru au Québec et en France en 2009, *L’Énigme du retour* (prix Médicis) s’inspire probablement par son titre du roman de Naipaul *The Enigma of Arrival*<sup>12</sup>. Publié en 1987, ce roman décrit la prise de contact d’un écrivain d’origine hindoue avec la campagne anglaise et la crise des civilisations qu’il y observe. Pour sa part, *L’Énigme du retour* de Laferrière raconte le retour en Haïti, à l’occasion du décès de son père, d’un écrivain installé au Québec : ses sentiments face à l’évolution et à la situation politique de son pays natal, le développement de sa relation avec les siens, ainsi que sa réflexion sur l’existence en général et la question de l’identité, en particulier.

Ainsi, le roman évoque la notion d’identité sous plusieurs formes : celle du retour en tant que mouvement géographique ; celle du retour en tant que recherche d’une forme d’écriture – où le retour n’est pas uniquement narré en prose mais aussi en vers libres, une forme mixte qui ne manque pas d’évoquer le *Cahier d’un retour au pays natal* d’Aimé Césaire<sup>13</sup>, auquel le roman vise clairement à rendre hommage ; enfin, celle du retour sur soi et la manière dont il est possible de se définir. Cette multiplicité des formes du retour s’incarne dans le personnage du père, dont la mort motive le retour du narrateur – un père qui détermine son identité (il porte le même nom, Windsor) et qu’il associe volontiers à la figure littéraire d’Aimé Césaire : « Dans mon rêve, Césaire se superpose à mon père. Le même sourire fané et cette façon de se croiser les jambes qui rappelle les dandys d’après-guerre » (p. 33).

Le roman est composé de deux grandes parties intitulées : « Lents préparatifs de départ » et « Le Retour ». C’est l’impression de perte de soi, de fragmentation identitaire qui se cristallise dans la sensation d’égarement que le narrateur affirme ressentir dans l’exil – que nous voudrions

12. V. S. Naipaul. *The Enigma of Arrival*, Harmondsworth, Middlesex/New York, Viking, 1987. Cet ouvrage ferait lui-même référence au tableau de Giorgio De Chirico *L’Énigme de l’arrivée*, dont le titre aura été selon Jean-Louis Cornille trouvé par G. Apollinaire (J.-L. Cornille, *Apollinaire et Cie.*, Villeneuve d’Ascq, Presses universitaires du Septentrion, 2000).

13. A. Césaire. *Cahier d’un retour au pays natal*, Paris, Présence africaine ([1939], 1960).

évoquer. Il déclare au tout début du roman, alors qu'il est plongé dans la conscience du rêve :

Le galop dans la morne plaine du temps  
 avant de découvrir  
 qu'il n'y a dans cette vie  
 ni nord ni sud  
 ni père ni fils  
 et que personne  
 ne sait vraiment où aller. (p. 22)

Il importe de noter que tout au long du récit, le narrateur affirme la diversité de son identité et ne se sent en aucun cas divisé entre ses origines haïtiennes et sa vie canadienne. Il se revendique à la fois comme l'un et comme l'autre. Ce qui le préoccupe, par contre, c'est le sentiment d'une véritable perte des repères spatiaux (« ni nord, ni sud ») et temporels (perceptible dans la disparition des données générationnelles : « ni père, ni fils ») qui lui permettraient de se définir lui-même. Dans ce sens, l'identité – la subjectivité – de ce personnage tendrait à rappeler la notion d'hybridité développée par Homi Bhabha : il n'est ni l'un ni l'autre. Cependant, cette hybridité est ici perçue de manière négative : « le tiers-espace » existant entre différentes cultures et différents aspects opposés apparaît plutôt comme un « non-espace » : « personne », insiste le narrateur, « ne sait vraiment où aller ».

En revanche, à la fin du récit, le lecteur ne peut que remarquer un changement au profond sentiment d'égarement que le narrateur déclare éprouver. Dans le dernier chapitre, lorsqu'il se trouve dans un village isolé, il réitère une sensation de désorientation, mais la décrit cette fois comme positive :

Ce n'est plus l'hiver.  
 Ce n'est plus l'été.  
 Ce n'est plus le Nord.  
 Ce n'est plus le Sud.  
 La vie sphérique, enfin. (p. 285)

Ce passage en vers libre insiste par le biais de l'anaphore « Ce n'est plus », sur une disparition : celle d'entités opposées auxquelles vient se substituer l'harmonie de la sphère – une surface dont tous les points sont situés à même distance du centre. À nouveau, cette plénitude pourrait être rattachée à l'idée d'hybridité, si elle ne semblait elle-même se passer des notions de temps et d'espace auxquelles ce concept continue de se rattacher. Il

n'est plus question de « ni-ni » mais d'être à la fois ceci et cela. Notons qu'entre ces deux étapes : celle de l'égarement et celle de la plénitude se trouve le mouvement du retour au pays de naissance, le catalyseur de cette transformation.

Ainsi est-il qu'on raconte le retour par des fragments et de la fragmentation, par des ajustements et des allers et retours entre un ici et un là-bas. Nous retrouvons ces constantes chez nombre d'écrivains contemporains canadiens issus de plusieurs cultures : Régine Robin, Ying Chen, Kim Thúy, Sergio Kokis...

### PEUT-ON REVENIR ?

Ce sera notre troisième question : est-ce qu'on peut revenir, est-ce le même qui est parti et qui revient ? Dans les épopées et les mythes, pour vérifier que c'est bien le même, il faut des signes : dans le cas d'Ulysse, il y a un chien qui le reconnaît à son odeur, il y a une servante qui le reconnaît à sa cicatrice, etc. Et en même temps, comme le remarque Auerbach, il est tout de même curieux qu'Ulysse, pour ne pas se faire reconnaître, doive être travesti par Athéna, alors qu'on imagine qu'après la guerre de Troie et son interminable périple, il devrait de toute façon être méconnaissable. Mais non, il faut qu'il soit déguisé, en vieux encore, en plus abîmé qu'il n'est. À la fin du dernier livre, on le retrouve presque comme au premier livre, comme si l'aller probatoire de l'*Illiade* et le retour éprouvant de l'*Odyssee* ne lui avaient rien fait.

Il faut donc des signes de reconnaissance parce que la reconnaissance n'est pas évidente ; quand on ne (re)connaît pas, on est sceptique et il ne reste que l'arbitraire et la séduction. Entre les deux, le retour apparaît comme incertain, problématique et peu assuré de lui-même<sup>14</sup>.

---

14. L'espace de cet article ne nous permet pas de nous étendre, mais rappelons ici le film français désormais classique de Daniel Vigne, *Le retour de Martin Guerre*, 1983 (César du meilleur scénario original et adaptation, 1983), où, au XVI<sup>e</sup> siècle, la question de la reconnaissance du personnage de Martin qui rentre au village après plusieurs années passées à la guerre soulève des doutes sur sa véritable identité. En 2014, le même Daniel Vigne réalise un documentaire intitulé *Martin Guerre, retour au village*. Ce documentaire de 52 minutes revient trente ans après en Ariège, où a été tournée une partie du premier film. Il met en lumière les habitants du village qui s'étaient transformés en paysans du XVI<sup>e</sup> pour la production de 1983 et explore ainsi la question du retour sous un nouvel angle : celui de la mémoire des personnes et des lieux.

À l'époque de la modernité, dans l'*Ulysse* de Joyce<sup>15</sup>, on ne revient pas ; ou ce n'est pas le même qui revient, ou il ne revient pas au même. Chez Joyce, la structure de l'*Odyssee* est méthodiquement déconstruite, défaite dans toutes ses règles narratives et thématiques.

Que se passe-t-il à l'époque contemporaine, dans l'*Énigme du retour* de Laferrière ? Quel retour ? En revenant en Haïti, Windsor, le narrateur, prend conscience du temps qui a passé et des effets de sa propre absence. Certes, rien ne semble avoir changé – mais c'est que d'autres ont pris sa place : son neveu Dany, par exemple, qui porte le même nom, occupe la même chambre, nourrit les mêmes désirs de devenir écrivain... Windsor découvre que sa propre vie n'est plus en Haïti : il est devenu un homme différent de ce qu'il était, en inadéquation avec son moi haïtien qu'il lui faut alors reconstruire :

Arrivé au Nord il a fallu me défaire  
de toute la lourde réalité du Sud  
qui me sortait par les pores.  
J'ai mis trente-trois ans à m'adapter  
à ce pays d'hiver où tout est si différent  
de ce que j'avais connu auparavant.

De retour dans le Sud après toutes ces années  
je me retrouve dans la situation de quelqu'un  
qui doit réapprendre ce qu'il sait déjà  
mais dont il a dû se défaire en chemin. (p. 123)

Revenir au pays natal, dans le récit de Laferrière, c'est ainsi lier son moi présent à son moi passé, c'est-à-dire c'est se réinscrire dans la linéarité du temps : retrouver le temps, en quelque sorte. C'est paradoxalement cette réintégration de la linéarité de l'espace-temps qui permet au narrateur, dans les dernières pages du récit, de découvrir enfin une vie « sphérique » : sphérique non pas parce que débarrassée des différents repères spatio-temporels, mais parce qu'imprégnée de ces derniers : le proche et le lointain sont réunis dans l'ici, le passé et le futur dans le maintenant. En d'autres termes, l'espace-temps est passé de l'absence à l'omniprésence, du vide à la totalité.

Le récit *L'Énigme du retour* lie la notion d'identité, dans le contexte global de notre époque contemporaine, à un paradoxe : le concept de « tiers-espace » – exploré aussi par Patrick Imbert dans ses analyses de la

---

15. J. Joyce, *Ulysses*, London, Hans Walter Gabler, 3 vol., [1922], 1984, 1986, 1993.

transculturalité afin de dépasser les dichotomies barbarie-civilisation, par exemple. Pour que la vie devienne « sphérique », pour que repères spatiaux et temporels deviennent enfin inutiles, il est nécessaire à l'individu de se réinscrire dans la linéarité de ces deux éléments : de retrouver l'espace, de retrouver le temps, qui alors seulement peuvent rendre tout repère superflu. Cela engage bien entendu de la créativité...

Pour terminer, nous aimerions nous pencher sur une autre belle figure dans la philosophie de la modernité – une figure qui engage un cheminement, un processus : la notion de créativité de Gilles Deleuze.

### L'ÉTHIQUE DE GILLES DELEUZE : LA NOTION DE CRÉATIVITÉ

L'éthique de Gilles Deleuze est centrée sur une notion unique : le plus important pour la vie, au niveau de l'être comme au niveau de l'individu, est *la créativité*. Deleuze est indifférent à la question du bien et du mal ou plutôt, il associe le « bien » à l'idée totalitaire et nihiliste qui tente de contenir la différence créative de la vie. La plus haute valeur pour le philosophe n'est pas le bien, mais la vie, comme ce qui crée sans cesse de la nouveauté. Dans *Nietzsche et la philosophie*, Deleuze écrit : « le monde n'est ni vrai, ni réel, mais vivant<sup>16</sup> ». La vie est la valeur supérieure de cette pensée. Pour Deleuze, il ne s'agit pas seulement de la vie organique, mais de la totalité de la réalité. La vie possède en elle-même son propre principe de différenciation, de création et de nouveauté. Elle est répétition de la différence : devenir, multiple, hasard et chaos. Deleuze présuppose qu'une vie libérée créera toujours de la nouveauté, même si celle-ci est triviale, et que cette nouveauté sera toujours bonne ou du moins meilleure que la stagnation dans le même.

Cette conception de la créativité est étroitement liée à la notion de « l'éternel retour de la différence » deleuzien qui est un concept paradoxal, issu du développement d'une intuition ontologique : l'Être est la vie comprise comme *répétition de la différence*. Deleuze écrit : « l'éternel retour ne surgit pas en second, ou ne vient pas après, mais est déjà présent dans toute métamorphose, contemporain de ce qu'il faut devenir<sup>17</sup> ». L'éternel

16. G. Deleuze. *Nietzsche et la philosophie*, Paris, Presses universitaires de France, 1962, p. 211.

17. G. Deleuze. *Différence et répétition*, Paris, Presses universitaires de France, 1968, p. 78.

retour a toujours lieu : à chaque moment de l'existence, la différence revient et crée, même si nous ne voyons devant nous que des identités. L'éthique deleuzienne indique qu'il nous appartient de trouver un accès vers cette différence – par l'expérience – autre façon de nommer la pensée de l'éternel retour. Ce passage vers la différence peut donc s'effectuer sans la pensée, par ce que Deleuze nomme « l'empirisme transcendantal<sup>18</sup> ». Cet empirisme consiste à saisir « directement dans le sensible ce qui ne peut être que senti, l'être même *du* sensible : la différence, la différence de potentiel, la différence d'intensité ...<sup>19</sup> ». Il s'agit de faire l'expérience des conditions de possibilité de l'expérience elle-même, et comme chez Deleuze le transcendantal (la condition de possibilité de l'expérience) est la différence, il faut faire l'expérience de la différence.

Cette thématique de l'expérience de la différence nous conduit à poser deux questions par rapport à la littérature : 1. Quel est le but, l'utilité, la fonction de l'éternel retour deleuzien dans une possible application à la littérature ? 2. Comment cette notion de l'éternel retour deleuzien peut-elle nous ouvrir à d'autres interprétations du motif du retour dans la littérature francophone contemporaine, par exemple ?

En guise de réponse à la première question, nous pourrions affirmer que la philosophie de Deleuze vise à nous rappeler que le monde qui nous entoure est toujours nouveau. L'être humain, contraint dans sa pensée abstraite la plupart du temps a tendance à perdre de vue cette vérité. Cette perspective nous conduit vers une réponse à la deuxième question à travers un texte littéraire récent, comme *La femme qui fuit*<sup>20</sup> de l'auteure et cinéaste québécoise Anaïs Barbeau-Lavalette. Ce récit permet d'explorer l'expérience sensible de la différence dans l'intériorité – expérience qui sert de fondement à l'éthique de Deleuze. Tout cela en lien avec le retour... Barbeau-Lavalette va à la rencontre de Suzanne Meloche-Barbeau, sa grand-mère. Ce faisant, elle tente de combler le vide laissé par celle-ci, lorsqu'elle a quitté mari et enfants. Ce retour au passé, de 1926 à 2009, nous fait voyager au Québec, en France, en Angleterre et aux États-Unis.

---

18. *Ibid.*, p. 80.

19. *Ibid.*

20. A. Barbeau-Lavalette. *La femme qui fuit*, Montréal, Marchand de feuilles, 2015 ; A. Barbeau-Lavalette. *La femme qui fuit*, Paris, Gallimard, coll. «Le Livre de Poche», 2017.

Suzanne enfant est de celles qui a connu la crise économique et les contraintes de l'Église catholique au Québec. Adolescente, elle cherche à s'échapper de la morosité ambiante. C'est ainsi que son talent oratoire l'amène dans un concours auquel participe Claude Gauvreau. Plus tard, elle retrouve ce dernier, en compagnie de ses amis automatistes, lorsqu'elle vient terminer ses études à Montréal.

Voici comment la narratrice omnisciente de *La femme qui fuit* exprime *quelque chose qui a changé* dans son personnage, à la suite du retour de la métropole :

Tu reviens [de Montréal] donc chez toi en ébullition. Les jours reprennent leurs cours, mais tu les traverses autrement. Portée par le courant. Tu sais maintenant que tu as un ailleurs.

Ce que tu ne sais pas, c'est que tu en auras toujours un, et jamais le même. Ce sera ta tragédie. (p. 87)

Cette expérience sensible du changement, de la différence, a quelque chose de mystérieux, et il faudra de la créativité au personnage pour décrypter son sens. Dans ce roman en particulier, la créativité est synonyme de fuite comme libération de toutes les contraintes : fuite d'Ottawa vers Montréal, fuite de Montréal en Gaspésie et puis, en Europe et à New York... départs et retours à travers lesquels le personnage se transforme, se métamorphose, grandit. Suzanne épouse Marcel Barbeau. Ils ont deux enfants, Manon et François. Les Barbeau et leurs amis s'installent à Saint-Hilaire, mais Suzanne se sent de plus en plus exclue du groupe. Déçue par l'échec du message libertaire du manifeste *Refus global* (1948), elle quitte le foyer conjugal, en laissant la charge de ses enfants à son mari.

Il y a quelque chose de brisé dans l'âme de cette femme : sa fragilité émotive et sentimentale la poursuivra d'ailleurs jusqu'à la fin de ses jours. Sa non-reconnaissance engendre son non-engagement, malgré son adhésion à diverses causes identitaires, dont celle défendue par un groupe antiségrégationniste au sud des États-Unis. À l'instar de Deleuze, le changement est ressenti comme quelque chose de libérateur mais de douloureux à la fois : on croyait que tout resterait identique, mais tout continue de changer. Le récit confirme de la sorte l'intuition deleuzienne que chaque moment de notre vie est entièrement différent des moments qui précèdent. Chaque moment est un nouveau commencement.

À la page 263 de *La femme qui fuit*, on lit ce qui suit à l'occasion d'un nouveau retour à Montréal :

Un an seulement s'est écoulé, tu as l'impression d'années. Mais de retrouver ta ville te bouleverse. Tu n'aimes pas ce qui est fixe, ça te donne le vertige. Tu as si peur de reprendre racine. Tu dis à Peter que tu pars à nouveau. Il te répond qu'il te suit. (p. 248)

Montréal n'a pas changé. Mais après Londres, la ville te semble rajeunie. Puérile, inachevée. Cette candeur-là te fait du bien. Tu te sens débutante, toi aussi. (p. 263)

En quelque sorte, ces paroles corroborent l'idée de Deleuze que faire l'expérience du nouveau dans le sensible ou penser l'éternel retour, c'est voir que la vie est toujours ouverte, jamais close et déterminée entièrement. Rien n'est définitif et ne le sera jamais.

Penchons-nous un instant sur « l'histoire » de ce livre exceptionnel : *La femme qui fuit* est une biofiction publiée en 2015 chez Marchand de feuilles, à Montréal. Le livre est très bien reçu par la critique, tiré à 75 000 exemplaires, couronné de deux prix, le Prix littéraire France-Québec et le Prix des libraires de Montréal. En 2017, il paraît en édition française, chez Gallimard, dans la collection « Le Livre de Poche ». Sur la quatrième de couverture de l'édition montréalaise, on lit : « *La femme qui fuit*, c'est l'aventure d'une femme explosive, une femme volcan, une femme funambule, restée en marge de l'histoire, qui traverse librement le siècle et ses tempêtes ». L'édition française ajoute sur sa quatrième de couverture : « Elle [Anaïs Barbeau-Lavalette] nous confie, à travers le portrait d'une femme explosive, restée en marge de l'histoire, une réflexion d'une intensité rare sur la liberté, la filiation et la création. Un texte en forme d'adresse, directe et sans fard, à celle qui blessa sa mère à jamais. » Malgré tout, en imaginant la vie de sa grand-mère, l'écrivaine s'est approprié la vérité de sa mère et la sienne propre, face à Suzanne Meloche, adoucissant ainsi leur peine. Il ne s'agit pas ici de mettre en lumière la vie explosive d'une « aventurière », mais bien d'écrire le travail de deuil et le cheminement vers une forme de pardon<sup>21</sup>.

21. Au sujet du pardon, voir l'article de Catalina Sagarra « Pardonner l'impardonnable? Réflexions sur quelques apories », où la question du pardon est explorée autant au niveau personnel que collectif, mais dans le contexte des génocides qui ont secoué le XX<sup>e</sup> siècle. C. Sagarra. « Pardonner l'impardonnable? Réflexions sur quelques apories » (*Revue GenObs*, vol. 2, n° 2, 2017, *Génocides: régimes du pardon*, Web, <<http://ojs.trentu.ca/ojs/index.php/genobs/index>>, 16 août 2017).

L'écriture du « devenir » de Suzanne Meloche et la créativité qu'elle a mise en acte au fil des différentes périodes de sa vie – du premier chapitre intitulé « 1930-1946 », jusqu'au dernier qui s'appelle « Aujourd'hui » – vient confirmer une fois de plus l'idée deleuzienne qu'être créateur/ créatrice ne serait pas seulement créer des œuvres (comme le font les Automatistes, en signant *Refus global*, par exemple), mais se créer soi-même également : faire de sa vie une œuvre d'art, c'est-à-dire demeurer ouvert au fait que le monde est toujours nouveau, apprécier l'intensité des moments qui le traversent comme si c'était une « première fois ». Cette première fois, on la ressent dans la voix narrative de *La femme qui fuit*, qui décrit Suzanne se retrouvant à Montréal dans le chapitre sur les années 1946-52 :

Montréal a quelque chose de toi. [...] (p. 97)

Tu cherches à dire, tu cherches à faire. Tu te sens enfant dans un projet trop grand. Qui t'excite et t'effraie.

Vous [Claude et toi] arpentez la ville en tramway, sans but précis. Claude joue pour toi au guide touristique, te déballe sa ville à voix haute, comme un cadeau infini.

[...]

C'est ta façon de t'inscrire dans un nouveau paysage ». (p. 98-99)

En ce sens de créatrice d'expériences nouvelles, le personnage de Barbeau-Lavalette rejoint le but éthique de la philosophie de Deleuze qui est véritablement libérateur. Comme Nietzsche, Deleuze se veut l'annonciateur d'une bonne nouvelle, qu'il résume ainsi dans *Différence et répétition* : « Tout est égal. » « Tout revient ! » (p. 388). Bien sûr, si on comprend la pensée deleuzienne, on voit l'ironie de ces formules : tout est égal signifie que tout est toujours différent, et jamais identique : tout est toujours nouveau, tout est devenir et rien d'identique ne revient jamais. Selon Deleuze, voilà ce qu'est la réalité, la vie véritablement affirmée, la victoire sur le nihilisme : l'éternel retour de la différence. C'est en quelque sorte ce que nous transmet aussi le récit d'Anaïs Barbeau-Lavalette.

## CONCLUSION

Dans son essai publié en 2005 et intitulé *L'Esprit migrateur*, Pierre Ouellet souligne que « la migration » – un imaginaire qui a été d'emblée celui des écrivains venus d'ailleurs – « n'est [plus] de nature géoculturelle, liée au déplacement d'un territoire à un autre ; elle est aussi et peut-être

surtout de nature ontologique et symbolique, puisqu'elle caractérise le déplacement même du Sens et de l'Être dans l'expérience intime de l'altérité<sup>22</sup>». L'hypothèse de Ouellet permet d'affirmer que la question du déplacement – donc celle du départ et du retour – préoccupe aujourd'hui autant les écrivains de la migration que ceux qui sont nés au Québec et au Canada, comme le montrent les récits de Laferrière et de Barbeau-Lavalette. L'analyse de ces textes nous a permis de mettre en évidence le caractère révélateur du mouvement du retour et de sa description littéraire à l'égard de la définition de l'identité et de la créativité. Nous avons ainsi réfuté l'existence chez le personnage du re-venant d'une identité fixe, constituée, et nous avons au contraire affirmé la possibilité d'une identité fractionnée, en perpétuelle construction, fruit des mouvements constants de la subjectivité – mouvements qu'on pourrait appeler « créatifs », au sens de Deleuze.

Au bout de cet aperçu, nous pourrions envisager une figure philosophique et littéraire de la mobilité créatrice: c'est la figure du déplacement pour lui-même, qui ne sert à rien, où l'on risque de se décentrer entièrement. Un déplacement pour le plaisir inutile sinon impossible de voir l'autre côté, de sortir de son horizon; sans oublier que les différentes figures de nos déplacements sont bien encore celles de notre existence ordinaire.

---

22. P. Ouellet. *L'esprit migrateur*, Montréal, VLB, 2005, p. 12.



## Le temps premier du récit québécois

Bernard Andrès

Pour un historien de la littérature fréquentant depuis des années le prélude des lettres québécoises au XVIII<sup>e</sup> siècle, la tentation est forte de quitter l'analyse pour la fiction, l'essai pour le roman. Si j'ai succombé à cette tentation de raconter pour la première fois ce que j'analysais auparavant, c'est pour deux raisons principales ; elles tiennent, l'une au mode opératoire de l'historien, et l'autre à son objet même. Quand cet objet est déjà du récit (chroniques, annales, fables et primes fictions de la colonie), l'historien n'est-il pas lui-même enclin à *narrer* ce récit des premiers temps, ainsi devenu le temps premier du récit ? Une telle proximité entre la pratique historique et le discours littéraire n'est pas propre aux littéraires (parfois coupables aux yeux de l'Historien patenté de moins de rigueur épistémologique). De nos jours, l'institution historique ne lève plus le nez sur l'usage de la narration. Depuis l'École des Annales, la Nouvelle histoire a élargi ses horizons comme ses méthodes ; elle s'interroge sur sa praxis et ses liens avec l'écriture littéraire, dont la narration. Activité fondamentale, cette dernière s'avère centrale chez Paul Ricœur<sup>1</sup>. Quant à Michel de Certeau, c'est bien « sous la forme d'une narration » que le discours historique assoit la vérifiabilité des séries temporelles<sup>2</sup>. Dans *Faire de l'histoire*, de Certeau met en question « l'opération historique », constatant qu'« aujourd'hui, il est vrai, [...] une masse grandissante de livres historiques devient romanesque ou légendaire », alors qu'au contraire, la « littérature » opère un travail sur le langage et le texte<sup>3</sup>. Plus

1. P. Ricœur. *Temps et récit. I: L'intrigue et le récit historique*, Le Seuil, 1983 ; *III: Le temps raconté*, Le Seuil, 1985.
2. M. de Certeau. *L'écriture de l'histoire*, Gallimard (Folio histoire), 1975, p. 129.
3. M. de Certeau. *Faire de l'histoire*, I, Gallimard (Folio histoire), 1974, p. 40.

loin, parlant de la façon dont l'écriture historique marque l'espace ouvert par le passé, il conclut : « L'instauration littéraire de cet espace rejoint donc le travail qu'effectuait la pratique historique<sup>4</sup>. »

Cet espace ouvert par le passé des Canadiens, j'ai tenté de l'analyser dans des travaux universitaires, mais aussi de le raconter, de le mettre en scène et en intrigue dans deux romans portant sur des personnages historiques. Il s'agit de deux aventuriers qui s'illustrèrent au Canada dans des domaines bien différents. Le plus connu d'entre eux est Pierre Le Moyne d'Iberville (1661-1706), militaire, corsaire, explorateur et colonisateur de Nouvelle-France<sup>5</sup>. Le moins connu est Pierre de Sales Laterrière (1743-1815), successivement médecin apothicaire, directeur de forges, prisonnier politique, seigneur et juge de paix<sup>6</sup>. Dans l'un comme dans l'autre roman, je me suis heurté à la question du temps *premier* : comment narrer la vie de personnages plongés dans un tournant de l'histoire – une fin ou un commencement – et qui, d'une certaine façon, clôturent ou inaugurent une période ? Après avoir combattu pour l'expansion de la France, de la baie d'Hudson au golfe du Mexique, d'Iberville (surnommé « le Cid canadien ») pressent en 1699 que Versailles ne pourra plus contraindre bien longtemps les ambitions britanniques :

Si la France ne se saisit pas de cette partie de l'Amérique, qui est la plus belle [la Louisiane], pour avoir une colonie assez forte pour résister à celle de l'Angleterre qu'elle a dans la partie de l'est depuis Pescadoué jusques à la Caroline, la colonie anglaise qui devient très considérable s'augmentera de manière que dans moins de cent années, elle sera assez forte pour se saisir de toute l'Amérique et en chasser toutes les autres nations<sup>7</sup>.

Mort à La Havane en juillet 1706, d'Iberville n'avait-il pas ainsi prophétisé la perte de la Nouvelle-France ? Ce sera chose faite, soixante ans plus tard, au terme de la guerre de Sept Ans (1756-1763). La colonie nouvellement conquise par l'Angleterre (1760), et bientôt cédée par la France (1763), prend alors le nom de « Province of Quebec ». Fin d'une époque

4. M. de Certeau. *L'écriture de l'histoire*. *Op. cit.*, p. 141.

5. B. Andrès. *Fidel, D'Iberville et les autres*, Montréal, Québec Amérique, 2007, 216 p.

6. B. Andrès. *L'énigme de Sales Laterrière*, Montréal, Québec Amérique, collection « Tous continents », 2000, 872 p.

7. P. Le Moyne d'Iberville. « Mémoire de la Coste de la Floride et d'une partie du Mexique », in P. Margry, *Découvertes et établissements des Français dans l'ouest et dans le sud de l'Amérique septentrionale*, Paris, Maisonneuve, 1879-1888, t. IV, p. 322-323 (je respecte l'orthographe de l'époque, tant dans les titres que dans les citations).

et commencement d'une autre pour les Canadiens devenus les « nouveaux sujets » du roi George III. Exit des administrateurs français et d'une partie des notables canadiens. C'est alors qu'à contre-courant des flux migratoires, un jeune Français débarque au Québec : Pierre de Sales Laterrière. Il y fera sa vie, mais contrairement à d'Iberville, il la racontera lui-même dans ses mémoires en enjolivant passablement ses faits et gestes<sup>8</sup>. C'est en revisitant son autobiographie que j'ai moi-même déconstruit et reconstruit son récit de vie sous forme de roman, à partir de sources dont lui-même, dans le feu de l'action, ne pouvait pas toujours disposer.

### QUELLES SOURCES POUR QUEL(S) RÉCIT(S) ?

Pour ce faire, j'ai puisé dans une série de récits qui peinent à entrer dans la mémoire collective québécoise : il s'agit de ce que les Canadiens et les Canadiennes se sont dit et raconté au lendemain de la Conquête anglaise, dans les années 1759-1800. Peu connu, car peu relayé par les élites conservatrices du XIX<sup>e</sup> siècle, ce premier « discours social » (pour reprendre le concept de Marc Angenot<sup>9</sup>) est longtemps resté inaudible. C'est plutôt ce qu'on en a dit par la suite, ce que l'historiographie cléricale en a raconté, qui a laissé des traces dans l'imaginaire québécois : le Canada aurait été trahi par l'ancienne métropole française, écrasé par ses nouveaux « maîtres » anglais, la colonie aurait été décapitée par le départ de ses élites, coupée de l'Europe et du monde. Alors aurait commencé chez les Canadiens français une longue prostration dont l'aurait tiré finalement l'Église catholique, seule garante du destin de la « nation », ou de la « race »<sup>10</sup>.

Ce « grand récit » (Jean-François Lyotard) que des générations d'historiens ont ressassé à l'envi repose en fait sur une lecture biaisée des événements. Car, en leur temps, les principaux acteurs vivaient tout autrement l'événement et, surtout, ils se le racontaient bien différemment.

- 
8. B. Andrès. *Les mémoires de Pierre de Sales Laterrière, suivi de Correspondances. Édition commentée*, Montréal, Triptyque, 2003, 320 p.
  9. M. Angenot. *1889, Un état du discours social*, Montréal, Le Preambule, 1989, 1175 p.
  10. Sur les différentes interprétations de cette période douloureusement vécue par Lionel Groulx (*Lendemain de conquête* [1920], Montréal, Stanké, 1977), voir H. Weinmann, *Du Canada au Québec. Généalogie d'une histoire*, Montréal, L'Hexagone, 1987 et B. Andrès, *Histoires littéraires des Canadiens au XVIII<sup>e</sup> siècle*, Québec, Presses de l'Université Laval, Collection « L'Archive littéraire au Québec – Série Approches », 2012, p. 134-141.

C'est ce que j'ai essayé d'établir dans le projet « Archéologie du littéraire au Québec » (ALAQ), projet synthétisé dans mon essai *Histoires littéraires des Canadiens au XVIII<sup>e</sup> siècle* (2012). L'angle sous lequel j'aborde ici la question est celui de la transmission du récit dans les espaces du Nouveau Monde. Pour ce qui est du Québec, cela m'amène à distinguer deux temporalités narratives : « Les récits du premier temps » (ceux qui s'énoncent en Nouvelle-France à destination de la France) et « le temps premier du récit » (quand, la France partie, des Canadiens eux-mêmes se racontent pour la première fois). Après quelques considérations sur les rapports entre Histoire et Narration, j'aborderai donc la question des récits de (et sur) la Nouvelle-France, pour m'attacher enfin principalement à la période suivante : les tout débuts du Québec (de 1759 à 1799). Je serai alors amené à soulever les questions suivantes :

- Comment raconte-t-on (pour) la première fois et comment transmet-on ces récits ?
- Que relatent les premiers textes québécois rédigés entre 1759 et la fin du XVIII<sup>e</sup> siècle ?
- Sur quels clivages temporels reposent-ils (le passé mythique du Régime français *versus* le présent désastreux de la Conquête, *versus* l'avenir incertain des révolutions) ?

## NOUVELLE-FRANCE ET RÉCITS DU PREMIER TEMPS

Je ne m'étendrai pas sur les récits de découverte et de fondation en Nouvelle-France. Non pas qu'on n'y ait tenté, là aussi, là d'abord, de raconter pour la première fois une « Terre-neuve », ou une « Primitive Ville ». Jacques Cartier, Marc Lescarbot, Samuel de Champlain, mais aussi Pierre Biard et Gabriel Sagard ont fait l'expérience d'un « prime-dit » relatant un « prime-fait ». Mais ce qu'ils ont dit alors de ce qu'ils ont fait et vu, ils l'ont proféré dans une langue, pour une culture et pour des lecteurs qui n'étaient pas encore ceux d'Amérique. J'ai évoqué ailleurs l'hésitation des codes, les bribes de discours européens, cette langue mouvante, encore hantée par le latin, dans laquelle ces gens de Renaissance ont conté la Nouvelle-France<sup>11</sup>. Ginette Michaud a, pour sa part, fort bien analysé les « visions archaïques » animant alors les récits de fondation de « Ville-Marie ». Je ne reviendrai pas plus sur l'épopée mystique du

11. B. Andrès. *Écrire le Québec : de la contrainte à la contrariété. Essai sur la constitution des Lettres*, Montréal, Éditions XYZ, Collection « Études et documents », 2001, p. 40-43.

siècle des Le Jeune, Brébeuf, Le Mercier et Marie de l'Incarnation<sup>12</sup>. Non plus sur les chroniques des premiers laïcs découvrant, avec leur nouvelle appartenance au sol canadien, une autre façon, plus prosaïque, de raconter l'espace américain : Pierre Boucher, Nycolas Denis ou Louis Jolliet. Comme eux, plus tard, les relationnaires, clercs et historiens du siècle suivant s'adressent, on le sait, d'abord et avant tout, à une lointaine métropole. Celle-ci ne les écoute guère, car elle n'entend pas grand-chose à cette colonie. Ou alors, quand elle y porte attention, c'est pour déplorer ce qui l'en éloigne inexorablement : l'esprit nouveau des habitants (au sens « d'habitues » au pays<sup>13</sup>). Dans son histoire de l'ethnonyme « Canadien » à cette époque incertaine de la nomination de soi, Gervais Carpin cite les témoignages de Marie de l'Incarnation sur le caractère aventureux des « François-Canadois » qui « courent dans les bois comme des Sauvages »<sup>14</sup>. Plus tard, quand la métropole tend encore l'oreille aux premiers récits *canadois*, c'est pour y entendre et en tirer ce qui la préoccupe au siècle des Lumières : l'utopie d'un Bon Sauvage à la sauce Adario, la matière première d'un conte philosophique ou, plus largement, l'argument d'une démonstration. J'ai évoqué ailleurs comment, de La Hontan à Montesquieu et à Voltaire, les motifs de l'Indien, ou du jésuite, de l'Américain ou des arpents de neige deviennent pour la métropole des *topoi*, des figures obligées du discours grâce auxquelles se forge un argumentaire<sup>15</sup>. Plus que de simples lieux communs (au sens de l'ancienne rhétorique), ces motifs du Nouveau Monde fonctionnent chez les philosophes comme des *idéologèmes* (Michel van Schendel) dont la seule mention suffit à marquer le discours du sceau des Lumières. Chez Voltaire, qui justifiera l'abandon des « arpents de neige », la figure de l'Indien concourt à une critique de la religion catholique.

En un mot, *le récit des premiers temps* qui s'élabore en Nouvelle-France s'adresse d'abord et avant tout à la métropole, ou bien répond à ses seules nécessités (ainsi en était-il notamment des mémoires que d'Iberville adressait au ministre Pontchartrain). Mais, avec la guerre de Sept Ans, voici que, de Pondichéry à Lachine (Québec), la France voit s'effondrer son empire. On sait le sort alors réservé auxdits arpents.

12. D. Deslandres. *Croire et faire croire : Les missions françaises au XVII<sup>e</sup> siècle (1600-1650)*, Paris, Fayard, 2003, 633 p.

13. G. Carpin. *Histoire d'un mot : l'ethnonyme Canadien de 1535 à 1691*, Sillery, Septentrion, 1995, p. 134.

14. Gervais Carpin. *Op. cit.*, p. 130.

15. B. Andrès. *Écrire le Québec [...]*, *op. cit.*, p. 75-76.

## LE TEMPS PREMIER DU QUÉBEC

Le traité de Paris renvoie la colonie à elle-même, pour le plus grand bien d'icelle, du reste. Car pour ceux et celles qui, dorénavant, s'entre-parleront, s'entreraconteront la Défaite, la Cession ou la Conquête, le Naufrage de l'Auguste ou l'Invasion bostonnaise, ce sera vraiment *le temps premier du récit*. J'oppose donc ici *le récit des premiers temps* de la colonie française *au temps premier du récit* québécois, après 1759. Ce faisant, je distingue deux époques, mais aussi deux façons de les conter :

- l'une relevant d'un passé antérieur où, quand on s'exprimait, on passait par l'Autre pour parler de soi, et où, le plus souvent on restait l'objet du discours de l'Autre (l'administrateur, le missionnaire, le militaire français, tous catholiques) ;

- l'autre relevant d'un présent assumé où l'on s'interpelle *hic et nunc*, dans une contemporanéité toute problématique, certes, mais qui permet au Canadien de se constituer comme sujet face à un « Autre ». Cet Anglais aux multiples facettes (allemand, suisse, américain et... protestant) présente ceci de radicalement différent du Français de l'ancien régime : cet Autre est là pour durer, rester et perdurer. Il est là pour que s'oppose à lui durablement le sujet canadien, un sujet individuel qui fait bien vite l'apprentissage du collectif.

Et voilà ce qui change dans les conditions d'énonciation du nouveau récit : dorénavant, ce qui se dit, se conte et se raconte *ici* ... compte pour les gens d'ici. Ce qui ne veut pas dire, loin de là, qu'on se replie sur soi. Car alors, l'expression « gens d'ici » n'a pas le caractère exclusif et rancunier qu'elle prendra plus tard dans un certain discours nationaliste. Jamais les Canadiens n'ont été aussi ouverts ni exposés à l'altérité (linguistique, ethnique, religieuse, politique). Eux qui avaient déjà longuement fait l'expérience de l'Amérique en courant la fourrure passent de la découverte géographique du continent à sa découverte politique. Sur la découverte géographique, je renvoie aux travaux de Jean Morisset<sup>16</sup>. Quant à la révélation du politique, je renvoie aux nombreux travaux sur l'écho québécois des révolutions américaine et française<sup>17</sup>.

16. J. Morisset., *L'identité usurpée*, Nouvelle Optique, 1985, 158 p.

17. G. Lanctôt. *Le Canada et la Révolution américaine (1774-1783)*, Montréal, Librairie Beauchemin, 1965 ; M. Trudel. *La Révolution américaine (1775-1783). Pourquoi la France refuse le Canada*, Boréal Express, Sillery, 1976 ; M. Grenon. *Limage de la Révolution française au Québec : 1789-1989*, Montréal, Hurtubise HMH, 1989 et, plus récemment, G. Bouchard et Y. Lamonde (dir.). *Québécois*

En somme, les Canadiens comprennent vite leur place sur l'échiquier mondial, quand la Cession les met en balance avec le reste de l'empire français et, notamment, avec les « Îles ». Tout aussi promptement, avec le traité de Paris (1763), ils s'avisent que leur sort dépend d'un autre ensemble géopolitique : l'Empire britannique. Ce dernier, du reste, devra lui aussi composer bientôt avec ses colonies de la Nouvelle-Angleterre. Sollicités par les uns et par les autres au moment de la guerre d'Indépendance américaine, les Canadiens tirent parti de la situation en obtenant l'Acte de Québec (1774), puis la Constitution de 1791 : autant d'étapes dans leur cheminement comme « collectivité nouvelle » en Amérique (Gérard Bouchard). Cette prise de conscience d'un destin nord-américain et son impact sur le Récit commun qui se met alors en place se manifestent dans la plupart des textes de l'époque, qu'il s'agisse d'écrits privés ou publics (car, faut-il le rappeler, l'imprimerie et les gazettes, interdites sous le régime français, s'offrent à présent aux plumes canadiennes).

De tous ces écrits que j'ai exhumés avec mon équipe<sup>18</sup>, j'ai retenu pour le présent travail cinq textes qui m'apparaissent illustrer ce que j'entends par « temps premier du récit ». Le premier émane de Marie-Joseph Legardeur de Repentigny, alias Sœur de la Visitation (1765)<sup>19</sup> ; il se présente comme un récit charnière entre l'ancien et le nouveau régime. Le second, de Pierre Roubaud (1777)<sup>20</sup>, joue également, mais de façon plus perfide, sur le hiatus temporel de l'avant-après Conquête. Le troisième, de Pierre du Calvet (1784)<sup>21</sup>, s'inscrit résolument dans la

---

*et Américains : La culture québécoise aux XIX<sup>e</sup> et XX<sup>e</sup> siècles*, Montréal, Fides, 1995 et P. Monette. *Rendez-vous manqué avec la révolution américaine. Les adresses aux habitants de la province de Québec diffusées à l'occasion de l'invasion américaine de 1775-1776*, Montréal, Québec Amérique, 2007, 552 p.

18. B. Andrès. *La Conquête des Lettres au Québec : 1759-1799. Anthologie* (avec la collaboration de N. Doyon, N. Ducharme, B. Moncion, D. Plante et J. Roy), Les Presses de l'Université Laval, Les collections de la République des lettres (« Sources »), 2007, 740 p.
19. Sœur de la Visitation [M.-J. Legardeur de Repentigny]. « Relation, de ce qui s'est passé, au sujet du Siège de Quebec. Et de la prise du Canada, par une Religieuse de l'hospital général de Québec, adressée à une Communauté de son ordre, en France », in *La Conquête des Lettres* [...], *op. cit.*, p. 44-50.
20. P.-J.-A. Roubaud. *Lettres de Monsieur le Marquis de Montcalm, gouverneur-general en canada, a Messieurs de Berryer & de la Molé écrites dans les années 1757; 1758, & 1759: avec une version angloise*, Londres, J. Almon, 1777. V. *La Conquête des Lettres* [...], *op. cit.*, p. 203-216.
21. P. du Calvet. *Appel à la Justice de l'État ou Recueil de Lettres au Roi, &c.*, Londres, [s. é.], 1784. V. *La Conquête des Lettres* [...], *op. cit.*, p. 385-411.

modernité de l'époque, qu'il adapte au cas québécois. Le quatrième texte est de Henry-Antoine Mézière (1794)<sup>22</sup>; il marque le passage des Lumières à la pensée révolutionnaire. On doit le dernier à Joseph-Octave Plessis (1799)<sup>23</sup>, vicaire général et futur évêque, qui réagit fermement à ces deux idéologies; il amorce ainsi un mouvement de repli dont l'appareil religieux accentuera les effets tout au long du siècle suivant.

Cinq textes et cinq dates balisent ainsi la fin du XVIII<sup>e</sup> siècle québécois: 1765, 1777, 1784, 1794 et 1799. Une religieuse à un bout, un religieux à l'autre, un apostat au milieu et deux laïcs pour faire bonne mesure. La religieuse déplore l'abandon de la France et se tourne déjà vers l'Angleterre. Roubaud, le jésuite défroqué, «révèle» à ses nouveaux maîtres anglais que la France *devait* fatalement perdre le Canada, comme les Britanniques eux-mêmes *devront* perdre la Nouvelle-Angleterre. Pour sa part, le marchand du Calvet raconte aux Canadiens comment ils devront se bâtir une nation. Le journaliste Mézière, lui, raconte aux Français, aux Américains et aux Canadiens que, selon lui, le Québec est prêt à la révolution et à la reconquête par la France révolutionnaire. Quant au futur évêque, en fin de parcours, il marque à gros traits son loyalisme à l'égard du conquérant en racontant à ses ouailles comment la Providence leur a épargné les affres d'une révolution «conquérante», «sanguinaire», «parricide» et «sacrilège»<sup>24</sup>.

Dans chacun de ces textes, un «protoscripteur<sup>25</sup>» prend en charge un récit à des fins démonstratives. Ce qui me frappe, c'est que l'aspect argumentatif repose alors presque exclusivement sur des données temporelles. Partout on assiste à un habile traitement des catégories de «l'avant»

22. H.-A. Mézière. «Un mémoire de Henry Mézière» [1794], *Bulletin des Recherches historiques*, vol. XXXVII, n° 4, avril (1931), p. 193-201. V. *La Conquête des Lettres [...]*, *op. cit.*, p. 537-543.

23. J.-O. Plessis. *Discours à l'occasion de la victoire remportée par les forces navales de Sa Majesté britannique dans la Méditerranée le 1 et 2 août 1798, sur la flotte française. &c.*, Québec, J. Neilson, 1799. V. *La Conquête des Lettres [...]*, *op. cit.*, p. 639-650.

24. J.-A. Plessis. in Bernard Andrès *et al.*, *La conquête des lettres [...]*, *op. cit.*, p. 639-650.

25. Je désigne ainsi la première génération de lettrés canadiens qui se risque dans l'écriture; ils ne prétendent pas encore «faire œuvre». Je les nomme «protoscripteurs» pour bien montrer le stade embryonnaire de la configuration culturelle dans laquelle ils s'essaient à la plume (V. *Histoires littéraires des Canadiens [...]*, *op. cit.*, p. 52-55).

et de « l'après », de l'avenir et du passé, traitement qui somme le lecteur à s'interroger sur son présent.

## LA RELATION DU SIÈGE DE QUÉBEC (1765)

Cinq ans après la prise de Québec, Sœur de la Visitation en raconte le détail du point de vue des hospitalières : leur dévouement sans borne pour les blessés de guerre (français comme anglais), mais aussi les pertes matérielles encourues par les vaillantes religieuses. Car, comme l'a bien montré Julie Roy, le véritable mobile de ce récit est d'ordre financier<sup>26</sup>. Déjà, en 1763, la Sœur de la Visitation avait-elle en vain réclamé du Roi de France les frais encourus lors du siège de Québec. Alors que George III avait réglé ses dettes envers les hospitalières, Louis XV se faisait encore tirer l'oreille. Aussi, en 1765, la religieuse revient-elle à la charge en s'adressant, cette fois-là, aux hospitalières de Paris. Il s'agit de les engager à obtenir des autorités françaises compensation pour les préjudices subis. On observe dans ce récit que l'Anglais n'est pas le seul responsable des dommages soufferts par les religieuses. À quelques reprises, la narratrice évoque les pertes et dégâts causés par « nos Français ». Dans sa lettre de 1763, l'hospitalière va encore plus loin, déplorant les erreurs tactiques et la discorde dans les rangs français. Mieux (ou pire) : en bonne Canadienne, elle se démarque des Français avec un aplomb souligné par Julie Roy. Parlant de la colonie, Sœur de la Visitation affirme alors : « Elle en serait encore en possession [la France] si le Canadien, toujours victorieux des Anglais, avait été seul à la défendre...<sup>27</sup> ». C'est la faute aux Français !

Du point de vue qui nous intéresse ici (le traitement du temps dans le récit), un trait discursif mérite d'être relevé dans la missive de 1763 : la religieuse parle de « l'ancienne France » pour désigner la métropole qui n'a pas reconnu, selon elle, « la valeur de cet immense pays » qu'est le Canada. Tout se passe comme si, l'année même du traité de Paris, cette Canadienne faisait le deuil de la France. L'« Ancienne France » : ancienne, c'est dire « révolue » (comme pour « l'ancien temps »).

Mais revenons à ce récit de 1765, où la page est définitivement tournée. Une autre page s'ouvre sur une nouvelle métropole (anglaise)

26. J. Roy. « Stratégies épistolaires et écritures féminines : les Canadiennes à la conquête des lettres (1639-1839) », thèse de doctorat, Montréal, Université du Québec à Montréal, 2003, p. 266.

27. « Lettre du 27 septembre 1763 adressée au ministre de la Cour du Roi de France », cité par J. Roy, *op. cit.*, p. 265-266.

qui écoute, elle, les représentations de ses « nouveaux sujets ». Depuis deux ans déjà, ceux-ci ont en effet commencé à « pétitionner ». Puis, avec la fin du régime militaire et la venue de l'imprimerie (1764), ils ne cessent de recourir à ce nouvel outil d'affirmation que leur offre l'espace public anglais. Dans la relation de 1765, de nombreux passages laissent entendre que l'ennemi ne s'est pas si mal comporté pendant le siège, bien au contraire. Un officier anglais « touché » par l'effroi des novices aurait retenu ses hommes. Lors de la capitulation, affirme la narratrice, les « plus modérés de tous les vainqueurs » accordèrent « sans difficulté » les articles demandés, « tant pour la religion que pour l'avantage des citoyens ». Et de conclure : « Nous ne pourrions sans injustice nous plaindre de la façon dont ils nous ont traités ». Faut-il le rappeler, ce récit n'est en aucun cas adressé aux Anglais. Marie-Joseph Legardeur de Repentigny parle en toute liberté. Ce qu'elle appelle « le récit simple que je vais vous faire » (on pense à « l'Histoire simple et véritable » de Marie Morin en 1697), ou ce « petit crayon de tout ce qui s'est passé » (pour reprendre l'expression de Dollier de Casson dans les années 1670), c'est en fait le constat d'une Canadienne qui décide d'assumer la nouvelle réalité. Même si son texte recourt au passé de la narration, c'est au présent qu'elle vit et raconte ce passé récent du siège de Québec, et au présent qu'elle s'inscrit dans l'actualité de la Conquête. Au terme de son récit argumentatif, elle laisse entendre que si la France ne rembourse pas les 120 000 livres dues, les hospitalières de Québec « s'abandonneront à la Providence ». Le contexte ne laisse aucun doute sur les couleurs de cette « providence » : il s'agit bien du drapeau anglais à la protection duquel les religieuses doivent la survie de leur « maison » :

Pour nous autres, l'intérêt général, outre que nous en avons un en particulier, la perte de ce pays aurait entraîné la nôtre sans sa charité et sa protection qui nous a mérité celle des Anglais. Notre monastère et nos biens seraient vendus pour payer les dettes que nous ont fait contracter les troupes du Roi de France, et nos créanciers n'ont arrêté leurs poursuites que par ordre du gouverneur, à qui notre maison est redevable de subsister encore. [...] le dérangement de notre temporel ne venait pas de notre faute, mais bien de la Cour, par laquelle il nous est dû cent vingt mille livre [*sic*], des avances que nous avons faites pour la nourriture des troupes du Roi de France. Nous ne demandons ni récompenses ni gratification de nos services ; celui pour qui nous avons travaillé saura bien nous récompenser et nous rendre au centuple. On nous menace de nous mettre au taux du public, ce que je ne peux croire, qu'à la vue de la Cour d'Angleterre, qui, témoin des dépenses que nous avons faites, plaide notre cause, la France

veuille nous faire un tort si considérable; si cela nous arrive, nous serions obligées de nous abandonner à la Providence<sup>28</sup>.

Dans l'analyse de ce texte crucial, Julie Roy examine les conditions d'énonciation et le statut du « je » narrant, son rapport au « nous » des hospitalières, mais aussi au « nous » des Canadiens. Elle conclut à raison qu'en relayant ainsi le point de vue de la population canadienne, Sœur de la Visitation ouvre la voie à un « récit commun » de la Conquête. Les Anglais l'ont bien compris quand ils publieront ce texte à l'imprimerie du Mercurey<sup>29</sup>, en 1840, l'année fatidique de l'Union des Canadas. Mais, note aussi Julie Roy, si « les remarques de la religieuse (...) n'étaient pas pour déplaire au projet anglais », elles « inscrivait également les prémisses de la différentiation des Canadiens à l'égard de l'ancienne métropole ». J'ajoute que cette « récupération » idéologique du témoignage de la religieuse témoigne bien de l'importance de ce « récit premier », texte qu'en 1978, Gilles Marcotte et Léopold Leblanc consacreront, littérairement parlant, dans leur anthologie<sup>30</sup>. Nombre de textes de cette époque, tout aussi précieux à mes yeux, n'ont pas connu la même reconnaissance. C'est le cas du récit suivant, toujours livré sous forme épistolaire.

### LES FAUSSES LETTRES DU MARQUIS DE MONTCALM (1777)

Dans son désir de plaire aux nouveaux maîtres, le jésuite Pierre Roubaud frôlera l'apostasie. Au lendemain de la Conquête, son zèle et ses écarts de vie, ses démêlés avec les militaires canadiens et surtout le clergé catholique conduiront le gouverneur Murray à s'en séparer une bonne fois pour toutes en l'envoyant à Londres. Pourtant, Avignonnais de naissance et ancien missionnaire des Abénaquis sous le Régime français, Roubaud disposait d'une feuille de route remarquable. Depuis 1742, il suivait l'armée française en encadrant les tribus « sauvages » alliées. S'il eut affaire à Montcalm, ce ne fut pas au point d'en devenir, comme il le prétend, « le confident et l'ami ». Pas au point d'hériter du général « quel-

28. Sœur de la Visitation. « Relation, de ce qui s'est passé [...], in *La Conquête des Lettres* [...], *op. cit.*, p. 49-50.

29. Religieuse de l'Hôpital général. *Relation du Siège de Québec en 1759 écrite par une religieuse de l'Hôpital général à son ordre en France*, imprimerie du Mercurey, 1840.

30. G. Marcotte et L. LeBlanc. *Anthologie de la littérature québécoise. Vol. I. Écrits de la Nouvelle-France. 1534-1760*, Montréal, La Presse, 1978, 312 p.

ques-uns de ses papiers»<sup>31</sup>. C'est pourtant ce qu'il laissa entendre quand parurent à Londres, en 1777, les *Lettres de Monsieur le Marquis de Montcalm, Gouverneur-général en Canada (...) Écrites dans les années 1757, 1758, 1759. Avec une Version Angloise*<sup>32</sup>. Que dire de cette habile forgerie qui trompa le public durant des décennies? Car il s'agit bien d'un faux. Montcalm n'a jamais rédigé ces lettres fantaisistes où, de 1757 à 1759, il aurait prédit sa propre défaite, la perte du Canada et, plus encore, la perte pour l'Angleterre des colonies américaines (!).

Passons sur les savants travaux qui s'attacheront à prouver la supercherie<sup>33</sup>. Ce qui m'intéresse ici, c'est, encore une fois, la dimension temporelle de ce « prime récit ». Tout comme la relation du siège de Québec par Soeur de la Visitation, les faux de Roubaud reviennent sur l'épisode tragique des Plaines d'Abraham. Cette scène mythique où s'est joué « le sort de l'Amérique » (Godbout, 1996) devient encore une fois objet de récit. Mais ici, point d'héroïsme, nulle épreuve qualifiante pour l'acteur déconfit : le héros de ce texte n'est autre que Roubaud, son discret auteur, et sa prouesse est moins de nature stylistique que temporelle. En effet, la comparaison entre les vraies lettres de Montcalm et les fausses ne révèle pas chez le faussaire une réelle maîtrise du style cible. Je me suis livré à cette étude contrastive pour découvrir que le vrai Montcalm allait à l'essentiel, sur le champ de bataille, du moins<sup>34</sup>. Alors, le lieutenant général français se souciait plus d'efficacité stratégique dans des phrases lapidaires, que de considérations géopolitiques rythmées en ces vastes périodes que lui attribue Roubaud. En fait, le faussaire n'a pas à craindre que ses lecteurs anglais (ou même français) jouissent en 1777 d'une

31. Cité par G. Lanctôt. *op. cit.*, p. 76.

32. *Lettres de Monsieur le Marquis de Montcalm, Gouverneur-général en Canada; à Messieurs de Berryer & de La Molé, Écrites dans les années 1757, 1758, 1759. Avec une Version Angloise*. A Londres : chez J. Almon, vis-à-vis de Burlington-house, Piccadilly. M.DCC.LXXVII [28 p.]. V. *La Conquête des Lettres, op. cit.*, p. 203-216.

33. Sur ce faux littéraire, voir G. Lanctôt. « Le prince des faussaires en histoire canadienne », *Mémoires de la SRC*, Section 1, 1946, p. 69 (étude reprise dans *Faussetés et faussetés en histoire canadienne*, Montréal, Ed. Variétés, 1948); C. Masse, « Pierre Roubaud, faussaire polygraphe au Siècle des lumières », *Voix et Images*, vol. XX, n° 2 (59), hiver 1995, p. 313-328.

34. B. Andrès. « Du faux épistolaire : Pierre-Joseph-Antoine Roubaud et les *Lettres de Monsieur le Marquis de Montcalm (...) écrites dans les années 1757, 1758, 1759* », in Georges Bérubé et M.-F. Silver éditeurs, *La lettre au XVIII<sup>e</sup> siècle et ses avatars*, Toronto, Éditions du GREF, 1996, p. 231-248.

science exacte de l'écriture montcalmienne (l'abbé Henri-Raymond Casgrain ne publiera les vraies lettres que dans les années 1890). Roubaud forge donc une certaine image discursive du général et suit son intuition en fonction d'un objectif principal : semer le doute chez le lecteur de 1777 à propos du cours des événements. L'enjeu de ces lettres est d'ordre temporel : donné pour un récit divinatoire (prémonition des événements de 1759 à 1777), ce texte repose sur l'illusion qu'il a été rédigé avant septembre 1759 (la dernière lettre du recueil est du 24 août). C'est dans cet esprit qu'il est reçu dans les années 1770... et qu'il le restera jusqu'à fort tard au XIX<sup>e</sup> siècle. Si de rares politiciens de l'époque émirent des doutes, le public dans son ensemble y crut dur comme fer pour la simple et bonne raison que le sujet était alors d'une actualité brûlante. Quel est alors l'horizon d'attente à Londres ? Les colonies américaines sont en pleine guerre d'indépendance et tout avis sur la conduite à suivre est bienvenu pour les Britanniques (de surcroît quand cette opinion émane apparemment d'un général français ayant lui-même prévu sa défaite !). Tout s'écroule, par contre, si l'instance et le lieu d'énonciation sont postérieurs à la « diégèse » : une narration ultérieure émise par un obscur agent double ruinerait dans l'esprit du public le « scoop » du coup éditorial. Pourtant, le coup de génie de Roubaud consiste à annoncer quand même la cession des Provinces unies d'Amérique avant même que Londres n'eût reconnu la nouvelle nation (le traité de Versailles est de 1783).

Récapitulons. Prédiction à court terme, donc, mais prédiction tout de même, si l'on opte pour l'isotopie temporelle entre l'instance énonciatrice et la date de publication. Mais divination, si l'on est dupé par le titre : « Lettres (...) écrites dans les 1757, 1758, 1759 ». Et, dans un cas comme dans l'autre, l'incertitude sur le « présent » de cette sombre histoire. S'il écrit bien entre 1757 et 1759, Montcalm n'est pas « présent » à son histoire : il vit tout entier projeté vers un futur hypothétique. L'Histoire lui est fantasme. Autrement dit, pour fantasmer l'Histoire, il échappe à l'histoire en train de se faire (ou de se dé-faire en cas de défaite). Par ailleurs, si le texte est émis *a posteriori*, Montcalm n'est pas plus présent, puisqu'il devient un personnage de fiction forgé par un faussaire : Roubaud. Quand on songe que ce sublime minable ne rêvait qu'à une chose : entrer dans l'Histoire en frayant avec les grands de ce monde (Montcalm, Murray, le Maréchal de Bellisle, le duc de Grafton, Milord Halifax, George Grenville, Lord Chatham et, bien sûr, George III) !... L'histoire de Roubaud restera celle d'un faussaire condamné à l'absence, puisque la règle veut qu'on scotomise le signataire du faux au profit de

la signature. Personnage de l'ombre, Roubaud le deviendra jusque dans les fameuses *Lettres édifiantes et curieuses des jésuites français en Amérique au XVIII<sup>e</sup> siècle*, quand la Compagnie jugera indécent de l'y maintenir comme auteur et l'effacera de ses rééditions<sup>35</sup>. On dit que, par la suite, le pauvre homme survécut de peine et de misère, toujours en quête d'écrits et de contrefaçons qu'il offrait au plus offrant. Un de ses malheureux clients fut l'auteur du texte suivant.

### **L'APPEL À LA JUSTICE DE L'ÉTAT, DE PIERRE DU CALVET (1784)**

Toujours à Londres, six ans après les *Lettres* de Montcalm, paraît en 1784 un autre recueil de lettres signées, cette fois-là, par leur propre auteur, Pierre du Calvet (1735-1786). Ce juge et marchand prospère de Montréal est originaire du sud-ouest de la France. Installé au Québec, il multiplie les démêlés avec ses collègues magistrats, comme avec le gouverneur Frederick Haldimand, alors qu'au sud gronde la Révolution américaine. Soupçonné d'espionnage au profit des Bostonnais», du Calvet connaît un long emprisonnement<sup>36</sup>. Il est incarcéré avec ses amis de la toute première *Gazette de Montréal*, Valentin Jautard et Fleury Mesplet. Quand il est enfin élargi, en 1783, sans avoir obtenu de procès, il décide de se venger. Bien témérement, il entend réclamer justice à Londres contre le « tyran » qui l'a mis aux fers. Pendant des mois, il court les officines du parlement britannique, préparant un copieux factum contre le « despote » Haldimand. Mais, dans ses démarches auprès des parlementaires anglais, il s'adjoint comme secrétaire nul autre que... Pierre Roubaud ! Ce dernier se fait fort de l'introduire auprès des gens en place (tout en rapportant aux autorités les faits et gestes de son « client »). Le général Haldimand ne sera pas inquiet, on s'en doute, mais sa « victime innocente » clamera haut et fort sa révolte : en anglais d'abord, puis en français. En l'espace de quelques mois, en français et en anglais, du Calvet publie deux livres prenant à témoin l'opinion publique. Qu'il s'adresse aux Londoniens ou aux Canadiens, le pamphlétaire use de la même

35. Abbé Patouillet (dir.). « Lettre du P. Roubaud, missionnaire chez les Abnakis », in *Lettres édifiantes et curieuses écrites des missions étrangères par quelques missionnaires de la C. de J.*, Paris, Chez Charles Pierre Berton, XXXIII, 1776, p. 210-297.

36. Sur du Calvet, v. J.-P. Boyer. *Appel à la justice de l'État de Pierre du Calvet, Champion des droits démocratiques au Québec*, Québec, Les éditions du Septentrion, 2002, 321 p.

rhétorique: indignée, toute d'éclats et d'hyperboles. Le pamphlétaire explose et expose aux yeux de l'humanité la façon dont son cas interpelle la communauté tout entière. *L'Appel à la justice de l'État* est un recueil des lettres qu'il a écrites à ce sujet et dont il entend produire les pièces en vue du procès contre Haldimand. Pas moins de 300 pages dans ce factum emporté par une fougue et une passion qui ne peuvent laisser indifférents, même après deux siècles de «grands récits», puis d'amères désillusions politiques.

Sous l'angle qui m'intéresse ici, il y aurait fort à dire sur la longue lettre de 187 pages qu'il adresse «Aux Canadiens». D'abord parce qu'elle constitue la première pièce d'un corpus entièrement conçu pour un destinataire collectif canadien. Bien que publiée à Londres, cette adresse contient des instructions précises sur la façon de la diffuser au Québec :

Il faudra transmettre ma grande lettre à toutes les paroisses de la colonie ; les Curés pourront en faire la lecture à leurs paroissiens (...). Messieurs, que les plus zélés patriotes d'entre vous envoient une analyse des matières principales de ma lettre dans les Paroisses [...] ; il n'y a qu'à faire ouvrir les yeux, sur le bien général, à des *Canadiens* [...] <sup>37</sup>.

Ce destinataire (les *Canadiens*), du Calvet l'explique bien, ne doit pas être entendu dans un sens restrictif. Il vise les catholiques comme les anglicans du Canada. Pas question d'agir en rangs dispersés. Dans une vision étonnante du futur, l'auteur évoque déjà le spectre de la partition du Québec :

Mais ne vous égarez pas encore ici ; vous n'avez procédé jusqu'ici que divisés, les nouveaux sujets d'un côté et les anciens de l'autre : voilà la *partition* qui a tout fait manquer et fera toujours échouer tous vos efforts ; tant qu'elle subsistera, vous n'obtiendrez rien, ni les uns, ni les autres [...] <sup>38</sup>.

L'autre aspect important de cette lettre ouverte, c'est qu'elle contient un « plan détaillé de Gouvernement » qui, aux yeux du juriste, « seul peut convenir aux canadiens » (c'est en bonne partie ce programme législatif qui nourrira la première constitution canadienne en 1791). Dans ce programme est littéralement « raconté » le pays nouveau dont rêve du Calvet : une nation pour les Canadiens et pour lui-même, puisqu'il se considère depuis longtemps comme un « patriote » auprès d'eux. Le

37. P. du Calvet. *Appel à la Justice de l'État ou Recueil de Lettres au Roi, &c.*, Londres, [s. é.], 1784, p. vi (souligné dans le texte).

38. *Ibid.*, p. v (je souligne).

fondement argumentatif de son recueil est le suivant : « Ma cause est celle de la province de Québec comme celle de la province de Québec est la mienne »<sup>39</sup>. En d'autres termes, « Je parle au nom de tous », « Je est Nous », « Nous tous sommes concernés par Je ». Dans ce plaidoyer *pro domo* qui « nous » concerne tous, la temporalité principale est le présent ou l'avenir immédiat. On ne compte plus le nombre de références à l'urgence de la situation, à la nécessité d'agir immédiatement pour « vous-mêmes [les Canadiens], & [...] vos enfans ». Il n'y est question que des « circonstances qui s'offrent aujourd'hui, pour vous [les Canadiens] faire espérer un heureux changement, mais cette salutaire révolution dépend de vous »<sup>40</sup>. « Le moment de l'action est donc arrivé pour vous »<sup>41</sup>. »

Cette hâte s'explique en partie par le sentiment d'impatience que ressent un prisonnier fraîchement libéré, persuadé que les Canadiens sont eux-mêmes captifs et « esclaves » d'un « gouvernement despotique » :

Une foule d'infortunés plongés, dans cette colonie, dans les abîmes de l'humiliation, et dans le centre des horreurs de l'indigence, par la tyrannie, une foule de famille [*sic*] privée de leurs soutiens, ou par la fuite précipitée et forcée de leurs enfants, ou par la mort lentement amenée de leurs chefs, attendent leur vengeance civile de la mienne<sup>42</sup>.

Cette vengeance civile, l'homme n'y assistera pas, car il mourra deux ans plus tard dans un naufrage. Entre-temps, il n'aura cessé d'aller et de venir entre les deux continents, rencontrant Benjamin Franklin à Paris, pétitionnant auprès du Congrès américain et périssant enfin au large de New York, en mars 1786. C'était un an après la renaissance de la *Gazette de Montréal*, organe de presse auquel avait collaboré du Calvet en 1779. Dans cette même gazette, un jeune homme, Henry-Antoine Mézière, allait bientôt faire ses classes, assurant ainsi la relève.

### LE MÉMOIRE DE MÉZIÈRE SUR LA SITUATION DU CANADA ET DES ÉTATS-UNIS (1794)

À la mort de du Calvet, Mézière n'a que 15 ans, mais il rue déjà dans les brancards. Ce fils de notaire supporte mal l'autorité paternelle, tout comme celle que les sulpiciens exercent sur lui au Collège Saint-

39. *Ibid.*, p. 66.

40. *Ibid.*, p. iii.

41. *Ibid.*, p. v.

42. *Ibid.*, p. 62.

Raphaël de Montréal. Le « mouton noir » de la famille a déjà fugué deux fois. On ne sait comment mater ce trublion qui stigmatise ainsi l'éducation des bons pères : « un collègue confié à d'ignares ecclésiastiques fut le tombeau de mes jeunes ans, j'y puisai quelques mots latins et un parfait mépris pour mes professeurs<sup>43</sup> ». C'est chez l'imprimeur Fleury Mesplet qu'il complète sa formation en lisant les Philosophes et en suivant avidement les nouvelles de la Révolution française : « La Révolution française luisit à cette époque, écrit-il, elle acheva ce qu'avait commencé chez moi la lecture<sup>44</sup>. » Un pamphlet publié chez Mesplet en 1791 est probablement de la plume de Mézière, comme l'a bien montré Isabelle Beaulé<sup>45</sup> : il s'agit de *La Bastille septentrionale* (1791). Dans un style digne du Voltaire de l'affaire Calas et avec des accents à la du Calvet, on y prend la défense de « Trois sujets britanniques opprimés » à Trois-Rivières.

Quand, dans les années 1780-1790, les rumeurs courent d'une reconquête du Canada par la France, Mézière n'hésite pas à les propager lui-même en proposant ses services au représentant de la France révolutionnaire auprès du Congrès américain, Edmond-Charles Genêt. À cette fin, le jeune homme alors âgé de 22 ans s'est installé aux États-Unis. De là, il bombarde Genêt de renseignements sur l'état d'esprit des Canadiens, prêts, selon lui, à se soulever contre l'Angleterre. Parmi ces mémoires destinés à hâter l'invasion de la province, figurent ses « Observations sur l'état actuel du Canada et sur les dispositions politiques de ses habitants ». Genêt en tiendra compte dans son adresse intitulée « Les Français libres à leurs frères du Canada »<sup>46</sup>. Mézière colportera l'adresse au Bas-Canada. L'année suivante, il enverra un autre écrit au citoyen Jean d'Albarade, ministre de la Marine française : le *Mémoire sur la situation du Canada et des États-Unis* (1794). Dans ce texte enthousiaste, le jeune homme expose d'abord son cas, procédant un peu comme du Calvet : ce qui le concerne, concerne aussi les habitants du Canada. Discours autobiographique, récit de vie et de survie, ce mémoire est daté du « 15 nivôse, an

43. H. Mézière. « Mémoire sur la situation du Canada et des Etats-Unis, Nivôse, An 2 de la République française [...], au citoyen Dalbarde, ministre de la Marine » [1795]. V. *La Conquête des lettres, op. cit.*, p. 537.

44. *Ibid.*

45. I. Beaulé. « Henri-Antoine Mézière : d'épistolier à pamphlétaire? », mémoire de maîtrise, Université du Québec à Montréal, 1996.

46. E.-C. Genêt. « L'homme est né libre » [appel des Français aux Canadiens, 1794], in *Le manuel de la parole. Manifestes québécois. T. 1: 1760 à 1899*, Québec, Éditions du Boréal Express, 1977, p. 43-45 [éd. D. Latouche et D. Poliquin-Bourassa].

2 de la Rép. française, une et indivisible». Il est signé «Mézière, américain». Ailleurs, le caméléon signe «Mézière, citoyen français». Ça n'est que bien plus tard, à 47 ans, qu'il ajoutera à sa griffe «Mézière, Canadien» (1818). C'est qu'entre-temps, le bouillant jeune homme a passé plus de 20 ans en France. Désespérant de jamais voir la Révolution au Canada, Mézière s'est retrouvé à Brest, puis à Bordeaux. Inutile de dire qu'entre la Révolution rêvée et celle qu'il découvre alors, en pleine Terreur, l'écart est de taille. Isabelle Beulé cite une lettre de 1816 où l'homme écrit à sa sœur : «J'arrivai en France à la fin de la désastreuse année 1793 et je n'y vis que des échafauds sur lesquels roulaient les têtes des plus honnêtes gens.» C'est ainsi que Mézière fait l'expérience du réel, après avoir vécu dans les livres l'utopie de la pensée philosophique.

Suivre la production de Mézière, de ses premiers poèmes à la *Gazette de Montréal* à ses mémoires, puis à ses textes de maturité (quand, en 1818, il tenta sans succès de rentrer au Canada pour y fonder un magazine littéraire<sup>47</sup>), c'est découvrir comment un intellectuel canadien a vécu le passage des Lumières à la pensée révolutionnaire. Alors que chez ses aînés (Mesplet, Jautard, du Calvet), l'assimilation des Lumières se fait graduellement et culmine dans une vision réformiste de la société canadienne, Mézière bondit en un temps record des Lumières à Révolution. C'est le télescopage de deux époques et de deux philosophies qui marque son parcours et le récit de vie qu'il en livre. Contrairement à du Calvet qui croit encore aux vertus de la constitution britannique et qui s'inscrit encore dans un XVIII<sup>e</sup> siècle monarchiste, Mézière rompt les amarres. Pour lui, ce temps *ancien* est révolu. Il pourrait dire, comme Sœur de la Visitation : «l'ancienne France», mais ajouter aussi : «l'ancienne Angleterre». Car l'une et l'autre vieilles métropoles ont «fait leur temps». Il l'exprime ainsi dans son mémoire de 1794 (où il parle de lui à la troisième personne) : «Il [le Canada] se rappelle qu'un Roi le vendit et qu'un Roi l'acheta. Cet horrible trafic d'hommes n'a pu que lui [Mézière] inspirer de l'indignation contre la Monarchie»<sup>48</sup>.

Un temps nouveau est advenu pour Mézière, celui d'une Révolution dont il fera malheureusement les frais, échappant de peu à l'échafaud. Du moins aura-t-il pu, comme un autre de ses compatriotes exilés, Jacques Grasset de Saint-Sauveur, goûter aux deux époques et aux deux systèmes

47. *L'Abeille canadienne* (Montréal, 1<sup>er</sup> août 1818 – 15 janvier 1819).

48. H. Mézière. «Mémoire sur la situation du Canada», *op. cit.*, p. 539.

constitutionnels<sup>49</sup>. Si Grasset de Saint-Sauveur ne remit plus les pieds en Canada, Mézière tenta du moins de s'y refaire une place au moment de la Restauration. Le retour de Mézière en 1816 sera si peu concluant qu'il repartira bientôt à Bordeaux où l'on perd ensuite sa trace. C'est qu'à cette époque, le Bas-Canada n'est plus prêt (s'il ne l'a jamais été) à l'expérience révolutionnaire. Qu'en eût-il été si Mézière avait vécu 1837? En 1816-1818 même, aurait-il du reste adhéré au projet des Patriotes? Voyait-il trop encore chez Papineau et ses proches le spectre de la monarchie parlementaire anglaise? Ou jugeait-il que la récente guerre avec les États-Unis (1812-1814) avait quelque peu ressoudé les deux «peuples fondateurs»? À moins que l'influence croissante de l'Église catholique, sous la gouverne de Mgr Plessis, n'eût à tout jamais découragé un Mézière vieillissant de renouer avec ses idéaux de jeunesse. Le temps ne fait rien à l'affaire... Ce qui nous conduit enfin à un dernier auteur, montréalais de naissance comme Mézière.

### LE DISCOURS DE PLESSIS SUR LA BATAILLE D'ABOUKIR (1799)

Quand il prononce son célèbre discours dans la cathédrale de Québec, le 10 janvier 1799, Joseph-Octave Plessis n'est encore que vicaire général<sup>50</sup>. Mais voilà plus de dix ans que Plessis opère dans les hautes sphères de l'institution religieuse, toujours actif dans les dossiers les plus chauds de la province. Dès 1787, il suit de près la carrière de Mgr Jean-François Hubert et il assiste l'évêque au moment du grand débat sur l'éducation supérieure. En 1789, quand il s'agit de répondre à la suggestion du Gouvernement de fonder une université laïque, Plessis conseille Mgr Hubert dans la polémique contre le coadjuteur Charles-François Bailly de Messein (cet homme des Lumières est farouchement favorable, lui, à l'éducation des « citoyens »). Le fait est que Plessis, ancien élève des sulpiciens (dont il avait apprécié, lui, l'enseignement, à l'inverse de Mézière), outre son expérience dans l'appareil religieux, s'est aussi intéressé

49. B. Andrès. « Jacques Grasset de Saint-Sauveur (1757-1810), aventurier du livre et de l'estampe: Première partie: la lettre de 1785 au comte de Vergennes », *Cahiers des Dix*, Québec, n° 56, 2002, p. 193-215.

50. J.-O. Plessis. *Discours à l'occasion de la victoire remportée par les forces navales de Sa Majesté britannique dans la Méditerranée le 1 et 2 août 1798, sur la flotte française* [...], Québec, J. Neilson, 1799. Réédité dans *La Conquête des lettres* [...], *op. cit.*, p. 639-650.

à l'enseignement des sciences. Plessis connaissait aussi les Philosophes du siècle, suffisamment du moins pour les fustiger dans ses discours.

Quand, en 1799, il célèbre du haut de sa chaire la victoire de l'amiral Nelson sur la flotte française en Égypte, Plessis ne fait pas qu'obtempérer à un souhait de l'évêque Pierre Denaut, soucieux de manifester son loyalisme à l'endroit des vainqueurs. Comme le note son biographe, Plessis « remplac(e) la lettre pastorale plutôt terne » de l'évêque « par une autre de sa plume, qui était mieux à même de répondre « à l'enthousiasme du quartier-général » »<sup>51</sup>. Et dans ce discours de 23 pages, Plessis montre à l'évidence qu'il entend bien tourner la page des Lumières. Il fustige ainsi « ceux de nos concitoyens qui ont eu le malheur de donner dans [ces] principes monstrueux ». C'est au passé qu'il parle de ces derniers, au passé qu'il dénonce en le déclinant tout le vocabulaire « des Diderot, des Voltaire (...) des Rousseau, des Volney, des Reynal, des d'Alembert et autres déistes du siècle »<sup>52</sup>.

Dieu nous en garde! clame-t-il en substance. Car Plessis fait bien le lien entre cette philosophie pré-révolutionnaire et la Révolution elle-même, ici prônée récemment par « des particuliers infatués des systèmes du jour » (pense-t-il à Mézière?). Quant au bouleversement qui a frappé la France, Plessis le peint avec de telles couleurs, le raconte avec une telle furie, qu'on en tremble presque deux siècles plus tard : « Explosion terrible! elle a étonné la terre; infecté l'air de ses vapeurs pestilentielles; fait trembler tous les trônes et menacé de sa flamme bitumineuse toutes les églises du monde »<sup>53</sup>. Il faut lire les pages consacrées à la progression de ce cataclysme, de la France à l'Europe entière et aux Amériques, pour apprécier l'art oratoire du vicaire général. Rappelons que la narration qu'offre Plessis à ses ouailles fut tirée à 500 exemplaires et diffusée dans toutes les paroisses; on imagine l'effet de cette bombe dont l'onde de choc fut répercutée par tous les curés de campagne. Et ce texte impressionnant contient surtout la première formulation systématique de ce qu'il est convenu d'appeler le mythe de la Conquête providentielle. Grâce à Dieu (au Dieu de Rome), l'armée d'Angleterre a pris possession du Canada en lui évitant les affres révolutionnaires : « Réjouissons-nous de ce glorieux évènement », conclut l'orateur. « Tout ce qui affoiblit la France tend à

51. J. H. Lambert. « Plessis, Joseph-Octave », *Dictionnaire biographique du Canada*, <[http://www.biographi.ca/fr/bio/plessis\\_joseph\\_octave\\_6F.html](http://www.biographi.ca/fr/bio/plessis_joseph_octave_6F.html) VI 648>.

52. *La Conquête des lettres* [...], *op. cit.*, p. 643.

53. *Ibid.*

l'éloigner de nous. Tout ce qui l'en éloigne assure nos vies, notre liberté, notre repos, nos propriétés, notre culte, notre bonheur»<sup>54</sup>. Ainsi soit-il...

Ainsi en est-il de cet ultime texte qui clôt notre corpus et le XVIII<sup>e</sup> siècle québécois. Avec lui, le temps se fige à nouveau. En mettant un frein à la Révolution sur les rives du Saint-Laurent, Plessis suspend un instant le cours du Temps... comme pour mieux verrouiller le Québec au tournant du XIX<sup>e</sup> siècle. Le XVIII<sup>e</sup> siècle ne passera pas! tonne Plessis, le 10 janvier 1799. L'ecclésiastique aspire alors à une prochaine époque, celle de l'« Église conquérante » qui, on le sait, ne fera pas la vie facile aux idées libérales. Certes, en 1799, l'institution catholique n'est pas encore ce qu'elle deviendra 50 ans plus tard. Toutefois, avec Plessis, elle annonce déjà le temps de Mgr Ignace Bourget qui, en 1859, excommuniera les membres de l'Institut canadien de Montréal. Incidemment, le petit Ignace Bourget vient tout juste d'être conçu en janvier 1799, date du discours de Plessis. Il naîtra le 30 octobre 1799, au tournant du XVIII<sup>e</sup> siècle (mais sa carrière excède l'époque qui nous intéresse ici).

## POUR CONCLURE

Chacun à sa façon, les cinq textes évoqués plus haut illustrent la question des rapports entre temps, récit et histoire dans une collectivité nouvelle d'Amérique: le tout premier Québec. C'est alors que nos lettrés (se) racontent (pour) la première fois. Jalonné par les textes de Roubaud, du Calvet et Mézière, le chemin parcouru entre Sœur de la Visitation et Mgr Plessis est rythmé par le *tempo agitato* de la Conquête, de l'invasion bostonnaise et des deux révolutions suivantes (l'américaine et la française). La petite histoire du Québec, puis du Bas-Canada s'inscrit dans des micro-récits dont il nous reste à mesurer la portée. Cette micro-histoire que l'on n'enseigne guère recèle pourtant des proto-narrations qui, mises bout à bout et parfois entrecroisées, finissent par tisser le « récit commun » des années 1760-1790 (pour reprendre le propos de Micheline Cambron sur les années 1960-1970)<sup>55</sup>.

Très tôt, on l'a vu, la culture québécoise du XVIII<sup>e</sup> siècle finissant trouve une façon bien à elle de marquer sa propre temporalité: l'avant ou l'après Conquête, l'ancienne ou la nouvelle France (celle d'après 1789).

54. *La Conquête des lettres [...], op. cit.*, p. 650.

55. M. Cambron. *Une société, un récit. Discours culturel au Québec (1967-1976)*, Montréal, l'Hexagone, 1989.

Et ce rapport à des temporalités problématiques se fait naturellement à travers cette praxis fondamentale dont parle Ricœur, l'activité narrative : « En racontant des histoires, écrit-il, les hommes articulent leur expérience du temps, s'orientent dans le chaos des modalités potentielles de développement, jalonnent d'intrigues et de dénouements le cours trop compliqué des actions réelles des hommes<sup>56</sup>. » Quoi de plus complexe que les choix d'allégeances qui s'offraient alors à la population (rappelons-nous Sœur de la Visitation et le jeune Mézière) ? Comment le Québec a-t-il tranché (s'il ne l'a jamais fait) entre toutes les options qui s'offraient à lui, entre tous les grands Récits qui l'interpellaient alors ? Nul doute que celui des Lumières a marqué tous les textes de l'époque, même ceux du clergé, comme on l'a vu avec Bailly de Messin et Plessis. Nul doute que celui des républicains américains y a aussi laissé des traces qu'on retrouvera plus tard chez les Patriotes et, avec Louis-Joseph Papineau, dans le discours annexionniste du XIX<sup>e</sup> siècle. Nul doute enfin que, pour la première fois dans leur histoire, les Canadiens ont pu se les raconter, ces histoires, plus directement et efficacement qu'en Nouvelle-France, grâce à l'imprimerie et au développement de l'espace public.

C'est pourquoi je situe à cette époque charnière de la fin du XVIII<sup>e</sup> siècle le « temps premier du récit ». C'est aussi dans ce prime temps que j'ai campé dans mon roman l'histoire rocambolesque de Pierre de Sales Laterrière. Tout comme les cinq protoscripteurs présentés plus haut, entre son arrivée au Québec, en 1766, et sa mort à Québec en 1815, Laterrière a lui aussi contribué par ses mémoires au grand récit du Québec naissant<sup>57</sup>. À propos de ces premiers mémoires du corpus québécois (premiers par leur date de rédaction), Henri-Raymond Casgrain, qui les fera publier en 1877, peut écrire :

Ce précieux manuscrit, que nous avons sous les yeux, forme un volume considérable, de l'intérêt le plus piquant. Écrit d'un style clair et ferme, il ressuscite une foule d'anecdotes, ouvre des aperçus nouveaux sur la politique, les hommes et les mœurs de cette époque trop peu connue de notre histoire<sup>58</sup>.

Ne reste au lectorat du XXI<sup>e</sup> siècle qu'à se familiariser avec ce temps premier du récit québécois.

56. P. Ricœur *et al.*, *Le temps et les philosophies : études préparées pour l'UNESCO*, Paris, Payot, coll. « Bibliothèque scientifique », 1978, p. 16.

57. B. Andrés. *Les mémoires de Pierre de Sales Laterrière [...]*, *op. cit.*

58. *Cœuvres complètes de l'abbé H.R. Casgrain* [s.n.], 1885 (Montréal, Beauchemin & Valois), p. 216.

## Politique et poétique de l'espace dans *The Underpainter* de Jane Urquhart

Thierry Goater

I was an accumulator, a hoarder.  
I trespassed everywhere and thieved constantly.  
J. Urquhart<sup>1</sup>

À la faveur du « tournant spatial » apparu dans les sciences humaines et sociales dans les années 1990<sup>2</sup>, l'intérêt pour l'espace et la géographie dans la littérature est allé croissant et a fait émerger de nouvelles approches telles que la « géocritique » ou la « géopoétique »<sup>3</sup>. Claire Omhovère souligne ainsi la contribution essentielle de la géographie dans la constitution d'une littérature canadienne anglophone. Et d'évoquer le rôle fondamental joué par les tropes géographiques dans nombre d'œuvres canadiennes<sup>4</sup>. Romancière, nouvelliste et poétesse, Jane Urquhart fait partie de ces écrivains canadiens anglophones qui mettent la géographie

- 
1. J. Urquhart. *The Underpainter* (1997), London, Bloomsbury Publishing, 2002, p. 28. Par la suite, toutes les références à l'ouvrage seront indiquées entre parenthèses dans le texte.
  2. A. Ziethen. « La littérature et l'espace », dans C. Lebecq, J. Paterson et A. Ziethen (dir.), *Lire le texte et son espace : outils, méthodes, études*, Arborescences : revue d'études françaises, n° 3, Université de Toronto, 2013, <<http://www.erudit.org/fr/revues/arbo/2013-n3-n3/1017363ar/>> (consulté le 20 juin 2016), 1.
  3. M. Collot. « Pour une géographie littéraire », *Fabula-LbT*, n° 8, « Le partage des disciplines », mai 2011, <<http://www.fabula.org/lht/8/collot.html>> (consulté le 17 février 2017). Ce court article a pris par la suite la forme d'un ouvrage : *Pour une géographie littéraire*, Paris, Corti, 2014.
  4. C. Omhovère. *Sensing Space: The Poetics of Geography in Contemporary English-Canadian Writing*, Brussels, Peter Lang, 2007, p. 21.

et l'espace au cœur de leur écriture. Toute l'œuvre romanesque de l'auteur traduit en effet une conscience très aiguë de l'espace, toujours en lien avec l'histoire jusque dans ses origines familiales. Urquhart est née en 1949 dans une petite ville minière de l'Ontario. Son père était ingénieur des mines et, du côté maternel, ses ancêtres ont immigré au Canada pendant la grande famine en Irlande au milieu du XIX<sup>e</sup> siècle. Ses parents et grands-parents ont connu la Première Guerre mondiale et la Seconde Guerre mondiale. L'appartenance, l'exil ou l'identité figurent au premier plan des fictions de Urquhart et notamment de *The Underpainter*, son quatrième roman publié en 1997. Le narrateur de cette autobiographie fictionnelle est un peintre américain, qui vit reclus dans sa ville natale de l'État de New York. Âgé de 83 ans, Austin Fraser se remémore son passé, son enfance dans la ville de Rochester où il est né en 1894, les personnes qui l'ont marqué, ses allers-retours pendant plus de 20 ans entre Rochester puis New York où il passait l'hiver et Davenport, Port Arthur ou Silver Islet sur les rives nord des lacs Ontario et Supérieur, où il séjournait l'été. C'est aussi pour lui l'occasion d'exprimer sa conception de l'art et son incapacité à nouer de véritables relations humaines. Les destins croisés des personnages s'entremêlent à ceux du Canada, des États-Unis voisins et de la lointaine mais omniprésente Europe, dans un contexte de colonisation, d'invasion capitaliste et de Première Guerre mondiale. L'espace sera ici considéré dans ses dimensions politiques et poétiques en lien avec l'histoire et la mémoire. Il s'agira tout autant d'espaces géographiques ou d'espaces intimes des personnages que de l'espace pictural du narrateur ou de l'espace fictionnel et textuel de la romancière. Cette étude se propose de montrer comment, à travers un jeu de motifs ou de schèmes spatiaux informant ce *Künstlerroman*, Jane Urquhart propose une politique et une poétique de l'espace représenté et de l'espace représentant et nous invite à réfléchir à l'identité canadienne, à la condition humaine ainsi qu'à la création artistique.

**Distance et proximité** font partie des principaux motifs de *The Underpainter*. On les retrouve au cœur du roman dans les relations au sein des espaces sociopolitiques, interpersonnels et esthétiques. Le roman est en premier lieu construit autour de trois entités géographiques et politiques bien distinctes, le Canada, les États-Unis et l'Europe, plus particulièrement le Royaume-Uni, trois espaces entretenant des rapports ambivalents ou paradoxaux. Le Canada est séparé de l'Europe par l'immensité d'un océan, mais reste d'autant plus proche du Royaume-Uni

qu'il en est un dominion jusqu'à son indépendance<sup>5</sup>. Dès le premier séjour qu'il effectue avec son père à Davenport sur la rive nord du lac Ontario à l'été 1913, Austin Fraser prend conscience de l'empreinte britannique laissée dans l'espace urbain dans son ensemble :

How to describe the colonial world that flourished in streets leading away from manicured American lawns? Union Jacks heaved in the wind from the lake, the Queen and King Streets intersected in the centre of town, Victoria Hall and Albert Street celebrating the intersection. The British Hotel looked imposing and prosperous. The first bank I saw was called The United Empire, and the moving-picture theatre went by the name of The King George. (38)

Le narrateur se rend davantage encore compte de la proximité paradoxale de l'Europe au cours de l'été 1914 alors que résonnent les conflits du vieux monde :

From Dominion Day onwards, the ceiling of Davenport's dance pavilion was tented with flags – the Union Jack, the Red Ensign – and the talk before, during, and between dances was always of war. A forty-mile excursion across a shared Great Lake had brought me so close to Europe and its conflicts that, at times, even during my hours of withdrawal, it was difficult to remember that that particular continent and its adjacent imperial Island were still thousands of miles away. (71)

La présence européenne s'observe également dans l'origine de nombre de personnages canadiens : la mère de Sara venue de Scandinavie ; le père de cette dernière qui a émigré de Cornouailles à la fin du XIX<sup>e</sup> siècle pour venir travailler dans une mine à Silver Islet ; les résidents croisés à l'hôtel de Cobalt, où le narrateur demande à Sara de le retrouver, et qui eux aussi ont fait le voyage depuis les Cornouailles, depuis le « Old Country » (162), pour servir de main-d'œuvre dans les mines du nord de l'Ontario.

La relation entre les États-Unis et le Canada est tout aussi paradoxale et ambivalente. Du début à la fin du roman, le narrateur n'a en effet de cesse d'attirer l'attention sur la séparation entre les deux pays. Pourtant proches, les États-Unis et le Canada n'en sont pas moins très distants. Les quarante miles d'étendue d'eau séparant Rochester du Canada semblent d'autant plus importants qu'au début du XX<sup>e</sup> siècle, la traversée est soumise aux conditions climatiques, comme le rappelle le narrateur en évoquant son premier été passé à Davenport, où son père vient d'acheter

---

5. Le Canada obtient son indépendance par le statut de Westminster, ratifié en 1931.

une maison de vacances: «the ferry that travelled, weather permitting, back and forth across the forty-mile distance from shore to shore» (36). L'hiver en particulier, il faut entreprendre un long périple le long de routes verglacées pour aller à Davenport. C'est le cas lorsque Austin et Vi Desjardins décident de rendre une visite impromptue à George.

Il est intéressant de noter que, dans le roman, le Canada est toujours évoqué comme un au-delà du lac: «on the other side of Lake Ontario» (56). Rochester tourne le dos au Canada voisin et au lac Ontario, qui constitue la frontière naturelle entre les deux pays:

All the water in this city runs urgently towards the north, hurries towards the Great Lake with the name of a Canadian province. The city itself, however, looks east and west from the two sides of the Genesee River, as if its citizens had one day decided to curl inward rather than admit to the existence of another land, an opposite shore with rivers and farms and cities of its own. (31)

Le narrateur ne rappelle-t-il pas que, pour sa mère, il n'existe rien au-delà du lac: «'We live as far north as possible,' she said. 'Aren't you glad?' She had either forgotten, or was choosing to ignore, Canada.» (22) Le pays de l'autre côté n'a en fait pas de réelle existence ou d'identité pour la plupart des Américains:

The country across the lake never really takes shape in the collective imagination here. Cold, distant, separated by enough water that the curve of the earth makes it invisible, the far shore disappears swiftly from the memory – despite excursions, or even complete summer vacations there – as quickly as a trip to an amusement park, might, after daily life has resumed. (31)

L'invisibilité liée à l'étendue d'eau se double surtout d'une distance, d'un mépris éprouvé par les Américains pour leurs voisins et traduit par l'expression «amusement park» que l'on peut rapprocher de l'expression «toy country» (62) utilisée par le narrateur pour évoquer l'univers pictural de George, qui peint des objets utilitaires en porcelaine. Austin se montre également condescendant quand il exprime avec surprise le fait que son ami canadien n'a pas suivi les cours d'une école d'art. On retrouve ce même dédain dans sa réponse à George, qui l'interroge sur les raisons de son gloussement, alors qu'il écrit une lettre à son ami peintre Rockwell Kent à New York: «'You wouldn't want to know,' I said. 'Art politics.'» (169) En cela, Austin reproduit le regard ignorant et stéréotypé que son maître new-yorkais, le peintre Robert Henri, porte sur le Canada et le

nord sans y être jamais allé. Américains et Canadiens demeurent totalement étrangers jusque dans les premières années de la Grande Guerre, puisque les États-Unis ne participeront au conflit qu'en 1917. Les sentiments d'Austin quand il se rend à la gare de Davenport en août 1914 pour dire au revoir au bataillon de George partant pour l'Europe traduisent bien le fossé entre les deux pays : « I, though a boy myself, felt alien, excluded; my American nationality, my lack of uniform making me appear to be almost like another genus and species. » (76)

Sur un plan personnel, Austin Fraser entretient aussi des relations marquées par une grande distance. C'est le cas avec deux des personnes canadiennes les plus importantes de sa vie, George et Sara, qu'il rencontre respectivement pour la première fois en 1913 et 1920. Il noue avec eux une relation personnelle, mais toujours en conservant une très grande distance affective. Douze années durant, Austin retourne à Davenport et lie une forme d'amitié avec George sans que jamais cette relation ne devienne intime : « Because we knew that interruption was always a possibility our conversations remained comfortably casual, never developing beyond what I considered to be an acceptable level of intimacy. » (120) Austin ne se livre pas à George et celui-ci est plus ou moins resté un inconnu auquel il ne s'est jamais vraiment intéressé : « Now, as an old man, I ask myself: how long did I refuse to look at George, to learn him, to come to know him? » (253)

Sara, il la rencontre dans un hôtel à Silver Islet sur la côte nord du lac Supérieur, où il séjourne pour peindre une dernière fois la mine que son père va abandonner et où elle travaille comme femme de ménage. Pendant quinze ans ou plutôt quinze étés, comme il le lui fait remarquer quand il la quitte, il entretient avec cette femme, qui devient son modèle et sa maîtresse, une relation tout à la fois intime et distante. Sara le lui reproche : « 'You are always on the other side of the room. There is always this gap between us.' » (141) Le narrateur ne s'intéresse pas vraiment à la vie de Sara : « I was not aware of her daily life, but felt prudent to keep myself as far from it as possible. » (66) Il ne sait que très peu de choses d'elle, même pas son âge : « she'd never told me her age and I'd never asked. » (259) Il ne lui confie rien de sa vie et confesse qu'il aurait même préféré rester un inconnu pour elle : « I would have preferred not to have been known by her at all. » (141) Il ne souhaite pas la voir une grande partie de l'année pour qu'elle ne sache pas qui il est : « I did not want Sara to see the man I really was. I did not want Sara to see me. » (86) *A*

*contrario*, Sara tente d'atteindre son moi intime : « Sara was searching the *map* of my character for the *place* where my heart was hidden, but I was so busy guarding the *site* I failed to notice there were no weapons in the hands of the woman who approached it. » (143, c'est nous qui soulignons) On peut noter comment, à travers le regard de son personnage, la romancière envisage les relations en termes géographiques (« map ») et spatiaux (« the place », « the site »). La métaphore « guarding the site » vient renforcer une autre image utilisée par le narrateur quelques pages plus haut, celle de la clôture de protection (« fence », 137). Ces images soulignent comment le personnage transforme son moi en citadelle. Il s'efforce toujours de mettre les affects à distance : « I had tried to keep everything constant in my relations with Sara, tried to keep the emotional level calm and unfluctuating. » (137) Austin a peur des émotions qu'il peut éprouver pour la jeune femme : « But the truth was that the smallest thing connected to her could move me in the strangest way, cause me to experience something like sorrow. » (209) Cette peur d'une trop grande intimité est sans doute une des raisons de sa réaction violente en 1937. Après le suicide d'Augusta et George, il se rend à Port Arthur et envoie un message à Sara lui demandant de le retrouver dans son hôtel après deux ans de séparation et de silence. Mais, alors qu'elle traverse la baie gelée à pied pour le rejoindre et qu'elle s'approche de plus en plus, il décide de quitter l'hôtel sans un mot : « She must have been less than a mile from the shore when I decided to leave Port Arthur, remove myself finally and permanently from Sara's life. » (272) Il craint une proximité grandissante, prétend vouloir protéger l'innocence de Sara, puis vient l'aveu : « I panicked in the face of the possibility of happiness. » (272) Un lourd héritage familial peut expliquer la peur d'Austin. D'un côté, sa mère, femme aux émotions violentes, meurt, alors qu'il est encore très jeune. De l'autre, son père est un homme froid et distant avec lequel il n'entretient aucune relation affective, ce qui l'amène à se replier sur lui-même ou à se tourner vers l'art : « I stopped talking, responding, dove deeper and deeper into myself, the world of my drawings. » (36)

Pour Austin, l'art est un refuge puis un métier. Il a une vision de l'art diamétralement opposée à celle de George et éprouve un profond mépris pour la technique de représentation réaliste de ce dernier : « This was a practice I sneered at as much for its girlishness as for its unsuitability to the making of what I believed, then, to be 'real art'. » (43) Le verbe « sneered » fait écho au verbe « scoffed » utilisé une page plus haut à l'évocation des objets en porcelaine que George fait venir par bateau

afin de les peindre. Il lui reproche surtout son manque de distance, sujet qu'Austin ne cesse d'évoquer tout au long de son récit : « He never did manage to master the *distancing* skill I had developed early in life ; he never could *keep* the world *at bay*. » (41-42, c'est nous qui soulignons) Logiquement, il juge ses dessins par trop « sentimentaux » (« sentimental », 43). Ce que recherche le narrateur, quand il dessine ou peint Sara par exemple, c'est, au contraire, l'absence d'affect : « I was becoming a master of selectivity. I was able to discard frivolous stimuli at will. » (68) Il utilise à deux reprises l'adjectif « dispassionate » (136, 140) pour décrire son regard ou son coup de crayon dénué de sentiment. Au cours de sa formation, Austin Fraser a dû choisir entre deux philosophies de l'art, celle de Robert Henri et celle de Rockwell Kent<sup>6</sup>. Le premier a une conception absolue de l'art, déconnectée de la vie : « To his mind, there was no experience more important than the art that was produced by it. » (51) Elle se fonde sur une observation distante, froide et quelque peu voyeuriste. Pour le second, en revanche, c'est la vie, l'expérience sensible qui prime : « 'Get drunk, Austin, have a love affair. It would be a tragedy to die and discover that you hadn't completely used up your body.' » (51) Henri n'a qu'une connaissance théorique du Nord canadien, alors que Kent en a une connaissance intime et charnelle. Austin fait le choix de suivre les conseils prodigués par Henri, son professeur à la New York School of Art, de maintenir une distance absolue entre lui et son objet, cet espace que Sara lui reproche de laisser entre eux. Dès le début du roman, il avoue cet impérieux besoin d'espace qui est le sien, quand il se compare à l'architecte ayant conçu la maison qu'il décide d'acheter à Rochester pour ses vieux jours : « I need space around me, and light. Air. Like him, I want a lot of emptiness between me and any object in a room. » (27) Et comme il l'écrit plusieurs années après la visite que Sara lui a rendue à New York, « Between the artist and the model, you see, there must always be a distance. » (82) Ces mots sont teintés d'une ironie toute dramatique au regard de la relation que le narrateur entretient avec Sara.

Car le roman de Jane Urquhart est également construit autour de deux schèmes importants, **l'intrusion et l'agression**. Dans *The Underpainter*, l'Histoire et l'histoire adviennent dans la violence.

---

6. Robert Henri et Rockwell Kent sont deux figures historiques que Jane Urquhart réinvente quelque peu pour les besoins de sa fiction. Henri (1865-1929) est un peintre et professeur américain assimilé au style de l'Ash Can School. Kent (1882-1971) est un peintre, illustrateur, imprimeur, auteur et aventurier américain qui a suivi les cours de Robert Henri à la New York School of Art.

L'Histoire du Canada est marquée par au moins deux événements majeurs que sont la colonisation britannique et la Première Guerre mondiale. Le narrateur décrit la colonisation du Canada comme un vol : « a huge tract of land stolen for the Empire from a continent » (273). Si l'entrée en guerre du Canada aux côtés du Royaume-Uni marque une étape décisive vers la construction de son identité propre puis de son indépendance<sup>7</sup>, elle continue à exhaler des relents impérialistes. Avec la guerre, le Royaume-Uni devient alors plus que jamais le « Mother Country » (174) des chansons patriotiques que les jeunes frères d'Augusta apprenaient à l'école. Lorsque la compagne de George raconte à Austin son expérience de la guerre, alors qu'elle était infirmière militaire à Étaples dans le nord de la France, elle exprime sa détestation de ces chansons, y compris le « Maple Leaf Forever » (187), chant patriotique canadien et pro-britannique. Elle en profite aussi pour se moquer de l'engagement tardif des Américains dans la Grande Guerre malgré leurs cris de victoire.

Dans *Survival: A Thematic Guide to Canadian Literature*, la romancière canadienne Margaret Atwood formule une hypothèse sur le processus victimaire et colonial à l'œuvre au Canada :

Let us suppose, for the sake of argument, that Canada as a whole is a victim, or an “oppressed minority”, or “exploited”. Let us suppose in short that Canada is a colony. A partial definition of a colony is that it is a place from which a profit is made, but *not by the people who live there*: the major profit from a colony is made in the centre of the empire. That's what colonies are for, to make money for the “mother country”<sup>8</sup>.

Nouveau centre du monde, les États-Unis voient dans le Canada, situé dans sa périphérie, une aire d'influence naturelle pour son profit immé-

7. Le 9 avril 2017, évoquant, dans son allocution en commémoration du centenaire de la bataille de la crête de Vimy, le sacrifice des milliers de jeunes soldats canadiens morts ou blessés, le premier ministre Justin Trudeau a encore rappelé ce point : « En allant jusqu'à sacrifier leur vie, ces hommes à la fois ordinaires et extraordinaires du dominion britannique ont combattu pour la première fois comme les citoyens d'un seul et même pays. Francophones et anglophones. Nouveaux Canadiens. Peuples Autochtones. Côte à côte, unis, ici à Vimy, au sein des quatre divisions du Corps canadien. C'est par leur sacrifice que le Canada est devenu un signataire indépendant du traité de Versailles et, en ce sens, le Canada est né ici. »

<<https://pm.gc.ca/fra/nouvelles/2017/04/09/allocution-du-premier-ministre-justin-trudeau-commemoration-du-100e>> (consulté le 22 juin 2016).

8. M. Atwood, *Survival: A Thematic Guide to Canadian Literature* (1972), Toronto, McClelland & Stewart Ltd., 2004, 45, c'est l'auteur qui souligne.

diat. Le phénomène colonial commencé par les Britanniques se poursuit sous la forme de l'impérialisme capitaliste américain à la fin du XIX<sup>e</sup> siècle et au début du XX<sup>e</sup> siècle. Le père d'Austin, qui a fait fortune dans des investissements miniers, en constitue un parfait représentant, ainsi dépeint par Rockwell Kent : « *'Exploits miners, ruins pristine northern landscapes, slaughters Virgin forests.'* » (205, c'est nous qui soulignons) Les trois verbes traduisent la dimension agressive et destructrice de ce néocolonialisme qui s'en prend aux personnes, à des paysages et à une nature jusque-là inviolés. Contrairement à son épouse, l'entrepreneur s'intéresse au Canada, mais uniquement en tant que prédateur. Les Américains, à la différence des colons anglais, ne s'installent pas dans le pays ; ils vont et viennent au gré de leurs intérêts. D'ailleurs, après le désastre financier qui suit la tentative de réouverture de la mine de Silver Islet, le père du narrateur se désintéresse complètement du pays et décide de vendre la maison de Davenport. De la même manière, dans les années 1910-1920, les Américains font de leur voisin du nord une destination à la mode, pour l'abandonner quelques années plus tard, comme le remarque Austin, qui retourne à Davenport en 1937 : « The country where I lived was apparently seeking its *playgrounds* elsewhere. » (39, c'est nous qui soulignons) Espace de récréation, le Canada devient aussi espace de récréation sous le regard de ses voisins en quête de paysages stéréotypés, d'une nature sauvage et accidentée fantasmée qu'ils sont prêts à acheter sous forme de représentations picturales auprès d'artistes comme Austin au début de sa carrière : « Wealthy New Yorkers, it turned out, loved wilderness landscapes. They wanted rocks and water, twisted trees and muskeg on their smooth plastered walls. » (80)

La fiction est bel et bien déclenchée par une série d'intrusions agressives. Bakhtine et Lotman ont montré comment le récit romanesque se construit autour de chronotopes pour l'un ou de figures topologiques pour l'autre, telles que le seuil ou la frontière que le héros doit franchir<sup>9</sup>. « Les théories de Lotman et Bakhtine, écrit Antje Ziethen, convergent vers un point commun qui fait naître le sujet à partir du mouvement, de la transgression spatiale et de la confrontation avec autrui<sup>10</sup>. » Le roman de Urquhart raconte une suite de franchissements et de transgressions. De manière significative, tout le récit du narrateur qui suit le

9. M. Bakhtine. *Esthétique et théorie du roman* (1978), Paris, Gallimard, 1999 et Y. Lotman. *La Structure du texte artistique*, Paris, Gallimard, 1973.

10. A. Ziethen. « La littérature et l'espace », *art. cit.*, p. 3.

prologue a pour catalyseur l'intrusion de Sara dans sa vie d'homme âgé par le courrier qui lui annonce sa mort et l'héritage de sa maison de Silver Islet. Et l'histoire d'Austin est une longue suite d'incursions au Canada, enclenchée par l'entreprise capitaliste de son père, une longue série d'irruptions plus ou moins brutales dans l'existence de George, d'Augusta et de Sara. Alors qu'il ne supporte pas que l'on s'immisce dans sa vie privée, dans son existence new-yorkaise, Austin n'a de cesse de venir perturber leur vie paisible au gré de ses envies et de ses projets artistiques. À propos de Sara, il raconte : « I could slip as smoothly as possible in and out of her life. » (137)

Au cours d'une soirée bien arrosée, le peintre Rockwell Kent a accroché sur la veste d'Austin le mot « I am a landscape painter and my father is a capitalist » (117), comme pour lui signifier l'homologie entre les deux activités. Austin est aussi le digne héritier de son maître et mentor, Robert Henri, qui déclarait : « 'Art is a kind of mining. The artist a variety of prospector searching for the sparkling silver of meaning in the earth.' » (70) Et le narrateur finit par prendre conscience du caractère prédateur de sa relation au monde : « My father and I both had exploited this landscape – differently, it's true – but we had exploited it nevertheless. » (215) Tous les étés, il effectue son périple au Canada en quête de sujets artistiques : « Well, what I wanted from life was just a good view, wasn't it? A paintable view, a perfectly composed view, and, now and then, a perfect figure in a perfect landscape. » (117) Austin s'insinue dans la vie de Sara pour en faire, avec les paysages, son principal sujet pictural. Mais il ne s'implique jamais émotionnellement dans cette relation.

Dans l'artiste qu'il est, le narrateur voit un « voleur » (« thief », 119), un « bandit visuel » (« visual bandit », 125) ou encore un colon allant au Canada envahir et violer les paysages et l'intimité des personnes rencontrées : « Jealously hoarding my own experiences, the intimacy I courted became an *invasion*, almost a form of *rape*. I absorbed everything I could, used it in my art, but gave nothing of myself in return. » (148, c'est nous qui soulignons) Son comportement intrusif et prédateur s'observe notamment à l'égard de Sara, et ce, dès leur première rencontre à l'hôtel de Port Arthur, où elle est employée comme femme de ménage :

*Through* the cotton of her uniform I could see her strong, slim back, her shoulder blades shifting as she moved the broom. As her head was held in a slightly tilted position, I could see the long tendon on the side of her neck and one vein there, *pulsing*. [...] I could see the slight curve of muscle

in her upper arm, could imagine the *sharp* edge of a graphite pencil capturing the motion, the gesture. *Freezing* it. [...] Her eyes were on me now. I could see her prominent cheekbones, her expressive mouth. (13, c'est nous qui soulignons)

Ce premier regard porté par Austin sur Sara préfigure leur relation à venir. La préposition « through » exprime la nature perçante, intrusive du regard. Austin ne considère pas le charme éventuel de la jeune femme, l'entièreté de sa personne, mais les différentes parties de son corps qu'il imagine dessiner et qu'il observe, analyse, décompose, à la manière d'un étudiant des Beaux-Arts ou de la Faculté de médecine. La vie (« pulsing ») est rapidement rigidifiée (« freezing ») par son regard réifiant qui transforme Sara en objet, en planche anatomique, en écorché. Il y a dans ce regard une violence suggérée par l'adjectif « sharp » pour décrire la nature tranchante du crayon à mine de graphite. À plusieurs reprises, le narrateur évoque de la même manière son crayon à mine de graphite : « I began to hone my pencil with her paring knife, wanting as always to make the instrument weapon-*sharp*. » (85) ; « I rendered every inch of the place, after all, with my well-*sharpened* graphite pencil. » (135, c'est nous qui soulignons) Les termes utilisés pour décrire l'instrument du dessinateur comparé à une arme (« weapon-sharp ») traduisent la violence contenue dans le regard de l'artiste.

Non sans ironie dramatique, le narrateur confie à son lecteur : « I had been carefully taught, you see, to respect the model's privacy. » (142). Car, non content de regarder et de dessiner ou de peindre Sara en terrain neutre, Austin va progressivement entrer dans sa vie privée, s'introduire dans sa maison, cette modeste cabane en bois construite par son père mineur, qui devrait, selon les mots de Bachelard, représenter la « primitivité du refuge », le « nid » protecteur<sup>11</sup>. Il abuse de son hospitalité, peignant son quotidien et ce qu'il nomme « the geography of her body » (68), toujours sans réciprocité et avec froideur, comme si la relation intime établie n'était qu'un épiphénomène par rapport à l'essentiel, son art. Un rapport sexuel entre deux poses ne constitue pour lui qu'une récréation dans l'acte créatif. Ses réflexions, alors qu'il se rend à Silver Islet pour la première fois, expriment parfaitement sa conception de l'art : « I believed that I was following Rockwell's instructions when I began to paint Sara, a miner's daughter in a northern setting. I remember thinking

11. G. Bachelard. *La Poétique de l'espace* (1957), Paris, Presses universitaires de France, 1992, 44, p. 92-93.

how pleased he would be by the fortuitous combination of *landscape, class, and gender.*» (119, c'est nous qui soulignons) Austin porte bel et bien sur la jeune femme de ménage un regard distant et abstrait, très représentatif du discours patriarcal sur le paysage et sa féminisation<sup>12</sup>. En fait, le narrateur se rendra compte plus tard qu'il n'a rien compris au message de Rockwell Kent : « 'Women are like forests,' he said. 'You can't just enter them, you must let them enter you as well. You must let their fluidity form one-third of your character.' » (119) Par le biais d'une métaphore paysagère, son ami prône une réciprocité des rapports, un véritable échange avec l'autre, que lui n'accepte jamais véritablement. Austin n'hésite pas à sacrifier Sara sur l'autel de son art mortifère. L'épisode où il la dessine à l'intérieur de sa maison de Silver Islet, nue de dos, debout contre une fenêtre, les bras en croix, est emblématique. En fin de journée, elle regarde l'esquisse du futur tableau : « 'A cross,' she murmured. 'You've crucified me.' » (139) La croisée de la fenêtre qu'elle devine à travers son corps dessiné sur la toile devient bel et bien le symbole de sa crucifixion, dont elle prend pleinement conscience et qu'elle exprime en un simple murmure. Dans le récit de cet épisode, Austin évoque comment il est « entré » dans Sara (« After I had entered her », 139) et comment ensuite il a immobilisé, piégé le corps de la jeune femme avec son propre corps, sans la regarder. Il pénètre dans son corps avec la même indifférence que l'entreprise minière de son père pénétrait dans des terres vierges ou avec la même froideur prônée par son maître Robert Henri.

Rockwell perçoit cette absence d'empathie dans les tableaux représentant Sara : « They're as cold as ice. » (215) Austin en vient à se rendre compte que ses tableaux achevés sont ratés : « They were completed. And they were flawed. » (216) La raison en est l'absence d'émotions chez le peintre, qui parle de sa froideur et de sa dureté en utilisant des expressions comme « my own interior Arctic » (178) ou « my rock heart » (269). On peut noter comment une fois encore Urquhart recourt aux métaphores géographiques ou géologiques. Austin est minéralisé comme le guerrier Nanibijou, qui, dans la légende des Indiens Ojibway évoquée à plusieurs reprises dans le roman, a été transformé en « Géant endormi » (« Sleeping Giant », 1) sous la forme d'une péninsule granitique de vingt milles de long, après avoir révélé le secret de l'emplacement du minerai d'argent aux hommes blancs. C'est sa froideur émotionnelle qui conduit Austin

12. A.-S. Letessier. «Circumscribing the Horizon in Jane Urquhart's *The Underpainter*», *Commonwealth Essays and Studies* 33, Winter 2010, p. 99.

à mettre un terme brutal à sa relation avec Sara et à lui dire : « 'I'm sorry', I finally said, though I wasn't at all at the time. 'I'm sorry, but this is an aesthetic decision not an emotional decision.' [...] 'I'm sorry, ' I said again, with all the coldness I had in me then. 'I've painted you enough.' » (263)

Quand, au début de son récit, Austin évoque sa première rencontre avec Sara et avoue avoir troublé ou dérangé sa vie (« disturbed her life », 13), il s'agit d'un doux euphémisme. Ses intrusions répétées vont briser la vie de Sara et celle de George et d'Augusta, figurativement pour la première, littéralement pour les seconds. Au cours de l'hiver 1937, alors qu'il vient d'assister à la dernière représentation à New York de Vi Desjardins, qui s'appelait Vivian Lacey avant qu'elle ne devienne une star du music-hall, Austin l'invite à rendre visite à George à Davenport. Vivian fut le premier amour de George et le laissa inconsolable en le quittant. Inconscient de l'immense souffrance que cette visite va causer à George et Augusta, Austin se rend responsable de leur mort tragique. La venue de Vivian Lacey permet à Augusta de comprendre pourquoi George n'a jamais voulu l'épouser ni avoir d'enfant et, alors qu'ils sont seuls, sans réfléchir aux conséquences, Austin la laisse lui raconter les événements traumatiques qu'elle a vécus pendant la guerre en France. Les objets en porcelaine que George préférerait et qu'il casse de colère et de désespoir après le suicide d'Augusta et avant son propre suicide sont le corrélat objectif de leurs vies brisées. Mais, en retour, les morts viennent perturber l'existence du narrateur.

**Surface et profond** se révèlent être deux autres motifs particulièrement structurants dans *The Underpainter*. La métaphore minière parcourt tout le roman, depuis la légende Ojibway ou les entreprises capitalistes du père du narrateur jusqu'à la manière que ce dernier a d'exploiter l'intimité de ses connaissances à des fins artistiques. Austin sonde le passé de Sara, qui a hérité de son père ce qu'il nomme « a complete map of memory » (65). À travers ses récits et ses descriptions d'un pays qu'elle n'a pourtant jamais vu, il peut imaginer les paysages de Cornouailles que son père a laissés derrière lui en immigrant au Canada. Sans égard pour leur sensibilité, il invite également George et Augusta à plonger dans les profondeurs d'un passé douloureux. George et Augusta sont les victimes tragiques de son manque total d'empathie mais, de manière ironique, il devient la victime de son attitude quelque peu perverse.

Avant de se donner la mort, George n'a laissé aucun testament, mais Austin lit dans les éclats de porcelaine jonchant le sol de sa chambre un « message » (« message », 255). Il se rappelle qu'avant son départ pour la guerre George lui avait dit qu'il serait le bénéficiaire de sa collection d'objets en porcelaine au cas où il viendrait à décéder. Austin passe toute une partie de sa vie à recoller ces objets qu'il jugeait pourtant insignifiants. « This was my first inheritance », confesse-t-il (255). De nombreuses années plus tard, au crépuscule de sa vie, le narrateur reçoit un second héritage encombrant. Un courrier lui annonce que Sara est décédée et lui a légué sa maison et tous les objets qu'elle contient. Austin y voit une vengeance : « This legacy was a deliberate act of cruelty on her part, I'm convinced of this. She knew I would be unable to cope, that I would drown in the vast sea of the past imprisoned by that house; Sara's past and that of her father » (65). Il craint en effet d'être noyé par un passé qui refait surface, comme les fragments remontant des profondeurs des Grands Lacs de longues années après le naufrage de bateaux transportant des caisses d'objets en porcelaine et dont George et Austin découvrent quelques exemples sur les rives au cours d'une promenade.

La manière qu'a le passé de remonter à la surface dès le début du roman est tout à fait significative. Mme Boyle, la gouvernante d'Austin, ramasse en effet le courrier déposé par le facteur en remontant de la lingerie au sous-sol, de cette cave qui, pour Bachelard, représente « l'être obscur de la maison, l'être qui participe aux puissances souterraines », « l'irrationalité des profondeurs » ou encore « la folie enterrée, des drames murés »<sup>13</sup>. Ce courrier est aussi en quelque sorte un retour du refoulé. La réaction d'Austin ne se fait pas attendre, comme le remarque Mme Boyle : « 'You've gone all ghastly,' she said. 'What on earth is the matter?' » (11) Le narrateur devient blême, pâle comme les spectres du passé qui le hantent et dont les visages viennent se coller aux vitres de sa maison :

This large, famous white house in which I live – this house that suits me so well – was neither built by me nor for me. Now in its open spaces, behind its oversized panes of glass, I am haunted by robbed histories, stolen goods. (...) while the ghosts press their faces, their lives against the doors and windows, trying to make me stop. (29)

La mémoire qui le hante devient le châtement pour les passés qu'il a pillés et les intimités qu'il a volées.

13. G. Bachelard. *La Poétique de l'espace*, op. cit., 35, 37.

Austin essaie d'échapper à son propre passé douloureux, y compris par des subterfuges artistiques. Après la mort d'Augusta et de George et après sa trahison de Sara, le peintre a mis au point une nouvelle technique consistant à recouvrir la toile initiale de nature figurative d'une ou de plusieurs couches de peinture pour en faire un tableau abstrait. La toile initiale devient en quelque sorte une sous-couche ou *underpainting*. Cette technique, qui n'a fait qu'accroître sa notoriété, souligne une fois encore le caractère mortifère de l'art d'Austin, mais aussi le besoin irrépissable de ce dernier d'effacer le passé. Ses tableaux les plus récents forment une série judicieusement intitulée *Erasures* (89). Mais au moment de la mise au point de cette nouvelle technique, il est pris de doutes :

I was plagued for months, however, by premonitions of penitenti : those ghosts of formerly rendered shapes that the artist had intended to paint out forever. In the future, I feared, they would rise to the surfaces of my pictures like drowned corpses, bloated and obscene, regardless of glazes or the number of layers of zinc white, titanium white, and lead white I applied to the canvases. (149)

Austin a eu beau refouler son passé et appliquer des couches de peinture, les personnages ont fini par remonter, non pas à la surface de ses tableaux mais à la surface de sa vie, tels des « corps noyés, gonflés et obscènes ». Le terme « *penitenti* » ou repentirs n'a jamais été aussi approprié dans le cas d'un narrateur marqué par une immense culpabilité.

Faute de pouvoir exprimer ses souvenirs à qui que ce soit, Austin s'est littéralement abîmé dans le passé : « Unable until now to muster the concentration necessary to report my memories verbally to anyone, all my energies have gone into the past, to exorcising ghosts, to obliterating conscience. » (178) Le récit, déclenché par la réception du courrier annonçant la disparition de Sara une semaine plus tôt, va favoriser l'expression des souvenirs, interdite « jusqu'à maintenant ». Si on peut voir dans cet héritage un second châtement, on peut aussi le considérer comme une bénédiction, le moyen d'une délivrance. Dès le début de la première partie qui suit le prologue, alors qu'il vient de recevoir la lettre du Canada, Austin établit un lien entre mémoire et récit :

Even though there is nothing in me that wants to court the past, it fills my mind, enters my painting. The *tock, tock* of my cane striking ice is like the noise that beads make as they click together on a string. It is the sound of memory at work, creating a necklace of narrative. (9)

Si « la mémoire au travail » produit un « récit », le travail de la mémoire est également permis par le récit, par l'écriture elle-même, sur laquelle le narrateur attire à plusieurs reprises l'attention, comme dans ce passage où il évoque l'encrier que George lui avait offert avant de partir à la guerre et dont il n'a jamais pu se défaire : « I have kept the little ink pot with me all these years. It has moved with me from desk to desk to desk, and I am dipping my pen into it, even now, as I write. » (77) Austin trempe littéralement sa plume dans un passé douloureux. C'est le retour, la plongée dans le passé, qui lui permet de prendre conscience de ses échecs et de ses erreurs. Dès le début du roman, il fait un bilan de sa vie, froid, sans concession :

I missed the Armory Show by one year.  
I participated in neither war.  
I never travelled farther north than the opposite shore of Lake Superior.  
I avoided love. (29)

« I had come to know this bay only superficially during my trips back and forth over the water », écrit-il vers la fin du roman (266). L'écriture de son autobiographie contraint Austin à aller au-delà de la surface, à sonder ses propres profondeurs comme celles de la baie et des êtres qu'il a connus. Elle le conduit à regretter de n'avoir pas su percevoir le Canada au-delà de préjugés esthétiques, de n'avoir pas su voir que ses amis canadiens, longtemps considérés avec une certaine condescendance, voire un mépris certain, avaient, contrairement à lui, éprouvé des passions profondes et vécu des événements historiques de première ampleur<sup>14</sup>, de n'avoir pas su les aimer et de les avoir sacrifiés pour un art dont il pressent la vanité : « I ask myself: what has your life been? You have used everything around you. And for what? An arrangement of colours on a flat surface. » (267) Cette crise existentielle aboutit à une nouvelle crise esthétique, puisque, à la fin de son récit, l'artiste revient à la figuration avec une œuvre intitulée « The Underpainter<sup>15</sup> », un tableau dans lequel il compte évoquer ses « deux héritages » (« both my inheritances », 276), peindre les paysages, les personnes et les objets qui ont compté pour lui et, enfin, lui-même, un tableau qu'il ne vendra pas mais qu'il conservera près de lui.

14. E. Urbaniak-Rybicka. « Confessions of a Dispassionate Witness – Jane Urquhart's *The Underpainter* », dans M. Paluszkiwicz-Misiaczek, A. Reczynska et A. Spiewak (dir.), *Place and Memory in Canada: Global Perspectives*, Krakow, Polska Akademia Umiejetnosci, 2005, p. 575.

15. Le terme « underpainter » est intraduisible en français et le titre du roman dans sa traduction française, *Le peintre du lac*, ne lui rend guère justice.

À travers le récit d'un narrateur en proie à la culpabilité, Urquhart instaure avec le lecteur un jeu entre surface et profondeur. La romancière rompt avec le récit traditionnel, avec le discours organisé et linéaire. De même qu'Austin superpose des couches de peinture sur ses toiles, de même il glisse d'une temporalité à une autre, effectuant d'incessants allers-retours entre le présent et le passé, au gré de ses souvenirs ravivés par la réception du courrier. Ainsi, entre le prologue et le premier chapitre de la première partie du roman, on passe d'une scène imaginée par le narrateur, dans laquelle Sara reçoit son télégramme au cours de l'hiver 1937, au moment de la narration en 1977, alors qu'il vient de recevoir le courrier du Canada, puis à l'évocation du dernier été qu'il a passé avec elle à Silver Islet en 1935. En l'espace de dix pages, le lecteur entre dans un espace textuel complexe, dans lequel la linéarité temporelle a disparu pour laisser place à une discontinuité déconcertante et à un feuilletage narratif. Cet exemple est totalement représentatif d'un roman dans lequel la chronologie n'est pas du tout respectée et qui impose de gros efforts à qui veut la rétablir. Le lecteur se voit contraint de faire l'expérience de la spatialité du roman, de plonger dans le texte et d'effectuer des va-et-vient répétés entre les différentes strates temporelles. Dans *The Underpainter*, le fil des événements est en effet d'autant plus difficile à reconstituer que le récit évoque, d'un chapitre à l'autre et, souvent à l'intérieur d'un même chapitre, des lieux et des personnages sans lien apparent. Dès le début du troisième chapitre de la première partie, parmi d'autres personnages déjà mentionnés tels que Sara, Robert Henri, Rockwell Kent, surgissent les figures de George et d'Augusta, sans que l'on sache qui ils sont et s'ils ont un rapport entre eux. Si on obtient des informations sur George dès le chapitre suivant, il faut en revanche attendre le début de la deuxième partie, « Night in the China Hall », soit quelques dizaines de pages, pour vraiment commencer à connaître Augusta. Et ce n'est qu'une centaine de pages plus loin que l'on a l'histoire de la vie d'Augusta et quelques dizaines de pages plus loin encore que l'on comprend enfin comment, un soir de janvier 1937, Augusta en est venue à la raconter à Austin. Tous ces épisodes sont entrecoupés de passages concernant les autres personnages et notamment Sara. Évoquant la spatialité du texte romanesque, Ziethen écrit : « L'existence de fils narratifs simultanés, les allers-retours entre événements et/ou personnages ainsi que leur présentation discontinue perturbent la « syntaxe narrative traditionnelle »<sup>16</sup>. » La trame du

16. A. Ziethen. « La littérature et l'espace », *art. cit.*, p. 4. Ziethen reprend ici les analyses de Jeffrey Smitten : « Introduction : Spatial form and narrative theory »,

roman d'Urquhart ne se tisse qu'à la toute fin ou, pour prendre une autre image du roman, la lecture de *The Underpainter* requiert un travail d'assemblage, comme le travail de recollage des objets en porcelaine de George comparé par Austin, dans le dernier chapitre, à un puzzle (« jigsaw », 274).

Tout pays a besoin, selon Margaret Atwood, d'un symbole unificateur. C'est la frontière pour les États-Unis, l'île pour l'Angleterre. Pour le Canada, ce symbole serait la survie ou « *Survivance* » au vieux sens du mot français<sup>17</sup>. Pour la romancière, la survie du Canada passe par l'existence d'une littérature en propre, qui touche à l'universel en traitant de son propre espace :

What a lost person needs is a map of the territory, with his own position marked on it so he can see where he is in relation to everything else. Literature is not only a mirror; it is also a map, a geography of the mind. Our literature is one such map, if we can learn to read it as *our* literature, as the product of who and where we have been. We need such a map desperately, we need to know about here, because here is where we live. For the members of a country or a culture, shared knowledge of their place, their here, is not a luxury but a necessity. Without that knowledge we will not survive<sup>18</sup>.

En 1972, près de vingt ans avant le tournant spatial, Atwood présentait l'importance du lieu, du territoire, de cet « ici » plus ou moins définissable mais essentiel à l'enracinement, importance pour la littérature de son pays, littérature qui n'est plus simplement « miroir » mais « carte, géographie de l'esprit ». Comme dans la plupart de ses romans, Jane Urquhart propose dans *The Underpainter* une politique et une poétique de l'espace. Grâce à un dispositif original consistant à recourir à un narrateur américain plutôt que canadien et à des motifs et des schèmes essentiellement spatiaux qui informent le roman, l'écrivain interroge le colonialisme, l'impérialisme capitaliste ou l'identité canadienne, revisite les notions de centre et de périphérie et subvertit l'image des Canadiens, souvent enfermés dans le rôle d'éternelles victimes<sup>19</sup>. Omniprésentes, la géographie et la nature se transforment aussi en trésor de mythes, d'images et de

---

dans J. R. Smitten and A. Daghinasty (dir.), *Spatial Form in Narrative*, Ithaca and London, Cornell University Press, 1981, p. 15-34.

17. M. Atwood, *op. cit.*, p. 40-41.

18. *Ibid.*, p. 26-27.

19. E. Urbaniak-Rybicka. *Art. cit.*, p. 575.

mots qui envahissent l'imaginaire des personnages<sup>20</sup> comme celui des lecteurs. Le roman se penche enfin sur la responsabilité de l'artiste et la fonction de l'art et donne à lire sa propre spatialité : le texte se fait espace livré à notre lecture, à notre exploration sans cesse renouvelée.

---

20. A. Compton. «Romancing the landscape: Jane Urquhart's fiction», dans W. Bogaards (dir.), *Literature of the Region and Nation*, Saint John, New Brunswick, University of New Brunswick, 1996, p. 214.



## Jordi Soler, un catalan d'outre-mer ou une écriture atlantique

*Françoise Dubosquet Lairys*

L'exil est bien plus que de ne pas être à l'endroit où l'on est né, bien plus que de ne pas pouvoir y retourner : c'est de ne pas y revenir même si on y revient<sup>1</sup>.

«J'ai toujours trouvé inconfortable le lien que l'on fait avec un écrivain et le mètre cube de terre où il est né<sup>2</sup>», écrit Jordi Soler, dans un article publié en 2006 dans le quotidien espagnol *El País*, et où il s'attache à définir le concept d'identité et de frontière. Il est vrai que l'on naît tous un jour quelque part, que ce lieu reste à jamais inscrit sur notre passeport et fait partie de ces signes d'identité qui nous définissent comme membre de tel ou tel pays, nation, communauté. Mais, au-delà du simple accident de naissance, nous le savons, bien d'autres facteurs façonnent notre identité, selon une alchimie propre à chacun, alors que dire de celle de l'écrivain.

On pourrait les appeler les épisodes ou accidents du chemin qui dessinent une ligne de vie depuis notre naissance, esquissent un paysage ou des paysages, et s'enrichissent de rencontres, d'événements familiaux, politiques, économiques... auxquels s'ajoutent nos expériences et nos lectures, ces livres qui nous parlent de ces autres territoires que le créateur

---

1. J. Soler. *La dernière heure du dernier jour*, Paris, Seuil, Points, 2010, p. 27.  
2. J. Soler. «La frontera Schengen», *Letras libres*, 30 juin 2006.

explore : ceux de ses origines, de l'enfance, des ancêtres, un territoire qui se crée et se dévoile au fil des pages<sup>3</sup>.

## UNE IDENTITÉ RICHE ET COMPLEXE

Jordi Soler est né en 1963, dans un lieu un peu flou, entre Galatea et San Julián de los Aérolitos, au Mexique – l'inscription de son lieu de naissance sur le registre de l'état civil est si peu fiable que toute demande de document officiel se transforme en une course d'obstacles –, de mère espagnole et de père mexicain, au sein d'une communauté fondée par cinq républicains catalans exilés au début des années 1940. De fait, cela ne le définit ni comme Mexicain, ni comme Espagnol mais fils du déracinement, né de l'exil, une condition dont il a hérité et qu'il transmet aussi aux générations suivantes.

Sa première langue fut le catalan, sa première patrie une Catalogne de poche, pérégrine, transposée puis imaginée, une république sentimentale, un bric-à-brac de souvenirs, d'expressions, de références catalanes au cœur d'une forêt tropicale, comme l'illustrent les personnages de son roman *Les oubliés de la mémoire* :

Nous menions une vie mexicaine et pourtant nous parlions catalan, mangions du fuet et de la butifarra, des mongetes et de panellets, et tous les 15 septembre, jour de l'indépendance du Mexique, nous restions enfermés chez nous parce que les Mexicains de la Galatea et des environs avaient pour habitude de célébrer cette fête en rossant les Espagnols.

Et le dimanche après-midi, Arcadi (le grand-père) (...) projetait sur le mur verdâtre du salon, une série de diapositives qui parcouraient les Ramblas, de la fontaine de Canaletas à la statue de Colomb<sup>4</sup>.

Sur ces terres américaines, l'auteur apparaît comme une sorte d'extra-terrestre qui parlait à son grand-père et à sa mère, une langue que personne ne comprend au Mexique, porte un prénom étrange qui pour tout Mexicain relève davantage d'un sobriquet évoquant un travesti que le saint patron de la Catalogne ; un petit blanc dans un monde indigène, un petit-fils de communiste dans une plantation coloniale.

3. Dans le cadre de cette étude, j'ai utilisé pour les citations les traductions françaises réalisées par Jean-Marie Saint-Lu pour les éditions Belfond, publiées sous les titres : *Les exilés de la mémoire*, Paris, 10/18, 2008 ; *La dernière heure du dernier jour*, Paris, 10/18, 2010 ; *La fête de l'ours*, Paris, 10/18, 2014.

4. J. Soler. *Les exilés de la mémoire*, Paris, Seuil, Points, 2008, p. 52.

En effet, c'est à la Portuguesa, une plantation de café de la région de Veracruz, à 850 mètres au-dessus du niveau de la mer, au milieu de la forêt tropicale – qu'il n'hésite pas à qualifier de « trou du cul végétal du monde<sup>5</sup> », qu'il grandit auprès de son grand-père Francesc Soler. Dans cette enclave catalane en terre américaine, Jordi Soler comme son frère connaît ses premiers émois aux côtés des enfants des ouvriers de la plantation, indiens ou métis. Il découvre un monde fait d'une multitude de bestioles, plus exotiques les unes que les autres, qu'il apprend à désigner dans une langue qui devient vite un savoureux mélange de mots castillans, catalans, otomis ou nahuatl parsemés d'idiotismes de l'espagnol parlé à Veracruz, une langue métisse et étonnante :

Quand nous étions enfants, Joan et moi, nous savions qu'Arcadi avait été artilleur et que Maman était née à Barcelone au milieu de la guerre. C'était tout... on ne parlait jamais ni de la guerre ni de l'Espagne, ou plutôt on ne parlait jamais comme on aurait dû de ce pays où il y avait quelque chose qui nous appartenait, ni de cette guerre qui avait réduit la vie familiale en morceaux. Joan et moi étions mexicains, point final, nous étions nés là, dans la plantation de café, nous n'avions jamais été au collège « Madrid », ni au collège « Luis Vives », ni à l'Orfeo Catalá ni à aucune des institutions que fréquentaient enfants et petits-enfants des républicains. Nous n'avions pas non plus de relations avec les Espagnols émigrés, ni avec les *Españoles*, arrière-arrière-petits-enfants d'Espagnols, descendants de plusieurs générations de Mexicains qui continuent à prononcer les z comme s'ils étaient nés à Madrid et venaient d'atterrir en Nouvelle Espagne<sup>6</sup>.

Dans ce territoire de l'indéfinition, où ils ne pouvaient se sentir ni Mexicains ni Espagnols, Jordi et son frère s'identifient au Barça<sup>7</sup>, célèbre club de football de Barcelone.

Après une enfance insouciant et heureuse, il passe son adolescence au Canada, puis poursuit des études en dessin industriel à Mexico, formation dont il ne se servira pas. Passionné de musique rock, il devient producteur, animateur et directeur de la station de radio Rock 101, de 1990 à 1995, célèbre pour son programme Argonautica. Puis, il anime la station Radioactivo 98.5, de 1996 à 2000, avant de partir en Irlande comme attaché culturel de l'ambassade du Mexique, à la demande de Jorge Castañeda, sous le gouvernement de Vicente Fox. Une expérience

---

5. *Ibid.*, p. 44.

6. *Ibid.*, p. 51.

7. J. Soler. *La dernière heure du dernier jour*, Paris, Seuil, Points, 2010, p. 74.

riche, entre Mexique et Espagne, où il découvre les paysages de James Joyce, une de ses références littéraires et où il adhère au club très fermé de l'ordre du Finnegans<sup>8</sup>.

Marié à une Française, il s'installe en 2003 à Barcelone, terre de ses ancêtres, et collabore à des publications des deux côtés de l'océan, comme le quotidien espagnol *El País* ou les journaux mexicains *Milenio*, *La Jornada* ou encore la revue *Letras libres*<sup>9</sup>.

## L'ÉCRITURE, UN TERRITOIRE SANS FRONTIÈRE

Après ces quelques repères biographiques, c'est à l'écriture que je vais attacher à présent mes pas. Au cours de ces années d'animation radio ou de voyages, Jordi Soler n'a jamais cessé d'écrire. C'est au Mexique, en 1993, qu'il publie son premier recueil de poèmes, sous le titre *El corazón es un perro que se tira por la ventana*, suivi d'un premier roman, *Bocafloja*, en 1994, sorte de thriller radiophonique qui se déroule au Mexique, puis en 1996 paraît *La corsaria*. En 1999, sort chez Alfaguara, en Espagne, son troisième roman *Nueva Aquitania*, qui emmène le lecteur sur les traces d'un héros baptisé Le Nomade – surnom qui n'est pas sans évoquer la situation de l'auteur – qui, poursuivi par la police, traverse toutes sortes d'aventures plus picaresques les unes que les autres, des aventures qui s'éloignent d'un cadre mexicain au réalisme sociologique, très présent dans ses premiers écrits. Le héros s'évade à Lisbonne ou vers d'autres capitales européennes, puis à Manhattan. Avec *La mujer que tenía los pies feos*, paru en 2000, il propose une surprenante conversion politique d'un

- 
8. Il devient ainsi membre du très fermé club de l'ordre du Finnegans, formé entre autres de Enrique Matas, Antonio Soler et Eduardo Lago. Cet ordre singulier célèbre chaque année à Dublin le Bloomsday sur les terres chères à Joyce et son Ulysse, cérémonie qui se termine au pub Finnegans de Dalkey.
  9. *Letras libres* est un magazine à contenu littéraire, culturel et politique de langue espagnole et créé à Mexico en 1999, dans le même esprit que la revue *Vuelta* créée par Octavio Paz en 1976. Dirigé par Enrique Krauze, et doté d'un site internet, il obtient un écho très favorable en Amérique latine (tirage de l'ordre de 35 000 ex.) et étend sa diffusion en Espagne en 2001. Chaque numéro propose des fictions, de la poésie, des commentaires, des reportages et des entrevues, des recensions et des critiques. On y retrouve des signatures comme celles de Vargas Llosa, Carlos Monsivais, Jean Meyer, Rodrigo Fresán, Fernand Sáwater, José Emilio Pacheco, Enrique Vilas Matas, Nicole Muchnik, Enrique Serna ou Jorge Edwards.

professeur de cinéma qui découvre l'amour à l'aube de la révolution dans une île des Caraïbes.

Néanmoins, sa véritable consécration comme romancier viendra de l'Espagne, par son roman *Los rojos de ultramar* (Alfaguara, 2004), sur une thématique qu'il poursuit dans deux autres volumes : *La última hora del último día* (RBA, 2007) et *La fiesta del oso* (Mondadori, 2009), publiés sous la forme d'une trilogie intitulée *La guerra perdida* (Mondadori, 2012), qui connaît un véritable succès tant de la critique que du public en Espagne. Ces trois romans seront traduits et publiés en France par Belfond puis en Points chez Seuil<sup>10</sup> entre 2008-2014.

## JORDI SOLER ET L'ESPAGNE

Afin de mieux cerner l'accueil que le public espagnol a réservé à ces trois œuvres, il convient d'en rappeler les circonstances. Le premier roman de cette trilogie : *Los rojos de ultramar* – littéralement les rouges d'outre-mer, rouges servant à désigner tout républicain pour les franquistes – paraît dans un contexte espagnol particulier. Nous sommes à la fin des années du gouvernement de droite (Partido Popular) de José María Aznar (1996-2004), la Transition politique qui avait permis de passer de la dictature à la démocratie (1975-1982<sup>11</sup>), présentée comme modèle et mythe fondateur de l'Espagne post-franquiste, est à présent questionnée. La loi dite de mémoire historique ne voit le jour qu'en 2007, sous le gouvernement de Zapatero (Parti socialiste ouvrier espagnol). Cette loi tente enfin de réhabiliter et de donner la parole aux vaincus, mais trop limitée pour les uns et dangereuse pour les autres, elle devient l'objet de multiples querelles. C'est donc dans une Espagne en quête d'un passé oblitéré que paraît cette trilogie, dans un contexte où la génération des petits-fils milite pour que soit enfin levé le voile de l'oubli<sup>12</sup> avant que tous les témoins ne disparaissent.

10. *Les exilés de la mémoire*, Paris, 10/18, 2008 ; *La dernière heure du dernier jour*, Paris, 10/18, 2010. *La fête de l'ours*, Paris, 10/18, 2014.

11. Après la mort du dictateur, les forces politiques en présence font le choix d'un consensus pour transformer les institutions franquistes en une monarchie parlementaire et faire de l'Espagne un État de droit. Les franquistes et le centre droit vont engager les réformes avec l'appui d'un parlement issu des urnes. Le PSOE va remporter les élections en 1982 et gouvernera jusqu'au retour de la droite par les urnes en 1996.

12. I. Fauquet. *Héros et nouveaux modèles*, Rennes, PUR, 2017, p. 17-21.

Ces romans dits de la mémoire ont un écho particulier dans cette Espagne du XXI<sup>e</sup> siècle qui n'a pas fait le deuil de son passé fratricide, un passé écarté lors du passage de la dictature à la démocratie, résumé à un troc «amnésie contre amnistie» selon l'expression de l'écrivain et poète Vázquez Montalbán, une formulation sans doute un peu réductrice mais révélatrice d'un malaise. Un regard sur la création espagnole d'aujourd'hui suffit à démontrer la présence de ces mémoires oubliées qui tentent de s'échapper par les fractures d'une société qui s'est construite sans donner de sépulture aux morts, ni de véritable espace de parole aux vaincus. C'est dans ce contexte particulier qu'émerge et s'élève la voix de la troisième génération, celle des petits-fils.

### JORDI SOLER, UN LATINO-AMÉRICAIN SINGULIER

Cet écrivain vient d'Amérique latine et donc d'une sphère publique qui n'est pas espagnole, son choix narratologique (l'autofiction) comme sa position socio-littéraire est singulière, car son regard est celui d'un Latino-Américain sur la réalité espagnole et l'exil. Certes, la guerre civile a eu un impact indéniable sur l'œuvre du Péruvien César Vallejo ou le Chilien José Donoso, par exemple, mais en fait ce n'est pas si fréquent.

Il convient de rappeler la situation particulière de l'auteur dans le paysage de l'édition espagnole de cette première décennie du XXI<sup>e</sup>, comme le souligne parfaitement l'universitaire Pablo Sánchez<sup>13</sup>. La trajectoire biographique de Jordi Soler comme sa position socio-littéraire l'éloigne des autres écrivains latino-américains de sa génération comme Rodrigo Fresán (Argentine, 1963), Abilio Estevez (Cuba, 1963), Gonzalo Garcés (Argentine, 1974), Andrés Neuman (Argentine, 1977) ou Fernando Iwasaki (Pérou, 1974), tous installés en Espagne, à présent. Des écrivains qui, par ailleurs, ne constituent pas un groupe homogène tant sur le plan esthétique qu'idéologique, mais forment un nouveau mouvement transatlantique qui aspire à la consécration littéraire et à sa reconnaissance en Europe.

Pour Jordi Soler, l'Espagne, plus concrètement Barcelone, n'est pas uniquement la capitale de l'édition espagnole, il est citoyen mexicain mais son identité culturelle est nettement plus complexe : il est le petit-fils d'un combattant communiste espagnol contraint à l'exil à la fin de la

13. P. Sanchez. «Memoria histórica y heterogeneidad cultural en *Los rojos de ultramar*», *Revista Hispánica Moderna* 60.2., 2007, p.160-170.

guerre civile, sa langue maternelle est le catalan et il écrit en espagnol. De plus, son retour en Espagne est un choix, non un exil imposé.

## ÉCRIRE, UNE QUÊTE, UNE RECONQUÊTE

En effet, c'est bien une quête que l'on découvre à travers ces pages où l'auteur réalise sous une forme d'autofiction une véritable enquête sur ses origines et sur le destin de sa famille, marqué par l'exil imposé par le franquisme. Ces circonstances le conduisent à revendiquer, aujourd'hui, trois cultures : la catalane, celle de sa langue maternelle ; la mexicaine, celle du lieu où « de ce mètre carré où il est né » et l'Espagnole, celle de la langue dans laquelle il écrit et publie, celle de ce public qui le reconnaît.

De l'exil imposé au grand-père à l'exil choisi du petit-fils, le destin de Jordi Soler parcourt un cycle complet de la migration dont l'écriture devient le miroir : de la rue Muntaner au cœur de Barcelone où naquirent sa grand-mère puis sa mère, à son retour dans cette même rue en 2003, muni d'un passeport espagnol, accompagné de sa femme et leur fils (Français tous deux) et où naîtra leur fille, quelques années plus tard.

La boucle est bouclée, le voici revenu aujourd'hui sur les lieux d'origine de sa famille où son prénom ne soulève plus aucune suspicion. Néanmoins, comme ces pages en témoignent, il reste un étranger sous les traits d'un catalan exotique qui parle espagnol avec l'accent mexicain, qui écrit une littérature ni mexicaine, ni catalane, ni espagnole sinon sans doute un mélange des trois, auquel il faudrait ajouter, sans nul doute, une touche irlandaise (Joyce), française (Flaubert) et russe que lui ont donné ses lectures de Nabokov, Tolstoï, sans oublier Jack Kerouac ou Juan Marsé.

Son écriture métissée sous la forme d'une quête met en question cette étrangeté qu'il dit traîner depuis toujours, Mexicain en Espagne et Espagnol au Mexique dont l'origine est, dit-il : « une mutilation de guerre<sup>14</sup> », un héritage familial dont il va tenter de retrouver et de réunir traces ou vestiges, d'en reconstruire les chapitres, d'en comprendre les méandres, composant ainsi une véritable enquête dont il va nourrir la matière de ses romans.

---

14. J. Soler, entrevue réalisée par Rosa Mora à l'occasion du 64<sup>e</sup> Salon du livre à Madrid : « Los nietos de la guerra también somos mutilados », *El País*, 10 juin 2005.

Il lui faut connaître, afin de se construire, de mettre des mots sur les silences ou les absences, sur les blessures et les cicatrices, entre l'Espagne perdue, cette Catalogne imaginée et le Mexique de son enfance. Il lui faut tendre des ponts entre les deux rives et rétablir les liens interrompus par la guerre, pour tout simplement transmettre, témoigner de ce parcours à travers le temps et l'espace. Il s'agit bien pour Jordi Soler de recouvrer « une mémoire qui n'ait pas le poids d'une ancre mais la vocation d'une catapulte » pour reprendre une magnifique expression d'Eduardo Galeano<sup>15</sup>, une mémoire qui ne renie pas la nostalgie mais laisse place à l'espoir.

Son écriture s'inscrit ainsi dans un travail de mémoire, individuelle, familiale et collective, ces histoires de vie qui, tels les fragments d'une mosaïque, composent toute une mémoire collective. Récit de filiation où le petit-fils prend la plume pour combler les silences, retrouver et comprendre ce grand-père disparu, cette famille éclatée, dans une Espagne du XXI<sup>e</sup> encore amnésique. Il interroge le passé pour se connaître à travers lui et problématiser la conscience de cet héritage des générations passées ainsi qu'en témoignent ces propos dans une entrevue, en 2015, dans la revue mexicaine *Milenio* :

C'était à l'université Complutense de Madrid, à la suite d'une rencontre avec des étudiants de master de journalisme ; au moment des questions, un jeune voulut savoir pourquoi je m'appelais Jordi Soler, un nom catalan et alors que je parlais avec l'accent mexicain. Je lui expliquai que je venais d'une famille qui avait perdu la guerre et qui avait dû quitter l'Espagne. Alors que je donnais les explications je me rendis compte que la majorité d'entre eux ignorait cette histoire, qui était certainement celle d'un demi-million d'Espagnols. Cela me laissa dans une grande perplexité et je me sentis blessé à l'idée que l'Espagne ignore de façon olympienne tous ces gens qui avaient dû partir en exil, des gens pour qui perdre la guerre avait détruit la vie. Et, en effet, j'ai découvert un territoire littéraire qui m'accompagne depuis lors et qui est devenu, disons-le ainsi, le regard atlantique, ce regard entre le Mexique et l'Espagne<sup>16</sup>.

15. E. Galeano. « Mémoire et malmémoires », Manières de voir, *Le Monde diplomatique*, n°104, 2009/4.

16. « Fue en la Universidad Complutense de Madrid, después de una charla que di a estudiantes de un master de periodismo ; a la hora de las preguntas un joven quiso saber porque me llamaba Jordi Soler, un nombre catalán, y hablaba con acento mexicano. Le expliqué que venía de una familia que había perdido la guerra y se había tenido que ir de España, y mientras lo explicaba me di cuenta de que la mayoría ignoraba esa historia que, por cierto, compartieron medio

## UN REGARD ATLANTIQUE

La question de la biographie est ici fondamentale et clairement exprimée dans le récit, par le choix de l'autofiction, ce pacte ambigu à la fois autobiographique et romanesque qui conjugue la transparence affichée par l'identification nominale entre auteur, narrateur et personnage et le brouillage induit par des stratégies fictionnelles; un pacte ambigu qui interroge et interpelle le lecteur. Le narrateur se fait témoin, un enquêteur qui, à partir des archives de l'ambassade du Mexique en France, des cahiers du grand-père<sup>17</sup>, des lettres, des photos et des souvenirs laissés par les uns et les autres, dessine peu à peu un paysage qui ressemble étrangement à celui de l'enfance de Jordi Soler, dont il partage avec le narrateur l'identité. Le motif même de la quête, conté dans le premier volume, reprend presque mot à mot la rencontre de Jordi Soler avec les étudiants de l'université Complutense de Madrid. L'auteur construit ainsi un « je » vraisemblable par lequel nous accédons aux « autres », à la voix des exilés, des oubliés, des indésirables. Ce récit hybride qui dépasse les frontières des genres en brouillant les catégories traditionnelles du factuel et du fictionnel, s'inscrit parfaitement dans une forme de réalisme dit « post-moderne », dont la littérature espagnole du XXI<sup>e</sup> siècle est empreinte. Cette nouvelle déclinaison du réalisme propose des récits plus interrogatifs qu'assertifs, et traduit une littérature inquiète de son présent, qui se cherche et qui doute, à l'image d'un monde dont elle se fait écho.

Par le biais du récit, le narrateur comble, peu à peu, les oublis, peuple les silences, crée ou recrée les possibles. Sur les traces de ce passé incomplet, il donne vie à un récit vraisemblable en y conjuguant faits, dates, personnages historiques. Nous croisons au fil de ses pages Manuel Azaña, président de la République espagnole sur le chemin de l'exil ou l'ambassadeur du Mexique, Luis Rodriguez. Personnages réels ou inventés, voire travestis, Jordi Soler re-construit ainsi, au fil des pages, et grâce à eux, une histoire, plausible, à l'image de celle de Francesc ou d'Arcadi,

---

millón de españoles. Aquello me produjo un enorme desconcierto, me ofendió que España ignorara olímpicamente a toda esa gente que había tenido que irse al exilio, gente a la que perder la guerra le había destruido la vida. Y en efecto descubrí un territorio literario que me acompañaba desde entonces y que vendría a ser, digamos, la mirada atlántica, esa que está entre México y España.», Alfredo Campos Villeda, «En busca de la novela perfecta con voz propia», *Milenio*, 19 janvier 2015.

17. Dans le roman, Jordi Soler conserve le patronyme Soler, seul change le prénom, Arcadi au lieu de Francesc.

ce grand-père qui, clandestinement, quitta l'Europe pour sauver sa vie, préparer un refuge pour les siens et tenter de reconstruire une vie outre-Atlantique. Une histoire, comme mille autres, des vaincus de la guerre civile que la longévité de Franco et de sa dictature a fini par abattre, une seconde fois, en anéantissant tout espoir d'un retour. Quand, en 1975, 39 années plus tard, le dictateur meurt, il est trop tard, comme l'illustre le voyage à Barcelone du grand-père. Francesc (ou son miroir Arcadi) ne retrouve plus rien de la Barcelone qu'il a laissée, sa rue, sa place, sa langue n'existent plus. Il ne les reconnaît plus et vit cette étrangeté comme une double défaite. Il repart au Mexique pour y mourir, disparaître dans cette forêt qui ne tardera pas à l'engloutir comme sa plantation.

Seul rescapé de ce désastre, il laisse ces lignes qui retracent la mémoire d'une vie, d'une aventure, reconstituée à travers ces 120 pages laissées à sa fille Laia, mère du narrateur (mais également prénom de la mère de l'auteur), des enregistrements recueillis à la fin de sa vie par l'auteur-narrateur, un douloureux exil, un désastre auquel Jordi Soler transcrit toute sa crudité et cruauté :

Chaque fois que l'on me demande comment les soldats qui avaient perdu la guerre supportaient ou comment ma famille pouvait vivre dans cette forêt si loin de Barcelone, je réponds : en se soulant, grâce à cette fiction d'espoir que donne la bouteille. Et quand on m'interroge sur le bilan réel de cet exil, sur ce qui est resté de l'exil, ce que nous ont laissé ces décennies de plantations de café, je ne réponds jamais que nous sommes devenus profondément républicains, ni qu'avec le temps nous nous sommes rendu compte que nous n'étions ni mexicains ni espagnols, ni que nous sommes devenus une famille rageusement antifranquiste (...),

Et il ajoute :

Sans la moindre malice ni le moindre cynisme, que le véritable bilan, c'est que nous sommes devenus peu à peu une famille d'alcooliques, et je le pense et je le dis aujourd'hui en toute objectivité, sans considérations morales, parce que finalement, cette tribu a survécu, s'est tirée d'affaire en s'aidant avec ce qu'elle avait sous la main, de ce qui lui permettait de ne pas s'écrouler, de ne pas perdre la tête ni son jugement lors de certains épisodes noirs<sup>18</sup>.

Ainsi, tout ce patrimoine constitué de souvenirs rassemblés ou imaginés prend vie et sens par l'autofiction. Il ne s'agit pas pour Jordi Soler de découvrir la Vérité mais bien de comprendre qui il est, d'où il vient. Il

---

18. J. Soler. *La dernière heure du dernier jour*, op. cit., p.16.

est vrai que celui qui ne sait pas d'où il vient ne peut savoir où il va, dirait Antonio Gramsci, puisque tout simplement, il ne sait pas où il est.

Pour l'auteur, la conquête de ce territoire littéraire est à la fois une nécessité vitale, un devoir et une gageure. Elle prend une dimension particulière où l'intime et le collectif se trouvent confondus, à un point tel qu'il avoue lui-même ne plus pouvoir en démêler le réel de la fiction.

## L'IRLANDE, UNE ÎLE ENTRE DEUX RIVES

Lorsqu'il commence à écrire le premier roman de cette trilogie, il est attaché culturel à l'ambassade du Mexique à Dublin, comme si l'Irlande, île équidistante entre son Mexique natal et Barcelone, la terre de ses ancêtres, lui permettait ce recul nécessaire tant géographique qu'affectif pour revenir sur ce passé intime, sur les pas de son enfance et relire les événements qui ont fait de lui « un des petits-fils des camps d'Argelès », ou pour utiliser une de ses métaphores un « mutilé de cette guerre ».

En effet, non seulement son grand-père a perdu un bras dans la préparation d'un attentat anti-franquiste mais, comme nous venons de le voir, tout espoir de retour. Franco est mort dans son lit, en Espagne, après 40 ans de dictature. Ce double échec devient son héritage, comme l'est encore ce profond sentiment d'être amputé d'une partie de son être. L'exil du grand-père les a coupés de leurs racines, le franquisme les a mutilés, privés d'une partie de ce qu'ils sont, et fait de lui cet être hybride, un Catalan d'outre-mer.

Nomade entre deux rives, comme ses propres enfants, il n'appartient ni vraiment à l'une ni à l'autre, mais que nous dit Jordi Soler de ces deux rives ?

## LE MEXIQUE, UNE TERRE D'ASILE ?

Dans son premier roman *Les oubliés de la mémoire*, Jordi Soler rend un bel hommage à un des rares pays à s'être engagé directement aux côtés de l'Espagne républicaine. Le Mexique sera, en effet, le seul à ne jamais reconnaître la légitimité franquiste, à appuyer les Républicains et à mettre en place un véritable accueil des réfugiés avec l'URSS, selon la politique volontariste du président Lázaro Cárdenas. Élu en 1934, proche politiquement et culturellement du Front Populaire espagnol (sécularisation, réforme agraire, enseignement pour tous, révolution éducative...),

Lazaro Cardenas s'identifia avec le combat des républicains et leur ouvrit largement les bras, avant et après la « Retirada » ou chute de l'Espagne républicaine. Malgré de modestes moyens, le gouvernement mexicain livra à la République espagnole du pétrole, des denrées alimentaires et des armes, facilita l'obtention de passeports ou de documents attribuant presque la nationalité mexicaine aux milliers de candidats à l'exil. On estime qu'après la défaite républicaine, en 1939, le Mexique a accueilli 6 000 républicains espagnols, puis 2 500 entre 1941 et 1942 (et au total, environ 20 000 entre 1939-1942)<sup>19</sup>. L'ambassade mexicaine, les consulats, ont offert ainsi protection et asile à des milliers de républicains ou « rouges ». L'ambassadeur à Paris, Luis Rodríguez, fut la cheville ouvrière de cet accueil et des exfiltrations des réfugiés espagnols restés en France, et ce, malgré l'aversion du Maréchal Pétain. Personnage incontournable du premier volume de la trilogie de Jordi Soler, il fut le témoin de la grande solitude de la diplomatie mexicaine, alors que la Société des Nations évitait à la même période de condamner le coup d'État de Franco ou les interventions d'Hitler ou fasciste italienne en Espagne (Guernica). En août 1940, avec son appui, le gouvernement mexicain avait établi un accord de ré-émigration avec Vichy. L'accord d'août 1940 devint rapidement caduc, et le 9 novembre 1942, le Mexique rompit ses relations diplomatiques avec Vichy, mettant ainsi fin à l'aide officielle aux républicains espagnols.

Cet engagement du Mexique est salué au fil des pages des trois romans de Jordi Soler et fait un cruel écho au traitement inhumain subi par les réfugiés dans les camps de concentration français comme celui tristement célèbre d'Argelès, soigneusement effacé ou ignoré en France jusqu'à il y a peu et dont son grand-père, Francesc, fut un des « hôtes » avant que l'ambassadeur du Mexique ne l'aide à quitter la France.

Ces faits ne sont sans doute pas étrangers à l'engagement de Jordi Soler en qualité d'attaché culturel à l'ambassade du Mexique en Irlande. Une mission qui apparaît comme une forme de gratitude, l'acquittement d'une dette envers ce pays qui sauva son grand-père d'une mort certaine et leur donna asile.

---

19. J. Ortiz. «Le Mexique, la République espagnole et les Républicains», *L'Humanité*, 5 septembre 2016  
<<https://www.humanite.fr/blogs/le-mexique-la-republique-espagnole-et-les-republicains-615109>>. Jean Ortiz est Maître de conférences au Département d'espagnol de l'Université de Pau.

Comme son compatriote l'essayiste mexicain Alfonso Reyes, Jordi Soler tient à souligner les liens particuliers entre l'Espagne et le Mexique : « qui ne connaît pas l'Espagne ne peut connaître le Mexique et vice versa<sup>20</sup> ». L'Espagne, appelée « la mère patrie », a façonné, dans une certaine mesure, le Mexique au cours des 500 dernières années. Les émigrants espagnols, depuis l'arrivée de Cortés et des conquistadores jusqu'au dernier « gachupín » (surnom caricatural donné à l'émigré espagnol au Mexique) ou réfugié, par force ou par faim, ont apporté leur langue, leur culture et leurs forces de travail. Ils ont participé à l'évolution de cet immense territoire d'outre-mer qui partage encore aujourd'hui langue, religion et cette façon particulière de dire le monde. Comment ne pas citer l'apport des intellectuels espagnols au Colegio de México<sup>21</sup> où se forma une grande partie des intellectuels mexicains de la seconde moitié du XX<sup>e</sup> et ceux du XXI<sup>e</sup> siècle. Dans un article paru dans la revue espagnole *Cambio 16*, l'écrivain et diplomate Carlos Fuentes le rappelle dans un magnifique hommage à l'Espagne républicaine et à sa tradition démocratique :

La guerre d'Espagne changea cette vision simpliste. Le président Lazaro Cardenas accueillit près de 200 000 réfugiés de l'Espagne républicaine. Ces hommes et femmes représentaient ce que la culture espagnole moderne avait de mieux : poètes et cinéastes, architectes et philosophes, éditeurs et critiques, avocats et médecins ; ils donnèrent une nouvelle vie à notre culture, ils modernisèrent nos universités et mirent en place nos maisons d'édition modernes.

Grâce à la guerre et à l'immigration républicaine, le Mexique et l'Amérique espagnole ont appris que l'Espagne avait une autre tradition, façonnée tout au long du Moyen Âge, la tradition d'une lente formation d'institutions civiles tolérantes et représentatives<sup>22</sup>.

Mais il convient encore de préciser que l'accueil du Mexique ne se limita pas aux seuls intellectuels mais à tout immigrant espagnol, avec ou sans métier, sans autre démarche que la nécessité, le désir de refaire sa vie et de construire un avenir dans ce pays d'outre-mer. Certes, la position du gouvernement mexicain ne se limitait pas aux seules considérations

20. J. Soler. « La desmemoria », *El País*, 12 janvier 2013.

21. El Colegio de México fut créé à partir de La Casa de España en México (1938-1940), institution refuge des intellectuels républicains espagnols, qui va participer de façon très active au développement culturel et scientifique au Mexique, sous le gouvernement de Lázaro Cardenas.

22. C. Fuentes. « España en América », *Cambio 16*, 21 juillet 1986. Trad. de l'auteur.

humanitaires, il avait pleinement conscience de ce que l'apport de ces réfugiés pouvait représenter pour le pays : un capital humain, une main-d'œuvre formée et cultivée, une manne intéressante en cadres actifs et formés pour un immense territoire à valoriser tant économiquement qu'intellectuellement.

Néanmoins, Jordi Soler a conscience d'être un héritier d'exilé de seconde classe, ou des « sans-noms » comme il les appelle et des difficultés que cela pouvait ajouter pour toute intégration dans le pays d'accueil. Son grand-père, simple ouvrier républicain, conquis par la République et l'espoir d'une société plus juste et égalitaire, n'est pas un dirigeant politique, ni un intellectuel, mais un des nombreux anonymes qui ont dû fuir la répression, et pour qui se reconstruire est devenu une gageure :

Pour ce quintette de républicains, créer une entreprise à eux était le seul moyen de s'en sortir : la condition d'exilés qui favorisait tant certains écrivains et intellectuels était un handicap insurmontable pour ces ex-combattants sans prestige, n'appartenant à aucune corporation, et qui bataillaient tous les jours pour se débarrasser des fantômes d'Hernán Cortes et de ses conquistadores impitoyables, auxquels les gens de la Galatea les identifiaient<sup>23</sup>.

Sensible à la culture, à la musique et aux médias, Jordi Soler n'hésite pas à démontrer combien le Mexique est présent dans l'Espagne aujourd'hui<sup>24</sup>, alors que la connaissance mutuelle reste épidermique et qu'il devient urgent de se défaire de ce qu'il nomme le « cadavre de la conquête » ou la légende noire, qui fait de chaque Espagnol un Hernán Cortès potentiel et de chaque Mexicain, un assisté en puissance.

Pour autant son regard traduit une tragique lucidité sur les violences, les inégalités de développement et la corruption du Mexique qui l'a vu naître. À ce propos, Jordi Soler évoque l'épée de Damoclès qui pesait sur les émigrés qui ne collaboreraient pas avec les autorités locales. Il existe, en effet, un décret qui permet d'expulser immédiatement et sans autre forme de procès tout étranger qui attenterait contre le Mexique, excellent moyen de chantage de tout potentat local face à cette colonie catalane auquel s'ajoutent les difficultés, pour ne pas dire les impasses dans lesquelles se trouve chacune des communautés :

23. J. Soler. *La dernière heure du dernier jour*, op. cit., p. 50.

24. Les musiques de films d'Almodovar, par exemple, sont un bel hommage aux chansons mexicaines.

La Portuguesa était une communauté de blancs entourée de tout côté de natifs, schéma social latino-américain typique où Blancs et natifs cohabitent dans une sainte paix, tant que les natifs comprennent que ce sont les Blancs qui commandent et que, de temps en temps, ils le démontrent, pour que les Blancs ne s'inquiètent pas, pour qu'ils ne commencent pas à croire que les choses tournent au vinaigre, que les domestiques se permettent d'être insolents avec eux, cochons d'indiens, vous leur donnez le petit doigt et ils vous prennent le bras. Le style de cohabitation en vigueur depuis 1521 et qui est toujours de règle au Mexique dans tous les recoins du quotidien, dans la rue, dans les magasins, dans les maisons avec les domestiques et le chauffeur. Nous étions là, mon frère et moi, la paire de Blancs, à regarder commodément le petit écran de notre fauteuil verdâtre, à trois mètres à peine de ces natifs qui se pelotonnaient à la fenêtre; nous étions le vivant exemple de cette rencontre de deux mondes qui depuis des siècles sont incapables de resserrer leurs liens<sup>25</sup>.

Une situation sans doute plus caricaturale encore, comme le souligne fort bien Jordi Soler, par le fait que la plantation de café est bien loin de la très moderne capitale du Mexique, ou du District fédéral :

Entre La Portuguesa et la capitale, il y a 300 kms de distance, deux mille mètres d'altitude, une différence de quinze degrés centigrades et un siècle de retard dans presque tous les domaines du quotidien<sup>26</sup>.

Le grand-père a bien essayé de rompre cet ordre comme en témoigne son appui à Lauro, le fils de la domestique qu'il envoie avec ses petits-enfants suivre des études à Mexico, mais comme le constate avec tristesse le narrateur, rompre les tabous de classes est plus que difficile :

Un jour sans motif, il (Lauro) commença à se sentir déprimé. Nous n'avions pas encore les éléments pour le comprendre mais la force centripète du cercle vicieux en question commença à l'attirer et à le réclamer. Peu à peu, il s'éloigna de nous et se mit à manquer les cours (...). Trois mois après son premier jour de dépression il annonça qu'il se sentait perdu, que la tristesse le rongait et qu'il rentrerait par le premier autocar, à la Portuguesa. Les arguments pour le convaincre de rester furent inutiles (...) il prit le chemin du retour à la forêt et à la pré-modernité. Peut-être avions-nous négligé le fait que nos histoires personnelles étaient irréconciliables, que dans le monde des Mexicains blancs être indien et fils de domestique est une malédiction très difficile à vaincre et qu'il est souvent moins douloureux d'assumer ce pedigree amer que de traîner sa vie durant

---

25. J. Soler. *Les exilés de la mémoire*, op. cit., p. 54.

26. J. Soler. *La dernière heure du dernier jour*, op. cit., p. 60.

le proverbe qui dit que l'indien, même habillé de soie, restera toujours un indien<sup>27</sup>.

Et malgré le désir des « rouges » catalans de vouloir changer l'ordre social, les résistances sont profondes et le chemin à parcourir encore bien long.

## ESPAGNE VERSUS MEXIQUE

Dans une enquête d'*El País* de 2017, où l'on interrogeait les Espagnols sur le pays d'Amérique latine dont ils se sentaient le plus proche, la majorité répondait l'Argentine. Une réponse qui peut surprendre quand on sait que l'empire espagnol fut surtout présent au Mexique et au Pérou. Serait-il plus facile d'oublier ce passé de conquérants pour privilégier celui d'émigrés dont l'Argentine semble être un port d'attache ?

Lorsqu'il évoque les relations entre ses deux « patries », terres de ses deux parents (sa mère est Espagnole et son père Mexicain), Jordi Soler souligne la véritable incompréhension qui paraît partagée par les deux rives, une rancœur toujours présente au Mexique contre l'Espagne. Il considère le Mexique comme le pays le plus anti-espagnol de toute l'Amérique latine. Nous ne parlons pas d'économie, bien sûr, les affaires sont florissantes et les grands groupes s'entendent parfaitement<sup>28</sup>. Non, il se réfère à ce sentiment de rejet, ressenti de part et d'autre, et que traduisent avec une grande acuité ses souvenirs d'enfance – thème dominant du second roman – et qu'il perçoit encore de façon très vive dans le Mexique rural, préhispanique et sauvage, dans cette forêt où il est né et où il a grandi.

Ces jeunes indigènes (...) à vrai dire nous méprisaient et nous tenaient à l'écart, parce qu'il avait toujours été bien clair que pour nous, les maîtres de la forêt, c'étaient eux, ils savaient comment s'y conduire et comment contrôler les animaux, ils dominaient ce territoire alors que nous, nous vivions dans notre Catalogne d'outre-mer, dans un pays de mensonges, où chacun vivait et s'habillait comme s'il était rue Muntaner et non dans cette forêt infecte et fantastique. De plus ils savaient que nous étions de passage, que quelques décennies ne signifiaient rien dans leur dynastie qui se mesurait en millénaires, ils savaient qu'au bout d'un certain temps nous quitterions les lieux et que la plantation serait dévorée par la végé-

27. J. Soler. *Les exilés de la mémoire*, op. cit., p. 60-61.

28. J. Soler. « El paraíso no estaba aquí ni ahí », *Letras libres*, 30 novembre 2017.

tation, que notre passage serait effacé par la forêt, qu'il ne resterait rien de nous, pas même une trace, ce qui fut le cas<sup>29</sup>.

Il est intéressant de noter que ce sort n'est pas réservé à la seule communauté catalane, elle le partage aussi avec celle des descendants d'esclaves, exclus eux aussi de ce monde indigène amérindien. Dans son second roman, *La dernière heure du dernier jour*, Jordi Soler reconstruit également l'histoire de ces Africains, de la tribu de N'anga, descendants des Dincas du Haut-Nil, lignée issue d'un fils de prince réduit en esclavage au XVI<sup>e</sup> siècle, des intrus comme eux :

Cela faisait des siècles que leurs ancêtres étaient arrivés au Mexique et leurs liens avec l'Afrique se réduisaient à l'allure qu'ils avaient, et à « la pureté de leur sang », disaient-ils (...) pour dissimuler le fait que dans cette forêt personne n'avait jamais voulu se lier à un noir et qu'ils avaient dû rester entre eux, et, des décennies plus tard, à cause de cette endogamie, on ne pouvait plus distinguer qui était qui.

Ironie de l'Histoire qui fait des conquérants comme des esclaves, des intrus, qui se renferment sur leur communauté respective.

La voix que porte Jordi Soler est singulière, ce n'est pas la voix des héros, mais des oubliés, des vaincus ou encore des indésirables, des intrus des deux côtés de l'océan. Alors entre ce Mexique, terre d'accueil et d'espoir, mais violent et injuste, et cette mère patrie qui a chassé les siens, où trouver sa place ?

## FIL ROUGE DES TROIS ROMANS, LA FORÊT

« À un océan de distance de la forêt où je suis né et où j'ai grandi... si loin que je puisse aller, cette forêt finit toujours par me lancer un tentacule qui me ramène à elle<sup>30</sup> ».

Comme la forêt rappelle à elle le fils de la domestique indienne, au fil du roman l'auteur-narrateur prend également conscience de ce lien et de la singularité de ces années passées au sein de cette communauté de blancs, catalans, exilés dans la forêt tropicale où ils essaient d'y faire racine, de se recréer un lieu de vie et d'espoir. Il découvre ce qui le relie à cette forêt où, plus simplement, il prend véritablement conscience de

29. J. Soler. *La dernière heure du dernier jour*, op. cit., p. 18.

30. *Ibid.*, p. 11.

son enracinement dans cette terre exubérante où tout semble pousser de façon spontanée.

C'est au cœur même de cette forêt que la notion d'hybride prend tout son sens. Cette hybridité, issue d'un processus naturel qui croise individus, expériences s'impose à lui pour lui donner force et résistance. Au-delà de toutes les différences et de toutes les difficultés, il prend soudain conscience qu'il est de ce territoire qu'il partage avec les indigènes et ses compagnons d'enfance, de cette forêt originelle, exubérante qui accueille, étouffe et finit par « digérer » en quelque sorte les exilés catalans. Il est lié à « la forêt qui dévore la maison, la jungle qui nous efface de la carte (...) cette putain de forêt (qui) m'avait dépouillé du territoire de mon enfance, en englobant toute trace de sa maison d'enfance ou de la plantation si durement arraché à sa luxuriance<sup>31</sup> ».

En effet, si la maison, la plantation où il est né ont à présent disparu, recouvertes par la végétation, la Forêt est là, elle l'attend à chaque voyage, tout comme la chamane, « telle qu'elle a toujours été ». C'est là, vers cette forêt originelle que Jordi Soler, homme rationnel du XXI<sup>e</sup>, se retourne pour chercher remède à la conjonctivite chronique que la science moderne n'a pu réussir à guérir. Une forêt qui lui rend la vue, en quelque sorte.

C'est donc vers cette forêt, sa forêt originelle, qu'il se tourne, auprès de la chamane, toujours là : « bien plantée dans son monde, comme elle l'avait toujours été, sans être jamais sortie de cette forêt, sans jamais avoir douté de l'endroit d'où elle venait<sup>32</sup> » elle, à la différence de l'auteur ou de son alter ego, qui est toujours en quête d'une place, de sa place.

Cette souffrance, ce manque est une blessure dont l'inflammation de la surface conjonctive de l'œil du narrateur de *La dernière heure du dernier jour* est une métaphore. Plus qu'une réactivité épidermique, c'est d'« un dysfonctionnement émotionnel » dont il s'agit, comme le suggère la chamane, d'une quête non aboutie. Il s'agit en fait pour l'auteur-narrateur de trouver sa voie, une autre façon de **voir** le monde.

« Pauvre de toi qui ne trouve même plus l'endroit où tu es né », dit la chamane au Jordi narrateur, comme un écho à cette quête qu'il poursuit tout au long de ses pages. Il est vrai que la blessure héritée est profonde : « l'exil est bien plus que de ne pas être à l'endroit où l'on est

31. *Ibid.*, p. 130.

32. *Ibid.*, p. 131.

né, que c'est bien plus que de ne pas pouvoir y retourner : c'est de ne pas y revenir même si on y revient<sup>33</sup> ».

Ce que poursuit au fil des mots l'auteur-narrateur c'est bien un territoire où se poser, se reposer, un lieu où cesser enfin d'être un intrus, un espace où se reconnaître. Or ces deux mondes dont il est issu, ses deux rives de l'Atlantique se font face, se haïssent, des mondes qui se subissent les uns comme les autres. Tel un fatum, il n'y a pas eu de choix, la situation s'est imposée aux autochtones comme aux exilés. Comme le rappelle le roman, où l'intrus finit par disparaître englouti ou digéré par la forêt :

Pour ces gens-là nous n'avions pas signifié grand-chose, il était même probable, comme la réalité s'était chargée de nous le démontrer, que tous ces gens nous haïssaient, qu'ils nous toléraient chez eux parce que nous leur apportions certains bénéfices, et surtout parce qu'ils étaient paresseux et ne voulaient pas utiliser leur énergie à nous chasser, parce qu'ils savaient que tôt ou tard, la forêt en finirait avec nous, qu'il n'était pas nécessaire de faire des efforts parce qu'il était clair que nous n'étions ni de ce monde, ni de ce temps, et que la seule chose qui existait vraiment là, c'était la forêt et ses créatures, la seule vérité, c'était ce cosmos végétal qui croît, se multiplie et pollue tout, et finalement intègre tout à son corpus humide, *palpitant* et démesurément vivant, vivant au bord de la décomposition, vivant à la limite<sup>34</sup>.

Et pourtant c'est au cœur de la forêt qu'il va enfin trouver une forme de sérénité et réaliser soudain que le désintéret et le silence de la chamane avait plus à voir avec le mépris qu'avec la manière d'être indigène : « comme par magie, par sa magie, veux-je dire, je me sentis en paix, d'une certaine façon guéri, il fut clair pour moi que la chamane était comme la forêt, qu'elles étaient toutes les deux, une seule et même chose : elles étaient la vérité<sup>35</sup> ». Une vérité que l'auteur-narrateur découvre et qu'il partage enfin. Son hybridité sont les gènes de cette forêt.

Au terme de ce voyage à travers l'espace, le temps, au fil des mots, le narrateur comme l'auteur découvre qu'il appartient à la famille des nomades, des exilés, des indésirables, sans doute mais que ce qui relie le passé au présent et au futur, ce qui lui rend la vue, la perspective et un avenir, c'est tout simplement cette forêt, qu'il partage avec ceux qui,

33. J. Soler. *La dernière heure du dernier jour*, op. cit., p. 127.

34. *Ibid.*, p. 129.

35. *Ibid.*, p. 130.

comme lui, y sont nés : la chamane ou Marius, un Catalan d'outre-mer lui aussi, qui comme lui vit aujourd'hui au loin, à Barcelone :

Cette forêt a fait de nous des parents (...) il y a des choses que je ne peux partager qu'avec lui, des choses simples, une odeur, un bruit, une température et un certain degré d'humidité, la chanson nocturne d'un hibou, le passage d'un animal derrière les broussailles, l'odeur de bouse de vache et de paille et de fruits pourris, le sillage pressé d'un serpent, le brouillard et l'urticaire, un cigare à l'heure des mouches et la mixture que nous savons tous les deux préparer pour l'apéritif, tout cela dit et expérimenté en catalan d'outre-mer, cette langue mélange à des mots castillans, mais aussi nahuatl et otomis, et aussi à des idiotismes de l'espagnol parlé à Veracruz, cette langue métisse et créative : *pazumáquina*, *pazumango* et *pazuputamadre* (...) toutes choses que je ne peux partager qu'avec ceux qui sont nés dans cette forêt<sup>36</sup> ».

Alors, comment se construire avec une telle hérédité, celle des indésirables, des sans-noms, poussés sur les chemins par la guerre et la violence qui cherchent juste un mètre cube de terre pour tenter d'y prendre racine, ou du moins de puiser substance pour nourrir un espoir de retour, ou du moins repos ?

C'est dans le territoire de son enfance, dans cette forêt infecte et fantastique, seul élément intangible, devenue son territoire littéraire que Jordi Soler se reconstruit, dans une langue métissée, dans le recours au réalisme magique, dans une fresque flamboyante de cette histoire familiale qu'il fait sortir de l'oubli par l'autofiction, forme littéraire hybride, elle aussi ; elle puise dans le roman historique, la biographie, l'autobiographie, l'essai ou l'enquête. En renouant les fils du passé, en apprenant à voir le monde avec un autre regard, il cesse d'être enfin un intrus et trouve sa vérité, un sens, une place dans cette généalogie malmenée par la violence et la guerre.

---

36. J. Soler. *La dernière heure du dernier jour*, op. cit., p. 154-155.

# Les espaces partagés des Amériques : de la causalité exclusive au hasard inclusif

Patrick Imbert

### SÉMIOSE

Un flot ininterrompu de messages couvre constamment la planète et maintient en lien les différents groupes et écosystèmes, du cellulaire à l'humain comme le soulignait Thomas Sebeok<sup>1</sup> dans sa conception des sémiotiques systémiques comprenant les codes linguistiques et culturels et ceux de la biologie et de l'écosphère. Pour Sebeok, l'univers n'est pas un ensemble de matière mais un système complexe d'énergies sémiotiquement interconnectées. Dans ce contexte qui convient bien aussi à l'école de Palo Alto, Gregory Bateson, dans *Steps to an Ecology of Mind*, distingue deux manières complémentaires de communiquer, c'est-à-dire deux manières de se relier au monde : « What was extraordinary – the great new thing – in the evolution of human language was not the discovery of abstraction or generalization but the discovery of how to be specific about something other than relationship<sup>2</sup>. »

Il y a donc la relation avec les autres membres du groupe, ses aléas, ses dynamiques d'invention de l'autre dans des rapports de pouvoir d'exclusion dominés par le stéréotype, comme le souligne Daniel Castillo Durante<sup>3</sup>. Il y a aussi des possibilités d'enfermement dans le relationnel quand le relationnel l'emporte fortement sur le rapport au réel non

- 
1. T. Sebeok. *Contributions to the Doctrine of Signs*, Bloomington (Indiana), University of Indiana, 1976.
  2. G. Bateson. *Steps to an Ecology of Mind*, New York, Ballantine, 1972, p. 367.
  3. D. Castillo Durante. *Du stéréotype à la littérature*, Montréal, XYZ, 1994.

humain qui, lui, s'effectue par l'intermédiaire d'un rapport pragmatique factuel efficace<sup>4</sup>. Et, comme le souligne Bateson, il y a la capacité très développée chez les humains à communiquer avec le réel spécifique pour le contrôler et s'en servir. Il y a certes, là aussi, possibilité de dérapage menant à un oubli du culturel ou du lien social, ce que reprochent régulièrement certains penseurs démocrates-sociaux à des politiciens plus enclins à se concentrer uniquement sur les rapports de pouvoir économique et les statistiques liées au produit intérieur brut en croissance.

Comme on le voit, pour Sebeok, comme pour l'école de Palo Alto, tout est sémiose, inter-codicité et interpénétration informative et signifiante selon des modalités diverses. Ces rapports peuvent être violents et darwiniens ou positifs et éco-informés. Dans ce dernier cas, ils mènent à établir un rapport spécifique à l'environnement matériel sans mener à sa destruction, des dynamiques soulignées il y a déjà de nombreuses années par un écrivain et anthropologue inspiré par les cultures autochtones des Amériques : on pense à Carlos Castaneda dans *Journey to Ixtlan*<sup>5</sup>. Cependant, comme on le verra plus loin dans l'analyse de *Life of Pi* de Yann Martel<sup>6</sup>, on explore les modalités de vivre-ensemble ou de survie réussie, mais toujours dans un contexte difficile, c'est-à-dire dans un contexte où le spécifique doit aussi tenir compte de la relation avec l'autre. Être en communication et en rétroaction avec le groupe est complémentaire de l'action programmée et spécifique sur l'environnement qui aide le groupe à vivre.

## PARADIGMES

Cela se traduit par quelques axes sémantiques qui organisent toute signification. Ces axes sont sociopolitique et métaphysique pour la dynamique de groupe et économique-technologique pour le spécifique. Voilà qui rejoint les données de base de plusieurs contes populaires. On songe au conte de la Mauricie (Québec) étudié par Clément Legaré et intitulé

4. Par exemple, si on reçoit un message du genre : le train part à six heures du matin, le récepteur va se dire : est-ce qu'il veut me dire qu'il faut se lever tôt?, qu'on va être fatigué? ou encore si celui-ci se sent menacé : est-ce qu'il suggère que je suis un fainéant, que je ne peux jamais me lever et être à l'heure?, etc., ce qui peut mener à un conflit entre les deux. Autrement dit, le factuel n'est jamais factuel, mais il peut être aussi complètement perdu et devenir du pur relationnel.

5. C. Castaneda. *Journey to Ixtlan*, New York, Pocket Books, 1972.

6. Y. Martel. *Life of Pi*, Toronto, Vintage, 2001.

*Pierre la Fève*<sup>7</sup>. Dans ce texte sont mis en scène quatre ensembles de personnages clés qui obsèdent toutes les communautés : l'agent de la spiritualité du groupe (le prêtre), l'agent défensif du groupe tourné vers l'extérieur (le soldat) et celui défensif du groupe tourné vers l'intérieur (le politicien) et l'agent vecteur de bien-être matériel du groupe (le marchand). Le prêtre représente le rapport à un extérieur vertical, à une déité, à un monde métaphysique, le soldat fonctionne dans le rapport à l'extérieur, c'est-à-dire aux altérités humaines, depuis l'intérieur de la communauté tandis que le politicien représente le rapport de l'intérieur à l'intérieur de la communauté, tous deux, soldat et politicien, selon des relations que l'on pourrait qualifier d'horizontales. Le marchand, lui, joue du bien-être matériel de cette communauté.

Dans ce contexte, on peut établir trois groupes de paradigmes selon une terminologie qui rejoint la sémantique greimassienne<sup>8</sup> et ses structures binaires profondes permettant de générer une narrativité, donc des enchaînements syntagmatiques et leurs vecteurs temporel et causal/conséquentiel (nous y reviendrons plus loin). Ces paradigmes correspondent à vie/mort, intérieur/extérieur, richesse/pauvreté. Vie/mort nous parle bien évidemment de la vie après la mort possible, donc d'un sens transcendant propre à un extérieur vertical qui est lié à une communauté qui se vit en lien avec cette instance tutélaire. Intérieur/extérieur nous renvoie aux rapports de pouvoirs interhumains, à un extérieur horizontal qui peut mener à un conflit avec l'extérieur ou à un conflit avec un élément de l'intérieur qui peut être expulsé. Richesse/pauvreté repose sur la maîtrise spécifique des bienfaits et des richesses de ce monde pour le groupe.

## LES RÉCITS DES ORIGINES

Il est remarquable de saisir que les récits des origines mettent en jeu ces trois paradigmes à travers des narrativités qui visent à inventer une communauté et à en dire son fondement stable. C'est ce que proposent les mythes et récits fondateurs. On pense en particulier au *Popol Vuh*, grand récit Maya-Quiche concernant nombre de groupes autochtones des Amériques. On pense aussi à la *Bible* et à la *Torah*. Ces textes ne proposent pas de la fiction. Plutôt, ils offrent au groupe des évidences

7. C. Legaré. *Pierre la Fève et autres contes de la Mauricie*, Montréal, Quinze, 1982.

8. A. J. Greimas. *Sémantique structurale*, Paris, Larousse, 1966.

liées à des événements dont ils affirment qu'ils se sont produits et qui renvoient à des personnes qui ont existé<sup>9</sup>. Ces narrativités tournent autour du fait qu'il y a un sens à la vie, qu'il y a une puissance protectrice qui justifie l'existence du groupe (vie/mort) et qui va ouvrir sur une durée longue, l'éternité. Ensuite, le récit développe une logique qui va inscrire des actions à poser dans un avenir que peuvent partager des agents d'action membres de cette communauté de croyances, en particulier face à d'autres qui ne sont pas membres de cette communauté (intérieur/extérieur). En effet, tous ces récits des origines développent des récits de filiations internes suivis de récits de conflits violents et interminables contre les autres. Dans tous ces récits, on s'imagine seul au départ, car on est issu de puissances tutélaires (mélange de visions chrétiennes et autochtones pour le *Popol Vuh*<sup>10</sup>) et, simultanément, on s'invente dans le rapport conflictuel avec les autres. Les récits des origines imposent ainsi une perspective essentialiste tout en développant une dynamique relationnelle. La base de la capacité humaine à communiquer avec les groupes réside donc dans une narrativité double oscillant entre l'essentialisme et le relationnalisme.

Évidemment dans tous ces récits des origines, les conflits internes ou avec l'extérieur tournent la plupart du temps autour de la capacité à maîtriser les biens spécifiques de ce monde, territoires, gibier, nourriture, objets précieux, or, mais aussi à se relier au vrai monde spirituel des déités reconnues par le groupe et fondatrice même de sa narrativité, censée être unificatrice et fondatrice. Les narrativités font circuler ainsi les paradigmes de base qui permettent à la communauté de s'autocautionner dans sa légitimité et sa supériorité et de prendre de l'expansion.

## QU'EST-CE QU'UN RÉCIT ?

Mais sur quoi repose le récit ? Un récit, comme l'a si bien noté Greimas, est une structure qui organise ensemble, actions et agents d'actions visant à accaparer un objet de désir (un objet de désir qui définit la communauté du récit, fondé par exemple sur la parole de Dieu domi-

9. Voir P. Perron et M. Danesi. *A.J. Greimas and Narrative Cognition*, Toronto, University of Toronto, Toronto Semiotic Circle, 1993, p. 6.

10. On n'a pas le temps ici de discuter les liens entre les croyances autochtones et chrétiennes dans ce texte très riche issu du Guatemala et notamment le fait que les puissances tutélaires n'ont pas immédiatement (contrairement à *La Bible*) réussi à créer un être qui saurait les adorer (l'homme).

nante, le bien matériel dominant ou la démocratie dominante ou encore une combinatoire de ces trois éléments). Le récit est un mécanisme sémantique qui enclenche la transformation d'une situation initiale définie comme stable en une situation finale, stable elle aussi mais différente de celle du point de départ. Quelqu'un désire un objet, l'obtient ou ne l'obtient pas suivant les antagonismes auxquels il faut faire face. Dans les deux cas, la situation a changé, il y a eu une transformation dans l'action comme pour l'agent d'action qui a gagné du pouvoir ou en a perdu.

### L'ORIGINE PERFORMATIVE DU GROUPE

Revenons à l'origine du groupe, donc à l'origine du monde. Le *Popol Vuh* et *La Bible* ne considèrent pas qu'elle est entre les cuisses d'une femme comme dans le célèbre tableau de Courbet, qui a appartenu un certain temps à Lacan. En effet, de toute manière, d'où vient cette femme? Alors, dans le *Popol Vuh*, la troisième fois, les puissances tutélaires réussissent à créer des hommes fonctionnels, ceux du groupe Maya-Quiche, après avoir échoué en partie la deuxième fois, ce qui a été l'origine des singes. Dans *La Bible*, Adam a été créé de la glaise, d'emblée à l'image de Dieu. Voilà qui a le mérite de contrôler le hasard le plus complet. En effet, si la femme du tableau de Courbet avait eu une relation avec un autre, ou avec le même homme mais à un autre moment, le bébé qui serait sorti de ces entrailles serait tout autre. N'oublions pas que, parmi les milliards de spermatozoïdes projetés dans le ventre de cette femme, le plus fort, le plus malin va réussir à se nicher dans l'œuf et éliminer ses frères et sœurs. Un potentiel immense est perdu. Une profusion sans limite, une profusion incompréhensible d'un élan vital surabondant joue sur la perte. Voilà ce qui obsède un écrivain comme Bataille dans *Histoire de l'œil*<sup>11</sup>. Mais justement, les narrativités mythiques ne jouent pas dans la profusion de la perte. Au contraire. Chaque élément, chaque groupe compte et est compté. C'est cela qui rassure et qui permet de croire que la vie a un sens.

Ainsi, le récit des origines se concentre sur l'origine unique des unités culturelles à qui il donne une valeur dans l'attention à ce qu'il détermine, qui lui est spécifique. Dans l'immense perte d'une fragmentation totale et d'un hasard omniprésent, il affirme une cohérence. « Je

11. G. Bataille. *Histoire de l'œil*, Paris, Gallimard, 1979.

viens de là... je suis ici et je vais là... avec ceux de mon groupe». Il y a aussi des autres, dont il faut tenir compte, dont il va falloir réduire le nombre ou dont il va falloir prendre le peu de richesses qu'ils possèdent car nous-mêmes, nous n'en avons guère. Le récit, ce n'est pas le don<sup>12</sup>, c'est la guerre. Voilà qui mène à se rassembler et à se ressembler, contre l'autre.

## LE RÉCIT COMME LIEN

Autrement dit, ce qui fait lien, c'est le récit partagé. Certes, souvent un petit groupe comme une nation tout entière partage la langue et le récit. C'est le cas de groupes culturels en Afrique, dans les Amériques, le cas de nombreux groupes autochtones. Toutefois, les grandes religions monothéistes ont changé cela. Une grande religion, c'est faire partager un récit commun à travers les langues qui tendent au babélique. Partager le récit par-delà les langues! Le cas est clair. Dieu crée Adam de la glaise. La glaise, c'est la planète. Certes, à l'époque d'une modernité qui, lentement, invente les États-nations, du traité de Westphalie à nos jours, il arrive qu'on lie langue et récit. Cela s'appelle une histoire nationale, celle qui est liée à l'école obligatoire, gratuite et laïque, et qui cherche à court-circuiter le partage d'autres langues, à les éliminer (intérieur/extérieur) et à imposer une homogénéité des récits d'origine mythique ou religieuse (vie/mort) afin de construire un marché économique intérieur (richesse/pauvreté). Cela est clair au Canada français où, dans les années 1850 et 1860, l'ultramontanisme de l'évêque de Montréal, Monseigneur Bourget, et ses visées universalisantes liées à la Rome vaticane, capitale du monde, se transforment par la suite en une religion nationale canadienne française chez Lionel Groulx face au protestantisme anglophone. La glaise planétaire est alors équivalente à la glèbe locale, nationale, et les romans de la terre le réitéreront durant des décennies. Le récit catholique devient enraciné dans une nation et une langue.

Toutefois, cela ne dure pas. La narrativité n'est pas liée intimement à la langue. Elle est une structure indépendante (actions, agents d'actions, transformation d'une situation initiale à une situation finale) qui communique des perspectives fondamentales sur ce que des groupes valorisent, sur les fondements du sens de la vie partagé, c'est-à-dire du point de vue

12. Certes, il y a le potlatch. Mais là aussi le don joue dans la provocation pour entraîner un don plus grand, jusqu'à l'épuisement.

de ce qu'une communauté utilise pour échapper à la brutalité insensée de *L'origine du monde* exposée par Courbet et travaillée par une psychanalyse qui explore les multiplicités phénoménales des significations sans découvrir de vecteur unificateur, de sèmes contextuels définissant une isotopie à laquelle se raccrocher, comme le suggérerait Greimas. Cette brutalité n'a rien à voir avec ce que certains qualifieraient d'indécence. Non ! Elle est liée à la difficulté de trouver un sens (ou des sens rassurants parmi d'autres) au fait d'être né plutôt que de ne pas être né.

Le récit a peut-être plus le rôle de justifier d'être né/e que de calmer les angoisses face à la mort. « Qu'est-ce que je fais là ? » Ou encore : « quel va être l'objet de mon désir ? », dans le cas où on glisse des origines (vie/mort) aux actions (richesse/pauvreté, intérieur/extérieur) qui sont censées en découler tout naturellement et dans une temporalité contrôlée. Une temporalité contrôlée signifie une temporalité qui est inscrite dans le déroulement d'un récit qui donne sens par l'établissement de rapports de cause à conséquence permettant de justifier l'élimination de ceux qui ne sont pas conformes aux désirs de la puissance tutélaire.

On comprend le rôle que joue tout récit face à l'espace que doit contrôler le groupe pour assurer son bien-être. Il établit une appartenance entre l'humain et l'espace par sa référence à une origine extérieure cautionnant une temporalité qui se veut longue<sup>13</sup>, originelle et branchée sur l'éternel, comme dans le *Popol Vuh* ou *La Bible*. Il justifie cette appartenance par les rapports de cause à conséquence de la structure narrative qui légitime l'exclusion des autres. Un récit des origines permet donc de partager l'intériorisation du dehors vertical, celui de la déité marquant le groupe comme premier et choisi, de légitimer l'affirmation du groupe censé homogène face aux autres, donc d'inventer une limite entre l'intérieur et l'extérieur et de légitimer la capitalisation des biens. Cet intérieur n'est, dans les récits des origines, pas intime car il concerne le soi en tant qu'il est dans le groupe auquel il s'identifie. Ce dernier point traverse d'ailleurs les productions littéraires des Amériques au XIX<sup>e</sup> siècle car il s'agit, contrairement à une Europe qui crée des États-nations en partie situés dans une durée historique longue, d'inventer des États-nations qui font constamment face à de multiples altérités. Les altérités considérées comme inférieures, afro ou autochtones, selon le paradigme barbarie/civilisation diffusé par Sarmiento dans *Facundo*<sup>14</sup> à la suite des penseurs

13. G. Bouchard et M. Lacombe. *Dialogue sur les pays neufs*, Montréal, Boréal, 1999.

14. D. F. Sarmiento. *Facundo*, Paris, Stock, 1934 (1<sup>re</sup> édition 1845).

colonialistes européens, et l'altérité européenne considérée comme supérieure aux créoles d'origine européenne des Amériques. Dès lors, au XIX<sup>e</sup> siècle, dans les Amériques, les récits reposeront sur des figures qui ne seront guère individuées mais qui seront les représentantes du groupe en train de tenter de délimiter un espace national aux frontières très floues.

## LA LUTTE POUR ASSURER LA PÉRENNITÉ DE L'INTÉRIEUR: GREIMAS ET GIRARD

Greimas et Girard<sup>15</sup> sont d'accord pour reconnaître le pouvoir du récit qui pose avec intensité la quête de l'objet de désir, ce que démontre fort bien le schéma actanciel greimassien. Dans ce schéma, le vecteur sujet/objet prime. Il dépend d'un élément relativement peu exploré chez les critiques, le destinataire, c'est-à-dire l'entité qui indique au sujet de la quête quel est l'objet désirable. Ces critiques résument ce terme de destinataire par un terme générique: l'idéologie, la culture, etc. Toutefois, Girard est, selon nous, plus intéressant car il concentre en une seule entité le sujet et le destinataire. Ce sujet est le modèle qui indique l'objet désirable qu'il détient car chez Girard, il n'y a pas de vide. Toujours il y a quelqu'un qui détient déjà un objet désirable. Ce modèle représente le déjà-là de l'immédiateté de la légitimation de l'origine du groupe. Il est celui qui fera que s'accomplisse le bien-être humain, car il correspond à ce qu'est l'identité de l'humain selon la puissance tutélaire. L'objet désirable est donc lié à une essence qui définit l'humain comme humain. Il est lié à un extérieur au discours humain comme le montrent les textes fondateurs, la *Bible* ou le *Popol Vuh*. Chez Girard alors, la quête vectorielle ne demande pas de contrôler l'objet qui serait libre et à prendre comme dans un jeu (football, baseball), mais de prendre l'objet des mains du modèle et de devenir modèle soi-même afin de définir l'orientation de l'homogénéité du groupe. Le récit est récit d'une quête de devenir un modèle toujours menacé d'être déplacé comme modèle. Et quand on est modèle on est à la fois sujet, destinataire et destinataire, c'est-à-dire que l'on reçoit le bienfait. Chez Greimas, on est à la fois sujet et destinataire si l'on obtient l'objet, mais pas destinataire. C'est pour cela que chez Greimas le schéma comprend un rapport antagoniste adjuvant/opposant qui coupe ce vecteur. Il y a des bons qui aident le sujet à obtenir l'objet

15. R. Girard. *Des choses cachées depuis la fondation du monde*, Paris, Le Livre de poche, 1978.

car un destinataire reconnu est déjà posé comme norme. Pour Girard, l'objet de désir est lui aussi poursuivi par tous, mais le paradigme adjuvant/opposant se dissout, car tous luttent contre tous dans une société toujours déjà établie par le fait même de croire au récit fondateur raconté. En effet, la thématique de fondation n'antécède pas la narration, mais est consubstantielle à cette narration. Dire l'origine, c'est faire la communauté en une dynamique d'acte de langage pragmatique mais qui la fonde. Ainsi, chez Girard, il n'y a constamment, dès l'invention de ce récit fondateur, que des opposants espérant devenir sujet/destinateur/destinataire possédant l'objet et le pouvoir de définir le devenir communautaire en parachevant ou en infléchissant le récit dans une direction qui se voudrait conforme à l'orthodoxie de départ. La norme imposée par le destinataire est toutefois mobile. Elle varie au fil des antagonismes. Il n'y a pas de palier stable excepté le fait qu'un modèle affirme qu'il détient l'objet de désir, qu'il est capable donc de dire ce qui fait le bonheur de l'humain dans telle ou telle société car cela correspond à son essence, c'est-à-dire à ce que la puissance tutélaire originelle veut. Dans le contexte de Girard, on comprend très bien le fonctionnement des violences humaines toujours permanentes et en particulier les plus dures, les plus absurdes. Ainsi, pour que le modèle se maintienne comme modèle, il faut constamment inventer des ennemis à l'intérieur de la société ou à l'extérieur, et pousser les gens à se mettre d'accord sur qui il faut éliminer afin de refonder un accord communautaire face à l'entropie généralisée qui se définit par cette mimésis d'appropriation où tous imitent tous dans le geste de s'approprier l'objet désirable.

Cette capacité à inventer constamment des ennemis est bien le cas du régime stalinien tel qu'on peut le saisir dans l'ouvrage de Rosemary Sullivan intitulé *Stalin's Daughter*<sup>16</sup>. Dans ce cas, on voit que Staline invente constamment des traîtres, parmi ses proches mêmes, qu'il envoie sans remord à la torture ou au goulag car il sait très bien qu'ils désirent eux-mêmes être à sa place et indiquer l'objet de désir, c'est-à-dire imposer des perspectives à l'ensemble social. Au bout d'un certain temps, Staline peut même dire à sa fille que Staline comme individu n'existe pas, il y a un système qui fonctionne très bien tout seul dans la terreur, dans l'invention constante d'ennemis. Ce fonctionnement de terreur fondé sur l'absurde, sur des raisons folles ou stupides justifiant morts et exclusions a aussi été analysé, mais ludiquement, par des romanciers comme Gabriel

---

16. R. Sullivan. *Stalin's Daughter*, Toronto, Harper Collins, 2015.

Garcia Marquez dans *Cent ans de solitude*<sup>17</sup> ou Augusto Roa Bastos dans *Moi le suprême*<sup>18</sup>, eux qui ont fait face aux élucubrations mortifères des dictatures. Pour Staline, il n'y a jamais d'adjuvant. Il y a un sujet/destinateur déjà en possession de l'objet, c'est-à-dire qui est déjà destinataire, lui. Le tout est de générer suffisamment et à répétition des victimes parmi les opposants, c'est-à-dire les sujets/destinataires/destinateurs potentiels afin que ceux-ci se trompent d'antagoniste et déversent sur ces victimes leur violence et ainsi refondent temporairement un ordre social non chaotique où Staline a toujours raison et représente la maîtrise de ce qu'est la lutte des classes.

Greimas, même s'il est issu d'un pays qui a connu les violences staliniennes, ne produit pas une théorie qui rende compte de la violence systémique reconduisant constamment le même récit au sujet de traîtres menaçants, ce qui incluait par exemple les prisonniers soviétiques dans les camps allemands, envoyés après la Deuxième Guerre mondiale au goulag car ils ont été considérés comme des traîtres à la patrie. Chez Greimas, la théorie rend compte de la capacité à contrôler un objet mis en jeu par un système culturel, politique et idéologique. Chez Girard, la théorie rend compte de la capacité à générer un système culturel, politique et idéologique et à en explorer les ressorts anthropologico-narratifs en fonction de son origine et d'une origine à constamment refonder dans la dynamique de la mimésis d'appropriation. Chez Greimas, on nous explique comment fonctionne un récit dont les bases culturelles sont établies selon un modèle similaire aux recherches de Vladimir Propp sur le conte populaire<sup>19</sup>, considéré par lui comme un mythe dégradé. Chez Girard, on nous montre la manière dont se génèrent les bases d'une culture. Ce n'est pas pour rien que Girard a réfléchi sur la *Bible* tandis que Propp s'est consacré aux contes populaires issus des mythes, mais dont l'intérêt pour l'origine a été perdu. Alors les contes se développent dans les tribulations des relations antagonistes jouant d'exclusions autour d'un objet à contrôler et pris dans le contexte d'une société établie, quoique menacée par le mal et qui, quoique modifiée, va être rétablie dans sa substance par le héros<sup>20</sup>. Ainsi, René Girard montre que les

17. G. Garcia Marquez. *Cent ans de solitude*, Paris, Seuil, 1968.

18. A. Roa Bastos. *Moi le suprême*, Paris, Seuil, 1985.

19. V. Propp. *Morphologie du conte*, Paris, Seuil, 1972.

20. Ce n'est pas pour rien non plus que Staline, après avoir étudié en Géorgie dans une école religieuse, a voulu fonder un système politico-culturel universel régénérant l'homme, c'est-à-dire affirmant l'essentialité de l'humain.

dynamiques d'exclusion et d'inclusion mènent le monde par un modèle anthropologique qui présente un objet désirable qu'un rival, dans la dynamique de mimésis d'appropriation, tente de lui enlever pour devenir modèle à son tour.

Pour refonder la communauté, il est donc nécessaire de trouver un coupable qui détruit cette communauté, détruite en fait, comme le souligne Girard, par la mimésis d'appropriation, la lutte de tous contre tous imitant le geste appropriatif pour saisir l'objet de désir. C'est le rôle de la causalité-conséquence. Elle est à la base de la structure du récit qui mène d'une situation initiale à une situation finale par l'intermédiaire d'une transformation afin de justifier l'exclusion du coupable, qui est présenté comme provoquant le chaos social issu de la lutte de tous contre tous. La causalité narrative crée la réalité sur laquelle tous tombent d'accord. Cette causalité génère des exclus dans l'activation explicite ou implicite du paradigme intérieur/extérieur, lui-même dépendant du paradigme hiérarchiquement supérieur vie/mort qui établit la signification profonde et signifiante de la vie du groupe. Ainsi, la relation de cause à conséquence justifie l'opposition entre bons et méchants et donc l'importance de l'objet valeur à contrôler (parole de Dieu, justice, système social, croyance dans le récit des origines). Ce fonctionnement est particulièrement actif dans les littératures populaires (Sherlock Holmes, James Bond), mais se note dans la totalité des narrativités.

En fait, le but du récit n'est pas de découvrir directement le méchant généralement seulement un peu différent des autres comme le souligne René Girard, mais de nous faire apprécier les ressources de la causalité/conséquence afin de légitimer et de nous faire aimer la recherche d'un coupable à rejeter à l'extérieur. Ainsi, la communauté homogénéisée autour du désir de l'objet valeur (provoquant la lutte de tous contre tous dans la mimésis d'appropriation pour devenir modèle contrôlant l'objet de valeur) ne voit pas sa propre violence. Elle se reconstruit sur l'accord sur qui on exclut. On le vérifie par exemple à la fois dans le film *Le dîner de cons*<sup>21</sup> ou dans la *picardia* en Argentine<sup>22</sup> telle qu'elle est expliquée par Marcos Aguinis. La narrativité a pour rôle de nous entraîner, nous lecteurs, à inventer une victime coupable de la brisure du lien social pour masquer la lutte de tous contre tous générée par la mimésis d'appropriation.

---

21. *Le dîner de cons* de F. Weber.

22. M. Aguinis. *El atroz encanto de ser argentinos*, Buenos Aires, Booket, 2001.

tion visant au contrôle de l'objet de désir. La narrativité est donc un agent de ré-homogénéisation du social dans le déni, par le social, de sa propre violence.

Comme on le verra plus loin, notamment au sujet du roman *Life of Pi* de Yann Martel, des narrativités récentes tentent d'échapper à cette logique à la fois par l'invention d'une intrigue qui diffère le désir de la causalité/conséquence et par une attitude de réflexivité sur le choix des narrativités.

## L'EXCLUSION DANS LES TEXTES

Comment ce mécanisme victimaire fonctionne-t-il dans les textes ? Dans les Amériques, par suite des discours des savants européens, se justifie constamment l'exclusion des autres différents, Noirs, Autochtones ou Métis, qui sont considérés comme des barbares non civilisables. Cette exclusion se fonde sur une base scientifique jugée indiscutable au XIX<sup>e</sup> siècle (donc un extérieur vertical scientifique, une vérité qui concurrence l'extérieur vertical métaphysique Vie/mort). Les deux plus importants de ces savants sont Alfred P. Schultz dans *Race of Mongrel* en 1868<sup>23</sup> et le professeur de Harvard Louis Agassiz dans *Journey in Brazil*, où l'on peut lire ce qui suit :

The natural result of an uninterrupted contact of half-breeds with one another is a class of men in which pure type fades away as completely as do all the good qualities, physical and moral, of the primitive races, engendering a mongrel crowd as repulsive as the mongrel dogs, which are apt to be their companions, and among which it is impossible to pick out a single specimen retaining intelligence, the nobility, or the affectionateness of nature which makes the dog of pure type the favorite companion of civilized man<sup>24</sup>.

23. A. P. Schultz. *Race of Mongrel*, L.C. Page CBT, Boston, 1868. Voici le résumé du contenu : "A brief history of the rise and fall of the ancient races of earth : a theory that the fall of nations is due to intermarriage with alien stocks : a demonstration that a nation's strength is due to racial purity : a prophecy that America will sink to early decay unless immigration is rigorously restricted". Nous traduisons : Une brève histoire de l'ascension et de la chute des races anciennes sur terre : une théorie montrant que la décadence des nations provient des mariages avec des étrangers : une démonstration que la force des nations est due à la pureté raciale : une prévision affirmant que l'Amérique sombrera dans une décadence proche à moins que l'immigration ne soit rigoureusement contrôlée.

24. Prof. and Mrs. L. Agassiz, *Journey in Brazil*, Boston, Ticknor and Fields, 1869. Nous traduisons : La résultante naturelle des contacts ininterrompus entre

Voilà qui est clair et d'un racisme scientifique<sup>25</sup> imbu de toute sa certitude progressiste. Les volumes de Schultz et d'Agassiz ont été très populaires et ont connu de nombreuses rééditions. Tous deux contribuent à démontrer l'infériorité barbare de tous ceux qui sont issus de mélanges.

Le paradigme barbarie/civilisation du *Facundo* de Sarmiento ne fait que s'inscrire littérairement dans cette veine en fonction du paradigme les autres/nous synonymes de extérieur/intérieur. Cette justification repose sur les rapports de cause à conséquence qui prouvent que, par leurs actions, ces groupes sont inférieurs et qu'ils méritent ce qui leur arrive, soit l'exclusion ou la mort. Voilà qui est aux antipodes de ce que voudra promouvoir Oswald de Andrade en 1928 dans son *Manifeste anthropophage*<sup>26</sup>, où il propose de digérer les apports des Européens qui conviennent, comme ceux des Afro-Brésiliens et des Autochtones pour inventer une nouvelle culture métissée. Tout cela, en attendant les développements apportés par Édouard Glissant. Dans *Introduction à une poétique du divers*<sup>27</sup>, Glissant propose en effet de valoriser la créolité qui est l'hybridité plus l'imprévisibilité.

Ainsi, comme on le verra dans *Life of Pi* de Yann Martel, il s'agit d'entretenir un dialogue qui explore, au sens de Gregory Bateson, les rapports entre individus ou groupes tout en ne perdant pas le but spécifique factuel (dans *Life of Pi*, survivre en pleine mer, donc constamment réinventer le paradigme richesse/pauvreté en fonction de la nourriture). Ce factuel correspond chez Girard et Greimas aussi à un des objets de désir, les autres objets étant la parole de Dieu, les valeurs sociales, tout ce qui rejoint une culture sociale liée directement à l'invention de l'homogénéité du groupe, à sa culture, donc.

---

sang-mêlés est une classe d'hommes dans lesquels les types purs disparaissent complètement comme le font les belles qualités, physiques et morales, des races primitives, ce qui engendre une foule de bâtards aussi répugnante que des chiens bâtards qui peuvent ainsi être leurs compagnons et parmi lesquels il est impossible de trouver un seul spécimen qui aurait gardé l'intelligence, la noblesse ou l'affection de nature qui rend le chien de race pure le compagnon favori de l'homme civilisé.

25. Pour le racisme et le discours scientifique, voir: A. Goldschläger et C. Thomson (dir.). *Le discours scientifique comme porteur de préjugés?/Scientific Discourse as Prejudice-Carrier?*, London, The University of Western Ontario, Mestengo Press, 1998.
26. O. de Andrade. *Anthropophagie*, Paris, Flammarion, 1982 (1<sup>re</sup> éd. 1928).
27. É. Glissant, *Introduction à une poétique du divers*, Paris, Gallimard, 1996.

## LES TEXTES DES AMÉRIQUES, LE SOI ET LA FRONTIER

Comme on l'a vu plus haut, un récit permet de partager l'intériorisation du dehors vertical, la présence de la déité et sa caution par la communauté, de transformer le dehors, l'espace en dedans. Ce dedans n'est, pour la plupart des cas dans les Amériques, pas intime car il concerne le soi en tant qu'il fait partie du groupe auquel il s'identifie et qu'il s'agit de maintenir dans sa cohésion face à l'entropie issue de la mimésis d'appropriation. On voit bien la dominance du groupe sur l'individu dans *Les Anciens Canadiens* de Philippe Aubert de Gaspé père<sup>28</sup>. À la fin, Blanche, la Canadienne française qui fait partie des vaincus de la Conquête, n'épouse pas Archibald. Elle n'est pas un individu, mais la représentante de la communauté tentant de défendre un territoire, car elle refuse l'assimilation par les Anglais victorieux. La psychologie est donc celle d'un groupe, une sociopsychologie politique qui est en partie happée par un territoire qui était immense, et qui a été réduit par les envahisseurs anglais.

C'est par rapport à ce fonctionnement que l'on peut parler de textes des Amériques. En effet, dans les Amériques, l'espace est souvent lié à un concept absent de l'imaginaire européen. Celui de la *frontier*. La *frontier* est l'opposé de la frontière. C'est un espace non fini, un espace ouvert, un espace pensé comme vide, c'est-à-dire où il n'y a pas d'Autochtones. Dans l'Europe que les émigrants ont quittée pour s'inventer une nouvelle vie dans les Amériques, l'espace était plein et le territoire possédé par des nobles ou des riches. Impossible donc de devenir propriétaire sans guerre ou révolution dans un espace restreint et fini. De plus, la révolution marxiste ne proposait que l'abolition de la propriété. Les Amériques, en tout cas une partie de celles-ci, fascinent car elles offrent des espaces immenses. Toutefois, en eux, le soi se perd. Le soi, au XIX<sup>e</sup> siècle en particulier, ne parvient pas à intérioriser ces espaces dans un récit cohérent comme on le voit dans *L'influence d'un livre* de de Gaspé fils. En effet, sa rhétorique est prise dans un ensemble de codes inquiets face à l'altérité puisque ce pseudo vide est peuplé de barbares similaires aux infidèles : « ... près de la Baie-Saint-Paul, le cap au Corbeau. Ce cap a quelque chose de majestueux et de lugubre. A quelque distance on le prendrait pour un de ces immenses tombeaux jetés au milieu des déserts

28. Ph. Aubert de Gaspé (père), *Les Anciens canadiens*, Montréal, Fides, 1970.

de l'Égypte par la folle vanité de quelque chétif mortel<sup>29</sup>». Par contre, dans l'Europe des États-nations en gestation au XIX<sup>e</sup> siècle, on tente d'inventer des communautés homogènes. Du *Cid* de Corneille au *Père Goriot* de Balzac, une intériorisation de plus en plus poussée d'espaces restreints se joue. Dans les Amériques, on se perd dans des immensités imaginées comme des déserts orientaux, donc peuplés de barbares nomades. Dans les Amériques, le *Cid* n'est pas là pour vaincre les Maures comme dans le sud de l'Espagne. Il y a des commerçants dans les ports tournés vers l'Europe et ensuite des explorateurs, des coureurs des bois, des défricheurs, des seringueiros, des gauchos en contact très proche avec les femmes autochtones. Dans les Amériques, ce ne sont que des récits rares qui tentent de proposer une intériorisation d'espaces restreints coupés des immensités que sont la *frontier* appelée *Wild West* aux États-Unis, Grand Nord au Canada, Pampa en Argentine ou Sertao au Brésil. On pense par exemple à *La terre paternelle* de Patrice Lacombe<sup>30</sup>, qui est une tentative intéressante d'intérioriser l'espace en une temporalité certes courte, mais qui sait causalement/conséquentiellement déterminer qui sont ceux qu'il faut exclure. Il s'agit d'une part des Anglais et, d'autre part, du monde des forêts où les identités se dissolvent, c'est-à-dire qu'elles rencontrent les récits oraux autochtones et cosmiques comme chez les Métis descendant de tous les coureurs des bois.

On voit aussi la torsion culturelle de cette problématique chez Supervielle, Français ayant vécu longtemps en Uruguay, et dont la poésie est empreinte des immensités des Amériques, notamment dans *Uruguay*. Pour Supervielle, le vertige extérieur et l'immensité intérieure sont explorés. Toutefois, en fonction de sa prédilection pour la culture européenne, les espaces immenses deviennent prison: «À cause même d'un excès de cheval et de liberté, et de cet horizon immuable, en dépit de nos galopades désespérées, la pampa prenait pour moi l'aspect d'une prison, plus grande que les autres<sup>31</sup>.»

Les littératures des Amériques vont donc tendre à se distinguer de celles de l'Europe, même si les canons européens dominent l'esthétique jusque dans les années 1930, date où le surréalisme européen est fortement engagé dans la valorisation des cultures autochtones ou africaines et cela

29. Ph. Aubert de Gaspé (fils). *L'influence d'un livre*, La Salle, Hurtubise, 1984, p. 74.

30. P. Lacombe. *La terre paternelle*, Québec, Côté, 1877, (1<sup>re</sup> éd. 1845).

31. J. Supervielle. *Uruguay*, Paris, Émile-Paul Frères, 1928.

même si souvent, la source d'inspiration des œuvres d'art n'est pas ouvertement révélée. On le constate quand on visite l'exposition « Picasso et les arts primitifs », au Musée du Quai Branly à Paris en 2017.

Ainsi, dans les Amériques, le soi est souvent happé par l'extérieur à la fois territorial immense et peuplé de gens dont les cultures sont très différentes des cultures européennes. Il s'agit alors, pour ceux qui désirent ardemment échapper au conflit et qui sont fascinés par la différence, de tenter de communiquer et de reconnaître les autres dans une forme ou une autre de valorisation de l'hybridité ou du multiculturel. Oswald de Andrade se plaint avec éloquence de ces canons européens dans son *Manifeste anthropophage* en 1928<sup>32</sup>. Il y critique la copie des canons européens en affirmant même que ce sont les Amériques qui ont influencé l'Europe. En effet, par leur différence, souligne-t-il, les Autochtones contribuent à ce que l'Europe se libère de l'interdit augustinien qui condamnait comme hérétique la notion d'antipodes non découverts ou habités. Il relit ainsi la démarche des philosophes remettant en question les philosophies chrétiennes en fonction d'une réflexion sur l'identité comme changeante. S'il n'y avait pas eu d'Amérindiens, de ces autres radicalement autres, les philosophes des Lumières comme La Hontan, Helvétius ou Voltaire, eux qui ont presque complètement fermé les yeux sur la traite des Noirs et l'esclavage<sup>33</sup> quand ils n'ont pas investi en elle, auraient-ils pu s'engager dans une réflexion menant à produire un discours philosophico-historique qui menaçait l'unité et le centralisme de l'être aidé par le processus d'attribution et ses qualifications définitives barbarie/civilisation et paganisme/chrétienté? On peut en douter.

## LE RÉCIT DANS LES AMÉRIQUES

Dès lors, un certain type de récit va se manifester dans les Amériques. Un récit où les conflits sont présents, mais souvent aussi bordés par une possibilité de tenir les autres éloignés, de les tolérer car ils sont ailleurs géographiquement ou imaginaiement. Plutôt imaginaiement, d'ailleurs. Pendant longtemps ainsi, on montrera des communautés séparées, ce qui se manifeste bien non seulement dans *Two Solitudes* de Hugh McLennan<sup>34</sup> mais aussi dans *La guerre, Yes Sir* de Roch

32. O. de Andrade. *Anthropophagies*, Paris, Flammarion, 1982, (1<sup>re</sup> éd. 1928).

33. Voir L. Sala-Molins. *Le code noir ou le calvaire de Canaan*, Paris, PUF, 1987.

34. H. McLennan. *Two Solitudes*, Toronto, Collins, 1945.

Carrier<sup>35</sup>, comme dans nombre de nouvelles de Gabrielle Roy dans *Rue Deschambault*, par exemple<sup>36</sup>.

Cette dynamique de la séparation des communautés où les individus se réalisent identitairement à travers le groupe se retrouve dans certaines œuvres des écrivains ethniques des années 1960 et 1970 comme chez Marco Micone dans *Gens du silence*<sup>37</sup>. Elle se déplace dans les années 1970. On rêve alors de la possibilité de se réseauter dans cet espace immense et bigarré. Il serait même possible de réseauter la planète entière comme le rappelle Marshall McLuhan<sup>38</sup>, lui qui est obsédé par l'immensité d'un territoire qui doit échapper à la *Garrison Mentality*, à la protection derrière les murs du fort fermé sur l'immensité sylvestre et ses dangers. Il sera suivi par un philosophe politique, Will Kymlicka<sup>39</sup>, poursuivant les réflexions de Pierre-Elliott Trudeau dans *Le fédéralisme et la société canadienne française*<sup>40</sup>. En effet, il posera comme base de sa réflexion le fait que l'individu, élément central pour la démocratie, tend à s'inventer par l'intermédiaire du groupe qui l'entoure, mais qu'il a le droit, tout comme le groupe, d'être protégé, puisque le multiculturalisme de Kymlicka s'enracine dans le respect des Droits de la personne. Ses théories sont fictionnalisées esthétiquement et humoristiquement, par exemple, par Yann Martel dans *Life of Pi* qui arrive à approfondir les structures psychologiques liées à la rencontre entre des altérités radicales, Piscine et le tigre tous deux sur un radeau au milieu de l'océan, mais cette fois dans une proximité spatiale extrême. On saisit alors bien les particularités des récits des Amériques dans leur exploration de l'espace, de son intériorisation dans une temporalité historique courte par rapport à l'Europe, mais qui aspire au long terme, et dans la dramatisation active et les justifications des luttes entre les groupes ethniques pour contrôler les objets de désir territorial, économique et symbolique.

---

35. R. Carrier. *La guerre, Yes Sir*, Montréal, Stanké, 1996.

36. G. Roy. *Rue Deschambault*, Montréal, Beauchemin, 1955.

37. M. Micone. *Gens du silence*, Montréal, Guernica, 1984.

38. M. McLuhan. *The Gutenberg Galaxy*, Toronto, University of Toronto Press, 1962.

39. W. Kymlicka. *Multicultural Citizenship: A Liberal Theory of Minority Rights*, Oxford, Clarendon Press, 1995.

40. P.-E. Trudeau. *Le fédéralisme et la société canadienne française*, Montréal, HMH, 1964.

## LE MULTICULTURALISME ET LE CONTRÔLE DE L'EXCLUSION

Que deviennent le multiculturalisme ou le transculturel<sup>41</sup> comme tentative de contrôler les récits justifiant les exclusions? Le multiculturalisme et sa réalisation bureaucratique-politique ont pour but de rejeter les effluves issus du colonialisme et de reconnaître la différence dans l'égalité en fonction des balises établies par les Droits de la personne, les droits du groupe minoritaire face à la majorité et les droits de l'individu face au groupe, comme le souligne Kymlicka dans *Multicultural Odysseys*<sup>42</sup>. Par conséquent, le multicultural qui est lié à une conception ouverte de la démocratie libérale tend à déplacer les paradigmes, les stéréotypes figés, à considérer que les grands récits de légitimation liés aux orthodoxies nationalistes destructrices tels qu'analysés par exemple par George Orwell dans *Notes on Nationalism*<sup>43</sup>, se déplacent vers un dialogue permanent dans les rencontres souvent issues de coïncidences et menant à un fort taux d'imprévu. Elles sont désormais reconnues comme plus importantes que les enchaînements de causalité des récits qui fonctionnent selon une logique programmée demandant constamment de trouver le coupable qui détruit la communauté. Le multicultural, et encore plus le transculturel, rejoint la phrase lumineuse d'Édouard Glissant dans *Introduction à une poétique du divers*: «Parce qu'on peut mourir pour son identité-racine unique, mais on ne peut pas mourir pour la créolisation. La créolisation exige qu'on ne meure pas» (p. 98)<sup>44</sup>.

41. Pour les différences entre le transculturel et le multicultural, voir: P. Imbert et B. Fontille (dir.). *Trans, multi, interculturalité, trans, multi, interdisciplinarité*, Presses de l'Université Laval, 2012. Voir aussi: A. Benessaïeh (dir.). *Transcultural Americas/Amérique transculturelles*, Ottawa, Presses de l'Université d'Ottawa, 2010.

42. W. Kymlicka. *Multicultural Odysseys*, Oxford, Oxford University Press, 2007.

43. G. Orwell. «Notes on nationalism», in *England, Your England and other Essays*, London, Secker and Warburg, 1953: "By nationalism...I mean the habit of identifying oneself with a single nation or other unit, placing it beyond good and evil and recognizing no other duty than that of advancing its interests" (p. 1).

44. En contrepartie, si quelqu'un échoue à vivre la rencontre positivement, il va se réfugier dans le causal/temporel du récit historique officiel et se draper dans le ressentiment. C'est ce que l'on constate dans le roman *Cockroach* de l'auteur montréalais R. Hage. Son personnage d'origine iranienne ne parvient pas à prendre place dans la société québécoise: «Where am I? And what am I doing here? How did I end up trapped in a constantly shivering carcass, walking in a frozen city with wet cotton falling on me all the time?» (p. 9). Alors, il se réfugie dans la structure causale/temporelle historique qui lui confère une

Certes, les récits, comme l'affirme Girard, sont proches des mythes aux mains des lyncheurs qui affirment que la victime est coupable de ce qu'on l'accuse. Comme l'affirme Girard, Jésus par son discours demandant d'aimer le prochain, a scindé la communauté en montrant par sa non-réaction même, notamment quand la violence lui ferme la bouche, que la communauté ne voit pas sa propre violence et la projette sur les autres. Dans le récit envisagé par Girard, notamment dans cet instant crucial où la violence ferme la bouche à Jésus, c'est l'instant qui domine. Cet instant, toutefois, est pour ainsi dire quasi éternel, car il manifeste le retentissement dans la mémoire, et non dans le récit historique contrôlé par les lyncheurs et ses enchaînements de cause à conséquence justifiant l'exclusion, de l'impact de la rencontre. Dans ce cas-ci, il s'agit de l'impact dans la rencontre violente extrême, de son impact lorsqu'elle a lieu jusqu'à ses retentissements dans l'identité et sa transmission dans la mémoire des générations.

En ce qui concerne les récits multi ou transculturels, ce qui importe c'est aussi l'impact de la rencontre, cet instant plein, complet, mais dans sa dimension positive, celle de la reconnaissance, de la compréhension de l'autre et de soi vis-à-vis de l'autre. Cette reconnaissance peut être simple compréhension ou peut aller jusqu'au coup de foudre comme acte immédiat de saisie qu'on peut totalement transformer sa vie à deux.

## TEMPORALITÉS, NOUVEAU MONDE ET RÉINCARNATIONS

Cet instant est un instant bien particulier. C'est celui dont parle Yvon Rivard dans *Le siècle de Jeanne*. Comme l'affirme le narrateur, c'est un instant qui contient tout, le passé, le présent et l'avenir<sup>45</sup>:

Le Nouveau Monde n'était peut-être possible que si nous arrivions à percevoir à la fois et en même temps le début et la fin du monde, et pour

---

importance, comme le souligne son interlocuteur: ««He either gave me long monologues about Persia and the greatness of its history, or he re-enacted the tears of his mother, whom he will never see again before she dies because, as he claims, he is an unfortunate exile» (p. 11).

45. Y. Rivard. *Le siècle de Jeanne*, Montréal, Boréal, 2005. Évidemment, le cliché pauvre mais propre est repris, mais dans une perspective qui le remet en question par l'ironie, car le récit de l'exclusion est aussi remis en question: «...mais les pauvres, si je me souviens bien, n'ont-ils pas aussi le culte de l'ordre et de la propreté?» (p. 226).

cela quel meilleur exercice que d'entendre sur une plage déserte les pas de ceux qui sont passés et les pas de ceux qui viendront... » (p. 348).

C'est cet instant que le personnage principal, devenu grand-père, retrouve avec sa petite fille car, dans son énergie, elle lui fait revivre son enfance, tout en le faisant songer à son rôle de père imparfait et à son rôle de grand-père redevenu enfant. Cet instant de la rencontre contient donc la naissance ou plutôt la renaissance, de celui qui est capable de se réinventer, d'inventer un autre récit de soi, une nouvelle autobiographie, plus intéressante car plus métissée, plus apte à incorporer les apports de l'autre en un processus de transformation constante.

Cela va jusqu'aux romans qui jouent de la réincarnation comme chez Laura Esquivel dans *The Law of Love*<sup>46</sup>. Dans cette œuvre, elle réécrit le récit canonique mexicain en fonction des réincarnations des personnages, la femme violée autochtone devenant un homme se soumettant à une femme autochtone et vice-versa jusqu'à nos jours, c'est-à-dire jusqu'à ce que toutes les violences subies, tous les instants qui ferment la bouche, soient compris par ceux et celles qui étaient en position de lyncheurs. C'est en se mettant à la place de l'autre, dans ses souliers, dans le franchissement du paradigme intérieur/extérieur, qu'on saisit vraiment l'horreur de l'exclusion, une dimension aussi explorée par Yann Martel dans *Self*<sup>47</sup>, où l'homme devient femme violée puis homme de nouveau mais, comme chez Laura Esquivel, avec un important surcroît de savoirs propre à ces romans d'apprentissage d'un nouveau genre. Le genre qui défie la justification des rapports de cause à conséquence menant automatiquement à l'exclusion et jouant du hasard des rencontres dans un imprévu menant à la reconnaissance.

Ainsi, dans les littératures des Amériques, récemment l'extérieur s'intériorise notamment par la réincarnation. Les personnages traditionnellement happés par des espaces immenses qu'ils cherchent à contrôler en jouant de extérieur/intérieur lié à richesse/pauvreté sont dotés désormais de psychologie intime dans leur capacité à reconnaître la différence et à la considérer dans une relation d'égalité, donc comme faisant partie de leur intériorité. L'intime contemporain des Amériques n'est pas solipiste ou narcissique. Il est relationnel dans la réactivation d'une mémoire qui échappe à l'histoire, qui échappe à la logique mimétique des relations symétriques pour entamer une démarche vers le complémentaire, comme

46. L. Esquivel. *The Law of Love*, New York, Crown, 1996.

47. Y. Martel. *Self*, Toronto, Knopf, 1996.

le dirait Gregory Bateson dans *Steps to an Ecology of Mind*. Cette dimension se complexifie comme on va le voir dans *Life of Pi* de Yann Martel.

### COÏNCIDENCES ET SIMULTANÉITÉS : *LIFE OF PI*

Les récits contemporains dans les Amériques, dans leur jeu sur la coïncidence de gens qui occupent depuis peu un nouvel espace après avoir quitté des villages, des villes et des régions d'Europe ou d'Asie où les rapports étaient établis parfois depuis des centaines d'années dans des rapports de domination souvent difficiles à modifier, se travaillent dans le monde contemporain mondialisé selon la modalité du simultané. La coïncidence spatiale se couple à la coïncidence de récits de rencontres dont les logiques se superposent et s'additionnent mais ne s'éliminent pas. C'est ce qu'on voit dans un roman qui est à cet égard exemplaire et exceptionnel : *Life of Pi* de Yann Martel. Que trouve-t-on dans ce roman best-seller de l'écrivain montréalais de famille francophone qui l'a écrit en anglais et qui a obtenu le *Booker Prize*, le prix littéraire le plus prestigieux du monde anglophone ? C'est l'histoire de Piscine Patel, un jeune homme dont les parents possèdent un zoo en Inde et qui désirent émigrer au Canada. Tandis que Piscine rêve d'être à la fois bouddhiste, chrétien et musulman et donc de transgresser de diverses manières le paradigme rigide intérieur/extérieur, il observe dans le zoo l'instinct territorial des animaux qui sont confinés à leurs petits territoires qui les séparent à l'instar des humains qui sont divisés par des frontières nationales symbolisées par des espaces de couleurs différentes bordés de lignes noires dans les atlas. La famille de Piscine Patel émigre au Canada en emportant quelques animaux sur un bateau qui coule en plein océan. Sur le radeau se retrouvent Piscine Patel et le tigre ainsi qu'une hyène, un singe et un zèbre bientôt dévorés par le tigre.

Que doit faire Piscine s'il veut survivre au tigre et à l'océan ? Il doit combiner ses savoirs multidisciplinaires liés à l'éthologie, à l'anthropologie et à l'histoire. En effet, du côté du tigre, il y a les conduites de dominance comme les étudie Henri Laborit dans *Éloge de la fuite*<sup>48</sup> et qui font que le dominant mange le premier et possède les femelles, tandis que les autres se contentent des restes. Face aux autres espèces, le dominant va les dévorer et c'est ce qui arrive au zèbre temporairement installé sur le radeau. Toute la question pour Piscine est de se faire considérer comme

---

48. H. Laborit. *Éloge de la fuite*, Paris, Gallimard, 1976.

plus dominant par le tigre et donc de fonctionner efficacement selon les codes du tigre qui gère sa territorialité. Mais Piscine connaît aussi d'autres systèmes de significations, c'est celui de la mimésis d'appropriation de René Girard qui fait que l'homínisation, l'affirmation de soi comme sujet individuel, mène de la violence hiérarchique établie par les conduites de dominance à la capacité à entrer en compétition (Imbert: 2008), tous contre tous, pour obtenir l'objet de désir montré par celui qui est en position de modèle et ensuite exclure un bouc émissaire pour refonder la communauté. La mimésis d'appropriation repose sur une lutte de tous contre tous, donc sur une lutte démocratisée, sur une dynamique pour contrôler un territoire, une richesse finie comme l'est aussi la richesse dans le système de la dominance. Toutefois, Piscine vise aussi un autre système, celui où la violence de la dominance comme celle de la mimésis d'appropriation fondées sur la territorialité où soi/les autres est synonyme d'intérieur/extérieur et de civilisé/barbare, et reposant sur les exclusions, les guerres et les génocides, sont domestiquées par une logique qui n'est plus dualiste mais ternaire. C'est le niveau de la logique de la société des savoirs<sup>49</sup>, où il est possible de créer des richesses non finies dégagées des logiques territoriales où la richesse est toujours finie. Cette logique des savoirs opère simultanément avec les autres systèmes de significations sur le radeau. Il s'agit, contrairement aux romans canadiens qu'on est habitué à lire, d'un espace exigu lié à une rencontre fondée sur la coïncidence, puisque c'est le hasard du naufrage qui a fait que Piscine et le tigre se trouvent réunis. Il va donc falloir négocier le partage territorial exigu (intérieur/extérieur) et gérer la pénurie de vivres (richesse/pauvreté).

Tout le talent de Piscine sera, d'une part, de convaincre le tigre qu'il est dominant car il n'a pas immédiatement les moyens de le tuer, donc de gérer la relation efficacement. D'autre part, il s'agira de combiner ce savoir marqué par la dominance avec celui de la violence mimétique appropriative fondée sur le dualisme soi/les autres et qui devrait mener Piscine à tuer le tigre à la première occasion. Mais Piscine passe à un autre système, car observer le zoo dans son enfance ainsi que les réactions des orthodoxes religieux vivant selon la mimésis d'appropriation et par rapport auxquels il affirmait vouloir être à la fois musulman, chrétien et bouddhiste, lui a enseigné à vivre à la fois dans la logique des savoirs

49. P. Imbert (dir.). *Le Canada et la société des savoirs: Le Canada et les Amériques*, Éditions: Chaire de l'université d'Ottawa: «Canada: Enjeux sociaux et culturels dans une société du savoir», 2007.

couplée à une somme non finie de richesses et dans la logique territoriale fondée sur une somme finie de richesses et donc nourrie d'exclusions exacerbées. Il modifie alors la conduite de dominance en nourrissant le tigre, ce que ne fait pas un dominant, qui ne laisse au mieux que des restes. Ainsi, il gère le côté spécifique du rapport face aux besoins liés à l'environnement, tout en tenant compte des divergences relationnelles. En effet, il partage l'espace restreint du radeau en deux espaces, car le tigre garde sa logique. Il ne cherche ni à tuer le tigre ni à l'oublier sur l'île flottante quand il la rencontre. Par contre, il modifie la logique mimétique appropriative qui demande de se débarrasser du modèle-rival. Une des raisons invoquées est que, pour survivre pendant des centaines de jour, sans perdre la carte, il lui est nécessaire d'avoir un interlocuteur, même celui d'une altérité qui peut le détruire, soit comme dominant (selon une lecture éthologique) soit comme symbole des nationalismes appropriatifs meurtriers illustrés par le zoo (dans la lecture anthropologico-historique du texte<sup>50</sup>). Piscine combine ces savoirs dans la logique ternaire dépassant le dualisme dominance / mimésis appropriative. Il vit un hyper-dynamisme de l'espace ouvert symbolisé par l'océan, nouvelle *frontier* mondiale qui recycle, dans le liquide, la *frontier* des Amériques, paradoxe historique d'un territoire qui serait imaginairement toujours ouvert sur une richesse non finie domestiquant la compétition.

Piscine est donc engagé dans une logique ternaire transdisciplinaire éthologique/anthropologique/sémio-pragmatique de la société des savoirs qui gère les rapports territoriaux de manière efficace et non exclusive, c'est-à-dire selon une perspective transculturelle liée à l'expansion de la société des savoirs contextualisant le paradigme intérieur/extérieur et contrôlant les syntagmatisations cause-conséquence qui y sont liées.

## LE CHOIX DU RÉCIT : L'ESTHÉTIQUE DE LA COMPASSION

Cette vie dans la coïncidence se manifeste de nouveau dans les deux récits que Piscine narre aux assureurs japonais qui vont le voir au Mexique à l'hôpital pour savoir ce qu'il s'est passé. Les assureurs lui demandent quelles ont été les causes du naufrage. Il répond qu'il ne sait pas ce qui se couple bien à la remarque du narrateur au début du livre, affirmant que c'est une histoire qui se termine bien. Ainsi, on indique au lecteur

50. Aidée en cela par la référence à l'auteur brésilien Moacyr Scliar qui a aussi raconté, dans *Max and the Cats*, l'histoire d'un naufragé avec un fauve dans sa fuite de Berlin aux mains des nazis pour atteindre les côtes du Brésil.

que le but n'est pas de jouir des rapports de cause/conséquence et que donc, il serait bien possible que le but du livre n'est pas de chercher un coupable à éliminer.

Piscine raconte alors son histoire avec le tigre, mais elle ne peut être comprise par les représentants de la compagnie d'assurance, habitués au discours de la bureaucratie factuelle et au vraisemblable. Il raconte une autre histoire avec des acteurs humains, plus acceptable selon l'horizon d'attente des employés qui, comme tous les humains, sont habitués à des histoires fondées sur la mimésis d'appropriation. Il sait s'adapter à un niveau de perception lié à une culture japonaise combinée à une civilisation bureaucratique qui demande un récit véridique. Piscine demande : « You want words that reflect reality?... Words that do not contradict reality?... That will confirm that you already know<sup>51</sup> ». Il renvoie à un lieu rhétorique/national/positiviste privilégié de prise en charge des significations par le stéréotype de la mimésis d'appropriation, d'une lecture victimaire du texte, autrement dit, selon Girard, d'une lecture vétérotestamentaire où n'est pas compris le message de Jésus et le nouveau qu'il apporte. Piscine raconte l'histoire de lui, de sa mère et du cuisinier sur le radeau et comment, en bonne logique fondée sur la mimésis d'appropriation, ils se sont entretués. Il parle de l'objet de désir pris des mains du modèle fournisseur de nourriture, le couteau avec lequel Piscine le tue : « The knife was all along in plain view on the bench<sup>52</sup>. » Néanmoins, après que les Japonais aient avoué ne pas pouvoir discerner entre les deux histoires laquelle est vraie et laquelle est une fiction, la romanesque animale ou la plus historique officielle, ils affirment préférer celle avec les animaux : « The story with animals is the better story. » Ce à quoi Piscine répond : « Thank you. And so it goes with God<sup>53</sup>. » Piscine indique ainsi un choix privilégié dans les paradigmes fondateurs Vie/mort. Le côté Vie qui mène à lire autrement les histoires, selon une autre logique, une logique ternaire d'inclusion. Toutefois, les bureaucrates japonais restent perplexes, car ils n'ont pas les capacités réflexives nécessaires pour se dégager du dualisme des paradigmes établis et parvenir à un niveau ternaire transculturel brouillant les oppositions intérieur/extérieur. Ils repartent bredouilles, contrairement à Piscine, conscient du sacré et de la force du nouveau dans le Nouveau Monde qui est toujours combiné

51. Y. Martel. *Life of Pi*, p. 356.

52. *Ibid.*, p. 357.

53. *Ibid.*, p. 352.

à une promesse de nouvelle vie meilleure. Autrement dit, le déplacement des paradigmes intérieur/extérieur et richesse/pauvreté se combine à une révision du paradigme Vie/mort comme espoir lié non à une vérité qui imposerait des dualistes antagonistes et à des mécanismes victimaires, mais à une esthétique de la compassion.

Dès lors, puisqu'il n'y a pas de rapport de cause à conséquence établi qui mènerait à privilégier un récit territorial selon la dominance comme l'évoque Homi Bhabha avec le *not quite* colonial<sup>54</sup>, il reste à inventer une narration qui donnerait un sens à cette rencontre. C'est ce que fait Piscine qui propose deux récits, l'histoire d'une rencontre réussie entre deux systèmes sémio-culturels, celui du tigre et celui de Piscine, tous deux altérités radicales l'un pour l'autre, et l'histoire d'un meurtre fondateur. Il est bien sûr stéréotypé selon l'enchaînement attendu propre au développement de la mimésis d'appropriation correspondant à tous les canons historiques des États-nations de la planète se définissant selon l'opposition intérieur/extérieur et des frontières souvent présentées comme « naturelles » demandant constamment la production de boucs émissaires aidant à refonder une communauté qui veut se masquer ses clivages et ses divisions.

## CONCLUSION

N'oublions pas que cette coïncidence dans la contiguïté, que cet instant de la rencontre qui contient le désastre possible comme l'espoir et qui rejoint bien l'invention des Amériques dans la valorisation de la légitimité des déplacements géographiques et symboliques, rejoint aussi la dynamique de la glocalisation<sup>55</sup> et de ses liens avec les nouvelles technologies. En effet, le contexte contemporain n'est plus celui de l'invention des nations dans les Amériques où dominait, au XIX<sup>e</sup> siècle, le dualisme barbarie/civilisation mais celui d'angoisses identitaires contextualisées jouant de micro-alliances et d'équilibres géopolitiques localisés et temporaires inscrits toutefois dans de multiples réseautages mondialisés menant à l'invention progressive d'un cerveau planétaire, comme le souligne Pierre Lévy<sup>56</sup>. Ces réseautages liés à un cerveau planétaire sont utilisés de

54. H. Bhabha. *The Location of Culture*, London, Routledge, 1993.

55. Ce terme combine le global et le local, car pour établir une dynamique globale efficace, il faut avoir une présence dans le local.

56. P. Lévy. « Société du savoir et développement humain », dans P. Imbert (dir.), *Le Canada et la société des savoirs : Le Canada et les Amériques*, Éditions : Chaire de

diverses manières par les services secrets comme par les multinationales, les banques et tous ceux qui travaillent et voyagent sur la planète. En échappant aux structurations causales-temporelles des récits fixés sur des stéréotypes insérés dans des paradigmes dualistes, on s'engage de plus en plus dans la capacité à produire de nouvelles significations à partir de significations. Voilà qui rejoint la définition des unités d'information de Bateson qui est « a difference which makes a difference<sup>57</sup> », elles-mêmes issues de la production d'autres significations en fonction d'une interprétance non finie, au sens peircien du terme<sup>58</sup>. Cette interprétance est bien différente des schémas greimassiens visant à stabiliser la signification en fonction d'une logique dominante, celle des États-nations établis qui, jusqu'à une certaine époque, pouvaient tenter de se confiner dans des frontières défensives. En effet, dans cette interprétance ouverte à la transition permanente, il est possible de rencontrer l'autre, temporairement et efficacement, dans l'inclusion, la créativité et le caméléonnage, par une lecture non victimaire de situations narratives prenant en charge la légitimité des déplacements et le transculturel mouvant des nouveaux rapports de pouvoir planétaires.

---

l'université d'Ottawa: « Canada: Enjeux sociaux et culturels dans une société du savoir », 2007, p. 115-175.

57. G. Bateson. *Steps to an Ecology of Mind*, p. 315.

58. C. S. Peirce. *Writings of C. S. Peirce*, Bloomington, Bloomington University Press, 1982.

# Dynamiques urbaines et représentations



# Figures spatiales de Montréal : pour une géopoétique urbaine

Licia Soares de Souza

Montréal n'a cessé d'être le décor privilégié de la littérature québécoise depuis *Bonheur d'occasion*<sup>1</sup>, à tel point que Pierre Nepveu et Gilles Marcotte ont publié en 1992<sup>2</sup> l'ouvrage *Montréal Imaginaire* pour rendre compte de la présence accentuée de la ville dans les romans. Le présent travail propose de mettre l'accent sur certaines présentations différenciées de lieux montréalais et, plus particulièrement, sur deux types d'espaces : l'espace-serpentin insulaire de Nelly Arcan dans *Paradis. Clef en main*<sup>3</sup>, et l'espace glacial de Monique Proulx dans *Ce qu'il reste de moi*<sup>4</sup>.

L'approche privilégiée est celle de la géopoétique, « un travail qui nous invite à aller dehors, à l'affût des signes du vent, de la terre, des

- 
1. G. Roy. *Bonheur d'occasion*, Montréal, Boréal, 2009. En 1945, l'appropriation de la ville par le roman connaît une période charnière. Gabrielle Roy, prix Femina 1947, publie *Bonheur d'occasion*. L'histoire se passe dans le quartier pauvre de Saint-Henri entre février et mai 1940, avec en toile de fond la Seconde Guerre mondiale. Roy montre un espace urbain divisé par la misère de Saint-Henri et les coins huppés de Westmount et le Mont-Royal ; entre les deux espaces se développe la rue Sainte-Catherine avec ses commerces, ses restaurants et ses cinémas, mais aussi sa prostitution, selon les parties de la ville qu'elle traverse. La critique littéraire a toujours été unanime pour affirmer que *Bonheur d'occasion* innovait en montrant une ville en crise et en guerre, où la déchéance s'inscrit partout et pas seulement dans la périphérie.
  2. P. Nepveu et G. Marcotte (dir.). *Montréal Imaginaire. Ville et littérature*, Montréal, Éditions Fides, 1992.
  3. N. Arcan. *Paradis, Clef en main*, Montréal, Les 400 coups, 2009.
  4. M. Proulx. *Ce qu'il reste de moi*, Montréal, Boréal, 2015.

vagues, de tout ce qui compose notre environnement<sup>5</sup>». Nous nous réclamons d'une géopoétique urbaine, un territoire de recherche novateur qui s'est surtout développé ces dernières années grâce à l'équipe de *La Traversée*, l'Atelier québécois de géopoétique (Bouvet, Carpentier, Gervais). L'objectif est d'observer la dynamique des lieux pour analyser leurs effets sur les regroupements et les sociabilités du point de vue de leur matérialité concrète et de leur localisation.

Dans *Ville et géopoétique*, Rachel Bouvet se demande :

Où se situe le rapport à la Terre en ville? Peut-on adopter une approche géopoétique des lieux marqués par le bruit, la pollution, la violence, l'insécurité? Peut-on habiter la ville quand on sait que le bâtir ne prend pas en considération l'habiter, quand tout s'avère contraire à « une habitation poétique »? La géopoétique ne devrait-elle pas se contenter de faire une critique radicale de la ville<sup>6</sup>?

On le voit, ces questions portent davantage sur un « comment » penser la géopoétique urbaine : comment concevoir la flânerie comme une pratique géopoétique et non plus comme un simple divertissement, comment identifier dans l'itinérance des proscrits les oubliés de la rue, considérés comme les « mauvais flâneurs » par Popovic (nous y reviendrons<sup>7</sup>).

Dans le même ouvrage, Georges Amar<sup>8</sup> affirme cependant que la géopoétique n'est pas une forme particulière de littérature ou de poésie, mais un projet de culture ; un projet inscrit dans la postmodernité qui englobe beaucoup de réalités modernes et accepte la transdisciplinarité la plus large qui soit, capable de réinventer le rapport au monde et à soi. Pour Amar, notre temps a besoin de tout, de toutes les ressources du génie humain, y compris des manifestations qui foisonnent dans les zones

- 
5. R. Bouvet. «Présentation», dans R. Bouvet et K. White (dir.), *Le nouveau territoire. L'exploration géopoétique de l'espace*, Coll. «FIGURA», n° 18, Montréal, 2008, p. 7.
  6. R. Bouvet. «Introduction» dans G. Amar, R. Bouvet et J.-P. Loubes (dir.), *Ville et géopoétique*, Paris, L'Harmattan, 2016, p. 11.
  7. P. Popovic. «Le mauvais flâneur, la gourgandine et le dilettante. Montréal dans la prose narrative aux abords du «grand tournant» de 1934-1936», dans P. Nepveu et G. Marcotte (dir.), *Montréal imaginaire. Ville et littérature*, Montréal, Fides, 1992, p. 211-278.
  8. G. Amar. «La Géopoétique et la ville future» dans G. Amar, R. Bouvet et J.-P. Loubes (dir.), *Ville et géopoétique*, Paris, L'Harmattan, 2016, p. 44.

urbaines. Il y a du poétique dans les sciences exactes et de l'exactitude dans une poétique géographique.

L'idée du projet culturel nous renvoie à un autre champ conceptuel lié à la sémiosphère du Russe Youri Lotman<sup>9</sup>, précurseur en matière de recherches sur la sémiotique de la culture. La sémiosphère<sup>10</sup> (équivalent de biosphère) montre comment chaque culture peut être représentée par des contours plus ou moins bien définis. Chaque sémiosphère est constituée d'un centre et d'une périphérie qui peut se confondre avec celle d'autres sémiosphères. Les mouvements internes d'une sémiosphère sont déterminés par toute une série de forces qui agissent sur la culture concernée : les forces centrifuge et centripète, qui empruntent des directions opposées.

En somme, nous pouvons comprendre la nature d'une vision géopoétique par les mouvements dynamiques des forces internes centripètes et centrifuges entre les chronotopes d'une sémiosphère. Il existe évidemment des chronotopes qui configurent les centres sémiosphériques, comme les écoles, les églises, les institutions en général, et ceux qui déterminent les périphéries, comme les rues et les ruelles, les parcs, les champs, les territoires d'associations de cultures diverses. Plus les chronotopes et leurs composantes culturelles sont près des périphéries, plus ils sont susceptibles de subir l'emprise d'autres sémiosphères. À l'inverse, plus le chronotope est installé près du centre, moins il est affecté par les énergies extérieures.

La plupart des romans analysés situent d'abord la métropole québécoise dans l'univers sémiosphérique de l'Amérique du Nord, centre privilégié de la mondialisation où se développe un libéralisme économique de marché, où est encouragée la consommation de produits liés au rêve américain au détriment des attachements au lieu transmis de génération en génération. C'est ainsi que s'installent lesdits champs sémiosphériques propres au Québec, avec des filtres esthétiques et culturels qui essaient de maintenir les liens d'appartenance à une sémiosphère de francophonie.

---

9. Y. Lotman. *La sémiosphère*, Pulim, Limoges, 1999.

10. Le terme « sémiosphère » a été inventé en 1984. Le nombre de travaux sur papier de Lotman dépasse les 800 titres et son œuvre est conservée aux archives de l'Université de Tallin. Parmi ses nombreux ouvrages : *Analyse du texte poétique*; *Sémiologie du cinéma*; *La structure du texte artistique*; *L'Univers de l'esprit : une théorie sémiotique de la culture*.

Or, nous savons que dans les champs sémiotiques, les relations sont habituellement à double sens : les espaces de vie sont transformés en fonction des besoins des populations et de leurs attentes socioculturelles. En retour, la configuration des lieux agit sur les personnes, ses formes et ses couleurs s'inscrivent dans les habitants d'une telle manière qu'ils ont chaque fois plus l'impression d'appartenir à un milieu donné. Mais dans le cas de notre *corpus*, il se produit quelque chose de différent : les relations semblent ne plus être à double sens, seulement à sens unique. Les écrivains dénoncent une difficulté (et non une incapacité) à agir sur le milieu, à maintenir les lieux d'appartenance vivants.

Les « mauvais flâneurs » dont parle Pierre Popovic sont extraits du collectif *Montréal imaginaire*, organisé par Pierre Nepveu et Gilles Marcotte. L'auteur y aborde la question de l'urbanisation accélérée de Montréal dans les années 1930, à l'origine des crève-la-faim errants qui vagabondent, vadrouillent et rôdent. Il nous montre une ville châtiée par la disparition du travail et la montée du paupérisme. Il va sans dire que la question linguistique contribue à cette situation de misère, car l'anglais, la langue du *business*, contribue à exclure une population francophone du marché du travail.

Dans ce contexte, la sémiotique montréalaise est déterminée par la figure narrative du *mauvais flâneur*. L'errance désaxée de ces anti-héros risque de perturber le prétendu équilibre urbain que le monde des affaires peut instaurer dans la ville. En conséquence, ce nouveau marcheur urbain est pris au dépourvu. Il cherche à donner un sens à sa vie, mais manque de perspective. Il souffre de voir sa ville occupée tout en disposant d'un petit morceau d'espace, d'une ruelle ou d'un coin de rue pour se déplacer. Il ne parvient pas à dépasser les frontières de ses nouveaux chronotopes parce qu'elles sont limitées par des codes durement agencés par les règles des nouvelles affaires. Sa mémoire fragmentée se situe de l'autre côté de la frontière, là où de nouveaux actants impriment continuellement de nouveaux schémas de signes pour le développement d'autres habitudes culturelles capables de changer l'histoire des lieux.

Dès lors, comment envisager un projet culturel de géopoétique urbaine dans ce contexte précaire de manque socio-économique, qui semble instaurer des chronotopes-toupies tournant toujours autour de vulnérabilités historiques pour occuper un espace et le rendre habitable? La réflexion s'organise autour de quelques représentations de Montréal qui est une ville, un espace physique, palpable, aux limites géographiques.

Mais la tension entre fragmentation et unité urbaine impose une vision privilégiée des espaces urbains dans lesquels s'entrecroisent des foyers culturels spécifiques. Le discours fictionnel rend compte d'un territoire citadin capable de mettre en relation des lieux variés de formations culturelles, de telle sorte que la perspective géopoétique s'assortit d'une confrontation entre certaines figures spatiales de la ville.

## FIGURES SPATIALES SPÉCIFIQUES DE LA VILLE

Dans la majorité des œuvres analysées, la ville est assurément plus qu'un décor ; elle permet une mise en scène d'appareils poétiques concernant les relations des personnages principaux avec les endroits où ils développent leurs expériences individuelles ou collectives. Ces appareils poétiques peuvent apparaître et se laisser localiser à des points textuels particuliers, avec des modes préférentiels d'affleurement et de manifestation. Nous avons repéré quatre sortes de figures spatiales fondamentales pour la géopoétique montréalaise contemporaine<sup>11</sup>.

Dans *Le souffle de l'Harmattan*, Sylvain Trudel<sup>12</sup> développe des figures d'un *espace-frontière* qui permet à deux enfants, un Québécois et un Africain, de s'évader de leur monde contraignant pour rejoindre les espaces naturels de l'Afrique, dans un mouvement de force centrifuge. Considérant l'Amérique comme une partie du monde appelée Accident et Montréal comme la ville d'un continent accidentel, le narrateur Hughes entreprend un travail de déconstruction des sens cristallisés de la sémiosphère québécoise qui sont continuellement inculqués aux enfants immigrés, à l'exemple de l'hymne *Ô Canada*. Hughes semble avoir subi l'influence des enfants narrateurs de Réjean Ducharme<sup>13</sup>, capables de déstabiliser les significations formatrices des centres des sémiosphères. La sémiosphère nommée Accident connaît des infléchissements constants

11. Nous avons développé plusieurs figures de la géopoétique montréalaise dans les études :

L. S. de Souza. *Figures spatiales de Montréal*, Montréal, Société des Écrivains, 2017 ;

L. S. de Souza. « Figures spatiales de Montréal dans une perspective de géopoétique urbaine », *Interfaces Canada/Brésil*, v. 15, n° 2, 2015. Disponible sur le site <<https://periodicos.ufpel.edu.br/ojs2/index.php/interfaces/article/view/7272>>.

12. S. Trudel. *Le souffle de l'Harmattan*, Montréal, Éditions Typo, [1986]2001.

13. Nous pensons notamment à la Bérénice de *L'Avalée des Avalés*, Paris, Gallimard, 1966, et à Mille-Milles de *Le nez qui voque*, Paris, Gallimard, 1967.

qui engendrent un espace de fluctuation – l’imaginaire Ityopia – menant l’esprit des enfants vers des espaces naturels à travers un chronotope interne, une fenêtre de chambre. Apparentés à la figure anthropologique des griots, sur le plan esthétique, les deux personnages principaux de ce récit-frontière chérissent des appartenances culturelles qui leur viennent du monde naturel, de la flore et de la faune des sémiosphères africaines. Ils évaluent également les nombreuses vitrines culturelles de la sémiosphère « accidentelle montréalaise » liées au monde de la consommation, dans un mouvement d’échange créatif.

Dans *Côte-des-Nègres*, Mauricio Segura<sup>14</sup> déploie un *espace-charnière* qu’il considère comme le plus significatif pour faire ressortir les mouvements des personnages dans la sémiosphère montréalaise. Segura est un écrivain d’origine chilienne qui connaît bien les quartiers où vivent les Néo-Québécois désireux de s’adapter à leur nouveau pays. L’accent est mis sur la difficulté que les enfants des Haïtiens et des Latino-Américains rencontrent au cours de leur acculturation dans la mesure où ils forment des groupes antagonistes vivant sur une charnière spatiale capable de les mettre en contact, mais incapable de produire leur intégration. Ces enfants sont à la fois mus par des forces centrifuges et centripètes, dans un va-et-vient entre le monde montréalais et le monde des pays de leurs parents. Ils finiront par s’affronter dans les rues tels des animaux sauvages. Ancrés sur des expériences concrètes d’acculturation, ils doivent modeler leurs chronotopes de survie tout en les configurant aux carrefours des espaces d’expérience et des horizons d’attente qui se conditionnent mutuellement dans les charnières. Il convient d’observer l’imaginaire bestial, révélateur des résistances de ces jeunes, enfants d’immigrants, qui souligne leurs différentes stratégies d’appropriation de l’espace public.

Le roman du sociologue Henri Lamoureux, *Squeegee*<sup>15</sup>, met en scène un *espace-gigogne* comme zone privilégiée des mouvements d’une bande d’enfants drogués qui vivent dans la rue. Y sont en jeu des forces centrifuges, qui font que ces enfants désertent leurs foyers et se retrouvent dans une vie d’indigence, mais aussi des forces centripètes, qui leur font superposer plusieurs strates culturelles dans les lieux qu’ils braconnent comme des chasseurs. Ils fondent une nouvelle hiérarchie de valeurs, un système normatif distinct de celui du centre, susceptible de déconstruire et de construire les nouveaux carrefours névralgiques privilégiés du texte.

14. M. Segura. *Côte-des-Nègres*, Montréal, Boréal, [1998]2003.

15. H. Lamoureux. *Squeegee*, VLB Éditeur, 2003.

De toute évidence, un « quatuor de l'errance » se présente comme un groupe de mauvais flâneurs, dont la mouvance est permanente. Itinérants, ils partent *squatter* des immeubles vides, mais aussi des édifices qui peuvent abriter les institutions du centre sémiosphérique de Montréal, comme la mairie et la cathédrale Notre-Dame. Ce sont des chronotopes dont la superposition quasi parfaite entre plusieurs scénarios culturels et un espace géographique permet d'identifier assez clairement les existences gigognes des jeunes exclus et, sur le plan collectif, les marques de composantes culturelles hétérogènes pouvant représenter une force centripète. Cette force court dans la direction inverse des espaces-frontières et charnières ; elle canalise vers les institutions du centre les impulsions déconstructrices des jeunes des périphéries qui remettent en cause un fonctionnement officiel et livrent un combat contre les discours légitimant les hiérarchies des pouvoirs du centre. Il y a là aussi des combats avec les forces animalesques qui habitent les jeunes, qui guident la conquête des territoires des gangs dans les parcs de la ville ainsi que le braconnage des immeubles publics et privés, caractéristique de l'acte de squatter.

Dans *Vamp* de Christian Mistral<sup>16</sup>, les figures spatiales construisent un *espace de la contre-culture*. Comme dans les exemples précédents, deux forces dirigent les mouvements des personnages, l'une centrifuge et l'autre centripète. Christian, le chef du groupe dont l'intention est de vampiriser Montréal, part à la recherche de la place qu'il va occuper dans le monde de poésie qui s'ouvre devant lui. Il refuse l'Amérique de la consommation et du marché, cherche à dompter cette Amérique sauvage incarnée dans la figure de Moby Dick. Tel le capitaine Achab, Christian part à la conquête des territoires inconquis de la ville ; il maîtrise Montréal comme un amant passionné et crée son foyer de création de poésie de contre-culture. Ce dernier a pour manifeste *Ultimatum*, un guide pour les jeunes poètes des rues prêts à montrer un art qui démantèle les significations ayant acquis droit de cité. Un tel espace avant-gardiste permet à Christian de parcourir un trajet culturel centripète investi d'une soif de l'autre plus forte qu'un attachement aux racines. C'est ce qui lui fait reconfigurer la ville et l'amène à couper ses liens avec la sémiosphère de l'Amérique investie du rêve américain. La ville vampirisée et cannibalisée renaît déchirée, mais avec un nouveau regard sur le monde.

---

16. C. Mistral. *Vamp*, Montréal, Boréal, [1988]2004.

## L'ESPACE-SERPENTIN DE NELLY ARCAN

Voyons à présent ce qu'il en est des figures spatiales de deux romans choisis pour l'analyse d'une géopoétique urbaine.

Comme nous l'avons déjà signalé dans d'autres travaux<sup>17</sup>, le thème du suicide est présent dans plusieurs romans québécois contemporains. Dans le livre de Nelly Arcan, *Paradis, clef en main*, la narratrice Antoinette Beauchamp est devenue paraplégique après un suicide raté. Et pourtant, ce suicide avait été bien organisé par l'entreprise *Paradis, clef en main*, dont la mission est de préparer la mort de personnes en bonne santé, mais qui veulent en finir avec leur vie. Inspirée par son prénom, Antoinette choisit la guillotine, l'arme qui a mis fin aux jours de la reine Marie-Antoinette. Antoinette ne va finalement pas perdre sa tête mais ses jambes, ce qui la renverra à un état de régression et de dépendance vis-à-vis de sa mère. Celle-ci n'arrête pas d'abrégier son nom, comme si elle le « décapitait » : sa mère dit Toinette, la fille entend Toilette.

Mais comment fonctionne cette entreprise *Paradis, clef en main*? Et quel est son rapport avec une visée géopoétique? Tout d'abord, remarquons qu'il existe une « usine à morts » institutionnalisée, commandée par un « tueur en série » qui fonctionne avec cette chaîne de production propre aux cliniques de traitement prolongé, avec entretiens, examens, préparation pour l'intervention chirurgicale (exécution) et mise en place de l'équipe d'opération. Mais c'est le fait que les étapes principales de ce projet de suicide se déroulent dans un espace concret de Montréal, décrit avec minutie, qui confère à la ville un investissement littéraire poétique.

Quand nous parlons de l'espace-serpentin de Toinette, c'est pour désigner l'enchâssement de récits : après la tentative de suicide, le récit cataphorique est celui qui engendre le récit antérieur sur les itinéraires-épreuves du personnage. Dans le récit précédent enchâssé, elle a encore un corps sain, capable de garantir la souplesse de ses mouvements. Mais elle était incapable de parler de son mal de vivre.

C'est seulement quand elle se retrouve enfermée dans une chambre, branchée à la vie par les nouvelles technologies, qu'elle arrive à démarrer un récit susceptible d'interpréter les malaises et les exclusions qui caractérisent sa ville dans l'univers sémiotique de l'Amérique du Nord :

17. L. S. de Souza. « Le suicide comme thème formateur d'une mémoire de la nature des sociétés de consommation : analyse de *Génération Pendue* de Myriam Caron et *Cette Terre* d'Antônio Torres », *Interfaces Brasil/Canada*, v. 15, 2015, p. 31-43.

« De cette mort-là, je suis sortie vivante. Du fond de cette survivance, je n'ai qu'une envie, celle de vous parler. De ça. De ce mal-là<sup>18</sup> » ; « Depuis que je ne marche plus, je me suis mise à parler. Un vrai moulin. Un flot continu de paroles<sup>19</sup> ».

Toinette, paraplégique, vit confinée dans sa chambre, un espace coupé du monde, un chronotope vital à partir duquel son récit sera transmis. Cet espace a des caractéristiques panoptiques, comme s'il s'agissait d'une cellule de prison<sup>20</sup>. Or, la structure panoptique a pour effet d'induire chez le détenu un état conscient et permanent de visibilité qui assure le fonctionnement automatique du pouvoir.

Je regarde le plafond à chaque instant et il me regarde en retour. Je crois. Ce ne serait pas dramatique s'il n'avait pas installé une intention dans son regard : la surveillance. Mon plafond m'épie, il me surplombe de son troisième œil, parce que ma mère, peu importe où elle se trouve, peu importe l'activité qui l'occupe, peut me retracer à loisir, partout mon lit à l'horizontal [sic], à l'aide d'une petite caméra située en son centre, si discrète qu'il est impossible de la voir depuis ma latrine entretenue, toujours propre intrinsèquement contaminée<sup>21</sup>.

Désormais enfermée dans sa chambre, Toinette change à l'évidence d'identité. Elle devient « un vrai moulin, un flot continu de paroles » ; elle a besoin du langage pour pouvoir raconter son expérience de suicide raté. Son plafond acquiert une grande importance car elle peut y écrire avec le son de sa voix : comme extension de son corps. Le plafond devient un signe représentant de sa tête, où les pensées se « bousculent, jouent des coudes dans la promiscuité<sup>22</sup> », reflètent sa mobilité perdue. Le plafond contient aussi l'histoire de sa vie passée ; à travers lui, elle accède à un jeu de significations sur ses expériences suicidaires et peut ainsi continuer à vivre.

18. N. Arcan. *Paradis, clef en main*, Montréal, Les 400 coups, 2009, p. 9.

19. *Ibid.*, p. 14.

20. Dans *Surveiller et punir*, Michel Foucault consacre un chapitre au panoptique, une invention de Jeremy Bentham, philosophe et réformateur britannique. L'objectif de la structure panoptique est de permettre à un gardien, logé dans une tour centrale, d'observer tous les prisonniers, enfermés dans des cellules individuelles autour de la tour, sans que ceux-ci sachent qu'ils sont observés. Voir M. Foucault, *Surveiller et punir. Naissance de la prison*. Paris, Gallimard, 1975.

21. N. Arcan. *Op. cit.*, p. 15.

22. *Ibid.*, p. 15.

Après avoir établi cette scénographie de communication entre une énonciatrice et son lecteur, Toinette/Nelly détermine les repères spatiaux de son récit. Nous avons repéré trois itinéraires menant aux trois épreuves, qui fonctionnent comme des tours significatifs de Montréal. Les itinéraires de ces épreuves forment une expression cartographique affichant un réseau significatif de la vie urbaine montréalaise que Toinette découvrira peu à peu. Les circuits labyrinthiques de la voiture de Paradis montrent un pèlerinage littéraire qui compose un plan de Montréal où les rues se succèdent, où les lieux fonctionnent comme des chronotopes caractéristiques du scénario urbain de la ville. Ces itinéraires sont les suivants :

Premier itinéraire, après la première convocation « Veuillez vous rendre demain, à 13h30, dans le parc de stationnement coin Berri Ontario, 8<sup>e</sup> étage, section C, espace 35 ».

- La voiture circule, prend la direction Berri Sud et elle aperçoit des punks rebelles d'infortune et des feuilles d'automne tourbillonnantes ; virage à droite sur Viger, direction autoroute Ville-Marie, sortie pont Champlain, retour au pont Champlain entravé par des chantiers de construction, mouvements circulaires de va-et-vient, par-dessus la paresse du fleuve Saint-Laurent, jusqu'à Mont-Royal dans un immeuble qu'elle connaissait déjà, où elle avait fait de la gymnastique<sup>23</sup>.

Deuxième itinéraire pour aller chez le psychiatre, une semaine plus tard :

- Le chauffeur l'attend sur le même stationnement : dans une « voiture sport rouge pompier, basse, remarquable, une décapotable avec des ailerons, probablement la voiture la plus voyante de l'étage et peut-être même de toute la ville... »<sup>24</sup>.
- Cette fois, Toinette est emmenée dans un bar de danseuses nues, *Chez Parée*, avant d'aller voir le psychiatre dans une église<sup>25</sup>.

Troisième itinéraire :

- Avec la même routine de chauffeur invisible, de zigzags à travers la ville, de traversées du pont Champlain, de stratégies pour brouiller les pistes, Toinette est conduite dans un zoo. Un zoo immense et verdoyant, foisonnant d'animaux et de gens mangeant de la crème glacée, des frites, des *hot-dogs*.
- Elle peut décrire le décor : « les cages malmenées par la force animale soumise aux lois pavloviennes [...], une quantité d'asiatiques avec leurs appareils photo, [...] la masse indistincte des personnes différentes et

23. *Ibid.*, p. 45.

24. *Ibid.*, p. 74.

25. *Ibid.*, p. 78.

à la fois toutes pareilles, [...] singes, oiseaux multicolores, des perroquets exotiques répétant des mots, des lynx, des tigres, des crocodiles, des castors [...]. L'arche de Noé sans la grandeur de l'aventure planétaire... »<sup>26</sup>.

Pour se rendre à la première convocation, Toinette a rendez-vous avec le chauffeur de *Paradis* dans un stationnement. On assiste alors à une sorte de description de la ville à bord d'une voiture bleu foncé, d'apparence ordinaire, aux vitres teintées et à la plaque d'immatriculation sans autres particularités. Dans le second itinéraire, Toinette est laissée *Chez Parée*, lieu de danseuses nues, où elle peut boire, s'offrir une aventure amoureuse, s'agiter et, surtout, entrer en contact avec une partie mondaine de plaisir susceptible de lui donner envie de vivre. Dans le troisième, elle est invitée à trouver une mini-ferme dans un zoo, où le contact avec le règne animal, caractéristique d'une vie bucolique et naturelle, pourrait changer son projet de mort. Toinette ayant surmonté toutes les épreuves, elle est finalement emmenée dans un château sur la rive sud pour mourir guillotiné.

Le récit de Toinette est la remarquable transformation en discours de la carte géographique du centre de la ville; mais il est une figure discursive de cette image qui est elle-même la sélection de relations, la construction d'un monde sous forme d'un modèle analogique en serpentif qui recouvre la réalité de ses lignes, de ses surfaces et de ses noms. Comment ce récit anaphorique, projection symbolique des contradictions de la vie et de la mort, peut-il être explication? Comment peut-il rendre compréhensibles les contradictions entre un univers sémiotique d'Amérique du Nord, dont le modèle économique produit des peurs et des appréhensions, et un Québec fade, sans utopies, qui instille le désir de mort chez ses enfants? Si le langage se substitue à l'acte, la parole à la décharge motrice, le discours à la référence transparente de la violence d'un antimonde néolibéral, ce récit de Toinette n'aurait-il pas pour fonction de montrer le vide d'un monde urbain, une région symboliquement neutre, mais virtuellement ouverte à des représentations ambiguës?

Monde et antimonde semblent s'affronter dans le schème du discours utopique lorsque Louis Marin<sup>27</sup> démontre combien il est difficile de dresser une carte de la Cité à partir du récit de More, qui est plus un réseau de renvois qu'un discours idéologique avec un contenu précis.

26. *Ibid.*, p. 167.

27. L. Marin. *Utopiques: Jeux d'Espaces*, Paris, Les Éditions de Minuit, 1973.

Ainsi, le discours de Toinette apparaît comme une figure de l'espace urbain montréalais. Produit dans la distance des contradictions, il est le spectre de la synthèse, tout en signifiant les contradictions qui l'ont produit. Il fait démarrer dans l'unicité d'un même projet la représentation d'une pluralité de lieux, comme le serpent. L'organisation d'une spatialité circulaire en tant que production d'espaces. Comme l'écrit Marin, deux jeux d'espaces, dans le texte et dans les référents du texte, indiquent des rapports à une totalité dynamique dont les parties sont en constante confrontation.

On s'accorde à dire que le récit de More est un entre-deux, un espace sans lieu, sans les déterminations géohistoriques qui font qu'un lieu soit la trace d'une histoire, qu'une histoire laisse une cicatrice sur la surface de la Terre. Mais c'est en observant certaines réflexions sur cette nature insulaire de Montréal, et notamment celles de Suzanne Joos<sup>28</sup> et Caroline Mangerel<sup>29</sup>, deux chercheuses de *La Traversée*, que nous avons choisi de projeter un des cercles utopiques dessinés par Louis Marin<sup>30</sup> à partir du récit de More sur la carte de Montréal, pour signaler la sphéricité du récit serpentin de Toinette.

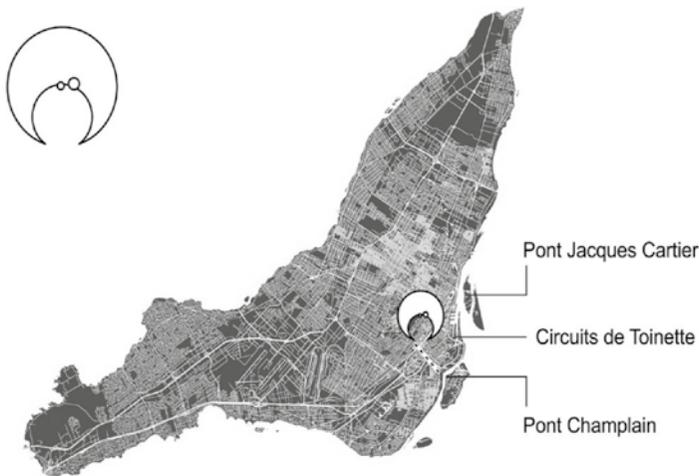
Nous pensons que cette représentation figurative réunit, dans sa complexité fictive, la double différence interne historique et géographique. Elle n'est pas hors lieu, mais bien ancrée dans une ville, métropole d'une province insérée dans l'univers sémiosphérique de l'Amérique du Nord que le personnage trouve colonialiste et impérialiste, fondé sur une

28. Les observations proviennent de vernissages de l'artiste plastique Suzanne Joos, chercheuse de *La Traversée*. Elle dessine plusieurs cartes de la ville et affirme que Montréal fait face à un aménagement urbain difficile à cause de sa situation d'insularité, qui lui impose un isolement géographique. Voir aussi *Cartographies Nomades*, au <[www.geopoetique.net/archipel\\_fr/latraversee/expos-collectives/lire\\_et\\_derouler.html](http://www.geopoetique.net/archipel_fr/latraversee/expos-collectives/lire_et_derouler.html)> (consulté le 3 mai 2017).

29. Voir le texte *Figures de l'île déserte: quatre récits, une lecture sémiotique*, au <[www.revistas.uneb.br/index.php/tabuleirodeletras/article/view/2555/1747](http://www.revistas.uneb.br/index.php/tabuleirodeletras/article/view/2555/1747)> (consulté le 3 avril 2017). Mangerel développe des recherches sur les îles littéraires et met l'accent sur les îles désertes, circulaires, où les naufragés doivent élaborer des cartes détaillées des lieux après les avoir parcourus de long en large et en avoir nommé les repères visuels. Dans le roman de Nelly Arcan, le cercle est une configuration qui signifie le plus nettement les mouvements des discours de Toinette. Comme on le sait, le cercle circonscrit une personne et sa sphère vitale, il est aussi le cycle de l'éternel recommencement et renvoie à des images féminines, en particulier celle de la mère.

30. L. Marin. *Op. cit.*, p. 77.

exploitation économique interne et externe. Dans cette confrontation à la fois déconstructrice et productrice du plan et du texte, il est possible d'emprunter un raccourci pour gagner le point géopoétique qui serait le lieu de notre recherche. En effet, il y a une analogie directe entre l'espace et le langage : celle des trajets, des parcours, le récit du frayage des frontières entre plusieurs langages des champs sémiotiques qui s'y affrontent. Un peu comme un traçage de la carte par inscription des contours d'un plan urbain sur le blanc de la page, sur le vide du monde que les mauvais flâneurs trouvent dévastés par le langage des affaires. La poétique de Nelly est devenue le monde comme autre, l'envers de ce monde-là en dehors de ses cercles. Cette poétique est le produit d'un travail par lequel un système donné, même doté de coordonnées spatio-temporelles reconnaissables, est converti; et l'émergence d'un autre système tout aussi donné et doté de ses propres coordonnées et de ses règles d'articulation montre à quel point il est possible de parler d'une géopoétique urbaine qui ne construit pas des concepts rigides sur la géographie des lieux, mais qui dresse des lieux sensibles de figurabilité.



**Figure I - Géopoétique urbaine de Nelly Arcan<sup>31</sup>**

31. Figure élaborée par André de Faria, doctorant du cursus *Société et Culture* de l'Université fédérale de Bahia.

Cette carte est l'île de Montréal, où apparaissent deux des ponts de la rive sud qui la relie au continent, le pont Jacques-Cartier et le pont Champlain. Dans le roman, le chauffeur de Paradis brouille les pistes en traversant le pont Champlain plusieurs fois, là où Toinette perçoit « la paresse du fleuve Saint-Laurent ». En haut, à gauche, nous avons reproduit le modèle figuratif de l'île Utopie présenté par Marin<sup>32</sup>. Il ne s'agit pas d'un modèle fixe : comme Utopus a brisé l'isthme qui reliait l'île au continent, le cercle utopique n'est pas fermé. Il peut avoir des ouvertures plus ou moins larges, avec des noyaux centraux mobiles qui changent de place, exactement comme une sémiosphère qui n'a pas de centre stationnaire et invariable. C'est la force d'une géographie circulaire dont le mouvement crée un espace de rythme qui n'est pas sans effet sur le récit qui le façonne. Ainsi, nous avons superposé le cercle utopique sur le centre-ville de Montréal décrit par Toinette lors de ses trajets à bord de la voiture de Paradis. C'est là qu'elle engendre les traces textuelles de son discours géopoétique.

## L'ESPACE GLACIAL DE MONIQUE PROULX

Dans *Ce qu'il reste de moi*, la romancière et scénariste Monique Proulx<sup>33</sup> entend montrer plusieurs visages de Montréal comme espace urbain particulier du Nouveau Monde. Pour ce faire, elle crée le personnage Laurel qui – fasciné par les récits de Jeanne Mance sur son projet de la « Folle Entreprise » entre 1642 et 1665 –, décide d'écrire un autre récit sur le Montréal contemporain ; un autre récit qui pourrait être un reflet de ce projet du temps de la Nouvelle-France. Celui-ci reposait sur un rêve dont l'objet était le Nouveau Continent : avec le soutien de grands donateurs privés, ils créeraient une ville « mixte » où les Européens immigrés et les Amérindiens devenus chrétiens vivraient ensemble, dans un climat d'harmonie et de solidarité. Si un tel projet de cohabitation harmonieuse n'a jamais existé dans les faits, il a nourri pendant des siècles l'imaginaire des Montréalais sur la construction d'une cité où ses nouveaux habitants, des immigrants venus des quatre coins du monde, trouveraient un espace idéal d'accueil pour vivre en communion avec les natifs. Dans ce sens, la ville se manifeste comme un écran sémiosphérique qui permet l'affleurement d'un faisceau de relations euphoriques puisées

32. L. Marin. *Op. cit.*, p.154-160.

33. M. Proulx. *Ce qu'il reste de moi*, Montréal, Boréal, 2015.

dans un hypotexte historique qui fonctionne lui-même comme texte fondateur.

Laurel est le guide de la ville, il entend écrire la fondation de Montréal par Paul de Chomedey et Jeanne Mance. Pour lui, la ville est un être vivant qui grandit, change, se modifie en fonction des événements historiques, sociaux, politiques et culturels, dont la mémoire doit être connue par ses nouveaux habitants. Naturellement, l'écrivain exhibe, comme des mises en abyme, les hypotextes historiques montrant le voyage de Chomedey et Mance des côtes de La Rochelle jusqu'à la Nouvelle-France, au cœur de l'Isle de Montréal, « une cité qui parviendrait à s'extraire du temporel pour se consacrer au divin<sup>34</sup> ». Au cœur de la sauvagerie informe, Jeanne Mance fonde un hôpital et va y travailler comme infirmière, « avec sa vision de rêve d'un paradis terrestre touffu, des chênes, des hêtres, des cèdres, des peupliers...<sup>35</sup> ».

Le croisement entre le texte historique et le récit fictionnel reflète le résumé d'une traversée du passé impliquant des changements dans les références des archives historiques, dans la mesure où l'écrivain permet une actualisation successive des aspects différenciés de l'expérience consistant à fonder une ville. La matérialisation explicite d'une sorte d'espace-charnière de l'écriture de Laurel montre que la problématique abordée concerne moins le besoin de montrer la dénotation du fait historique et la perpétuation des mythes fondateurs nationaux que la question de l'actualisation d'une mémoire collective plurielle dès sa naissance. Au contraire de ce que pense son père, Laurel ne veut pas non plus saisir la configuration de la métropole québécoise comme sémiosphère de l'usage de la haute technologie. Il cherche plutôt à interroger le passé historique (la zone mixte, comme espace-charnière, de la *Folle Entreprise* de Jeanne Mance) pour pouvoir expliquer le temps présent d'un espace-charnière apte à faciliter la convivialité de plusieurs peuples.

Gaby, la tante de Laurel, enseigne le français à des immigrants : des musulmanes avec ou sans voile, des Africaines excisées, des Roumaines exploitées par des souteneurs, des petites Coréennes épuisées par les sales boulots, des Sud-Américaines poursuivies par l'immigration, des Indiens de la caste des brahmanes, de vieux Haïtiens. Une expérience de multiplicité culturelle s'installe peu à peu dans les salles de cours vues comme

---

34. M. Proulx. *Ibid.*, p. 10.

35. M. Proulx. *Ibid.*, p. 11.

des espaces-charnières, comme lieu de passage où l'on circule d'une langue à une autre. En même temps, on commence aussi à apprendre à s'unir autour d'un besoin commun, celui de maîtriser les codes socioculturels de la sémiosphère d'accueil.

Le roman de Proulx signale qu'une configuration spatiale ordonnée est possible par l'entremise des passerelles des charnières exposées (places, églises, écoles); il est possible de regrouper toutes les identités éclatées, qui se trouvent « désémiosphérisées », autour d'un projet de convivialité désirée dès la fondation de la ville.

Proulx produit également des gigognes, un « gisement mystique », avec des vécus différenciés: la synagogue où va le hassid, le Quartier des spectacles où l'artiste exécute une performance, le Centre Bell où la foule crie, galvanisée par un but des Canadiens, plusieurs histoires de vie enfouies sous les artères de Montréal depuis que Jeanne Mance est venue il y a plus de 400 ans et y a laissé son cœur.

Ce besoin d'unification se manifeste à nouveau lors du grand verglas de 1998. Montréal se retrouve une fois de plus isolée dans son insularité, car tous les ponts s'effondrent sous le poids de la glace<sup>36</sup>. Gaby possède sa propre source d'énergie, comme plusieurs Québécois. Elle décide d'emmener chez elle des immigrés, ses élèves, qui se rassemblent autour d'un appareil de télévision pour suivre les récits en boucle d'évacuation de domiciles. En mettant les sinistrés en sécurité dans les stades et endroits publics munis d'électricité, l'armée entreprend ce qui sera considéré comme la plus grande action militaire de paix dans le monde.

Dans un premier temps, Gaby constate la beauté hallucinante des images de glace sur les fenêtres et les branches, pleines de « diamants », qui contrastent avec le bruit retentissant de leur chute et avec la vision des enchevêtrements de fils et de câbles qui courent dans les rues et sur les routes, ainsi que du métal tordu des pylônes figés dans des poses grotesques :

---

36. En 1998, des milliers de poteaux et de pylônes sont tombés, souvent en « domino », produisant l'interruption des services d'électricité en plein hiver. Les habitants de Montréal ont été évacués de leurs maisons et plusieurs conduits dans des foyers, des stades, des endroits publics qui pouvaient générer leur propre énergie. C'était comme un séjour communautaire. L'armée a déplacé les personnes âgées qui avaient des problèmes de mobilité. C'est la raison pour laquelle l'expérience a été considérée comme une grande opération militaire en temps de paix. En outre, elle a montré la capacité des Québécois à s'entraider.

Les arbres. Ses hêtres à elle, d'abord rutilant de tous leurs cristaux, un peu plus empâtés qu'hier, inclinés légèrement vers la rue comme des vieux acteurs qui saluent. Elle les prend de face, au téléobjectif, en manquant de tomber mille fois à cause de ses mouvements précipités. Schlack. Schlack. La voisine d'en face l'observe par la fenêtre, avec une nette désapprobation. Gaby la photographie. Schlack<sup>37</sup>.

Pour Gaby, le paysage d'ensemble est extraordinaire visuellement. Il faut le prendre en photo, même si la sonorité du fracas des branches la choque. Et ainsi Proulx montre une partie d'un réseau métaphorique qui se déploie entre les représentations du froid, du dehors et du paysage; et celui du dedans, qui fait partie de soi. En plus d'être géographique et imaginaire, le Nord dont il est question participe de territoires intimes, intérieurs. En effet, cette relation qui s'établit entre le froid et le soi jette aussi un nouveau regard sur la dynamique d'une géopoétique de la ville glaciale. Pour la narratrice, c'est le temps de penser à la vulnérabilité d'un champ sémiosphérique, encadré dans le continent nord-américain, univers de richesse, jugé capable de recevoir des réfugiés du monde entier. Et pourtant, c'est une « cathédrale de verre » qu'on peut leur offrir. Il s'opère un nouveau déplacement, un nouvel abandon de leurs résidences et des choses intimes, qu'ils vont trouver dans une ville glaciale :

Ils mangent. Ils mangent en silence, dans un silence de contentement extrême plutôt que d'embarras. La télévision disparaît. L'étrangéité de la situation disparaît. Il ne reste que ce rappel de très petite enfance dans la bouche, un goût limpide de commencement du monde, quand les papilles découvrent les premières bontés explosives de la vie : le suave, le fondant, le tiède et le frais confondus<sup>38</sup>.

Dans ce contexte, ce n'est pas un sentiment d'harmonie qui se dégage immédiatement de cette relation entre les sujets immigrés et le paysage urbain : ce dernier les oblige à une autre mobilité qui les laisse sans voix et sans sensations. Ils doivent apprendre la signification des mots « chaud, froid, tiède », toutes les variations de température, et apprendre à maîtriser un autre langage relatif à l'existence d'une nouvelle sémiosphère. Il y a aussi là un autre mouvement d'utopie qui concerne une régression à l'ère glaciale, genèse du monde, où la vie peut être réinventée. Gaby pense en effet que cette solidarité entre des êtres si différenciés, face à la plus grande catastrophe urbaine du Canada, doit

37. M. Proulx. *Op. cit.*, p. 268.

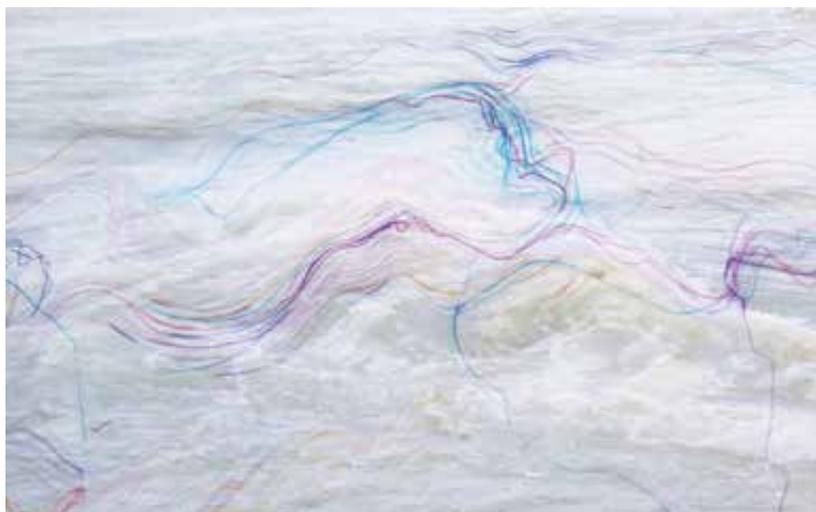
38. *Ibid.*, p. 275.

se construire peu à peu dans le partage. Au cœur de l'île glaciale, la même hypothèse utopique apparaît et laisse des traces dans le langage, avec lequel tant de réfugiés apprennent à nommer un nouveau monde.

Si Toinette reconstruit sa ville en tours circulaires tout en essayant de la séparer de son antimonde du progrès nord-américain, Gaby articule une structure plus intime (à l'intérieur de sa maison) avec un jeu complexe d'échanges apte à reprendre l'histoire de la société à son origine. Pour l'heure, elle a besoin de se bâtir un monde d'intégration multiforme, de saisir des clôtures significatives qui lui permettent d'accomplir son rêve de la *Folle Entreprise*.

Car la ville glaciale est toujours guidée par l'esprit de Jeanne Mance qui a légué dans son testament son cœur aux Montréalais – il est placé dans la crypte de la chapelle de l'actuel Hôtel-Dieu de Montréal, d'où elle peut surveiller l'organisation de son nouveau monde.

En discutant avec l'artiste plastique Suzanne Joos sur le désir d'insérer une carte de Montréal avec des images représentatives de cette « cathédrale de verre » produite par un hiver poétique, elle a envoyé l'image suivante :



**Figure II: Géographie glaciale I: 2017. Estampe numérique.**

Cette géographie glaciaire de la figure II n'est pas une transparence du paysage. Elle porte les indices de constitution d'une carte de ville glaciaire, une île qui se contorsionne sur les eaux du fleuve Saint-Laurent. Les symptômes de formation visuelle et sonore sont perceptibles sur l'image. Cette double formation est un texte visuel où apparaît la « blanchéité » de l'eau qui s'agite et qui se transforme peu à peu en « cristaux » au centre de la sémiosphère insulaire, connue comme la métropole du Québec. Mais ensuite ces cristaux commencent à se briser, à produire le fracas paradoxal au fur et à mesure qu'ils se rapprochent du centre urbain.

La figure de Joos peut ainsi très bien s'articuler avec la géopoétique de Proulx, au sens où elle met en œuvre une accentuation ambiguë de la réalité exprimée. Elle offre un engendrement nouveau pour les modèles analogiques des métaphores visuelles et prend en compte le caractère palpable des signes : « blanchéité » unie et brisures sonores. C'est là l'effet géopoétique puissant d'une sémiosphère glaciaire, qui jaillit d'un effet de réalité culturelle amenant les habitants de cette ville à adopter des comportements spécifiques. La figure et le texte verbal s'associent dans la configuration des signes qui peut être à la fois harmonieuse et contradictoire : malgré la beauté des « cristaux » de verre, le bruit de destruction constant est assourdissant ; malgré le chaos produit par le verglas, une solidarité immense unit Québécois et réfugiés de toutes les origines. De ces jeux poétiques et de cette mise en scène des espaces dans le texte écrit éclosent les marques d'un plan figuratif plein d'ambivalence, si bien que les points de fuite des représentations verbale et iconique se développent et s'expliquent non seulement dans la vue générale d'une ville en hiver, mais aussi dans un environnement défini par un réseau métonymique de cultures différenciées en étroite relation.

## CONCLUSION

Pour que cette lecture puisse prétendre à un achèvement, il s'avère nécessaire de noter les marques de l'énonciation que font ressortir les représentations. Si la ville se présente avec ses chronotopes significatifs, il ne faut pas oublier que tout le plan est montré par une figure humaine qui élabore la carte comme une représentation de représentation, comme le schème poétique d'un paysage : le double de la carte entre dans la carte romanesque par le personnage qui le porte. Le représentant de l'énonciation montre la ville avec ses contradictions ; il la déplace et projette une réalité sous la forme d'une totalité, d'une figure produite *dans* et *par*

le discours, mais qui fonctionne comme un carrefour de forces centrifuges et centripètes. La force critique de ces nouveaux géopoètes met en jeu, dans un discours affabulateur, les discours idéologiques qui circulent dans les systèmes codés des centres des sémiosphères.

Selon Jean-Paul Loubes et Georges Amar<sup>39</sup>, il faut toujours se poser ces questions : Que penser du couple ville/monde ? Peut-on l'interroger avec l'outil que forme la géopoétique ?

Beaucoup disent que nous ne sommes pas sur la bonne voie. Une approche littéraire de la ville doit-elle toujours être critique ? Faut-il dénoncer des abus, des pratiques prédatrices de l'espace urbain ? Doit-on critiquer les ingénieries urbaines pour rendre les villes plus habitables ?

La littérature contemporaine québécoise met en scène une série de mauvais flâneurs qui déambulent en montrant les contradictions de la ville toujours plus insérée dans la mondialisation capitaliste. Ils déplorent la transformation des lieux liée à « l'américanisation » croissante du Québec au détriment de la conservation d'un mode spécifique de « faire-monde ».

De même que la biosphère est nécessaire à l'existence des différentes espèces terrestres, la sémiosphère préserve l'existence des différents langages qui la peuplent. Lotman présente la notion de frontière comme une limite entre l'espace « intérieur » (cosmos) et « extérieur » (chaos) de la sémiosphère. Elle est la limite d'une forme familière, habituelle, qui peut entrer continuellement en interaction avec le monde des « autres », dans toute son étrangeté. Et cette limite entre « nous » et « vous » qui se matérialise différemment selon les discours est une source puissante pour notre géopoétique urbaine. Dans les décors de cette figuration spatiale dynamique qui autorise les intersections des chronotopes d'une sémiosphère, un énonciateur peut présenter des clefs de discours pour sensibiliser les ingénieries urbaines. Les énonciateurs de la géopoétique mettent en place des récits miroitants des jeux d'espaces vivants et énergiques.

---

39. « Postface. Amorce d'un débat. Entretien avec Jean-Paul Loubes et Georges Amar » dans G. Amar, R. Bouvet et J.-P. Loubes (dir.). *Ville et géopoétique*, Paris, L'Harmattan, 2016, p. 209-221.

## Les représentations de la ville de Recife entre littérature et cinéma

*Alberto da Silva*

### INTRODUCTION

À la fin des années 1990, la production cinématographique brésilienne trouve un nouveau souffle, quelques années après la fermeture, par le président de l'époque, Fernando Collor de Mello, de l'Embrafilme, entreprise publique créée sous la dictature civile-militaire et destinée à produire et à distribuer le cinéma national<sup>1</sup>. Dans ce processus de « reprise du cinéma brésilien », et alors que les productions cinématographique et audiovisuelle se concentrent entre Rio de Janeiro et São Paulo, d'autres capitales régionales brésiliennes voient également leur production cinématographique se développer. Parmi ces villes, Recife, capitale de l'État de Pernambouc, où plusieurs cinéastes réalisent des films atteignant une renommée nationale et internationale. Dans ce contexte, c'est non seulement la ville de Recife qui gagne de nouvelles représentations, mais

- 
1. Ce gouvernement ferme également les portes du Conselho Nacional de Cinema (Concine) et de la Fundação do Cinema Brasileiro (FCB). Par la suite, la loi Rouanet, votée en 1991 et, principalement, la Loi sur l'audiovisuel promulguée en 1993, proposent un modèle basé sur l'investissement des entreprises à travers des mécanismes de déduction fiscale, et offrent ainsi d'autres possibilités de financement à la production cinématographique brésilienne. Voir M. Ikeda, *Cinema Brasileiro a Partir da Retomada. Aspectos Econômicos e Políticos*, *Cinema Brasileiro a Partir da Retomada. Aspectos Econômicos e Políticos*, São Paulo, Summus, 2015.

également le sertão<sup>2</sup>, revisité par ces films avec un regard différent de celui porté par les cinéastes du cinéma engagé des années 1960 et 1970<sup>3</sup>.

Parmi les films de cette période, le court-métrage *Recife, de fora para dentro* (1997), de Kátia Mesel, montre une Recife très éloignée des cartes postales touristiques, avec ses plages, sa mer chaude, son architecture coloniale et ses îles qui forment la ville, reliées par des ponts, dans une cartographie urbaine héritée de la période hollandaise entre 1630 et 1654. Dans son film, en revanche, la réalisatrice porte un regard différent, en adaptant le poème *O cão sem Plumias* de João Cabral de Mello Neto, de 1950. Ce dernier est l'un des principaux poètes brésiliens, dont les œuvres traduisent l'engagement politique et social, en mettant en scène des personnages issus de la misère causée par la sécheresse (par exemple le poème *Morte e vida severina*), ou en évoquant les inégalités au cœur de cette « Venise brésilienne » qui cache, sous ses beaux ponts, toute une population déshéritée et abandonnée à son propre sort. Ces habitants vivent, jusqu'à aujourd'hui, dans les marécages formés par les fleuves Beberibe et Capibaribe, source de subsistance, malgré leur pollution, à travers la pêche de poissons et de crabes.

Dans le film de Kátia Mesel, Recife est vue depuis les fleuves : en se baladant sur les eaux de la ville, la caméra adopte la perspective des pêcheurs et des enfants qui se baignent dans le fleuve et se jettent dans la boue à la recherche des crabes. Les images matérialisent le poème de João Cabral de Mello Neto, à la fois récité et chanté par Geraldo Azevedo, João Ramalho et Elba Ramalho, des chanteurs et compositeurs de la région du nord-est. Dans ces représentations à la fois cinématographiques, poétiques et musicales, Recife s'inscrit certes dans un décor basé sur un espace physique, mais également dans une métaphore et des images qui donnent sens aux expériences sociales<sup>4</sup>. Un espace vécu, comme le dirait Henri Lefebvre, à la fois concret et abstrait, ouvrant d'autres possibilités

- 
2. Dans ce contexte, le sertão désigne la région semi-aride située dans l'arrière-pays du nord-est du Brésil.
  3. A. da Silva. « Entre littérature et cinéma, d'autres représentations du Sertão ? », dans *Interfaces Brésil/Canada*. Florianópolis/Petrópolis/São Paulo, v. 7, n° 1, 2017, p. 90-102 et F. Araújo Sá. « O sertão globalizado em Galiléia, de Ronaldo Correia de Brito », dans Pinheiro, Alessandra Santos ; Zélia Nolasco dos Santos Freire, *Literatura e estudos culturais: ensaios*, São Paulo, UFGD, 2013, p. 103-117.
  4. J. M. Ehlert Maia. *A terra como invenção. O espaço no pensamento social brasileiro*, Rio de Janeiro, Jorger Zahar Editor, 2008, p. 28.

à travers une triple dialectique, telle que proposée par Edward Soja, entre espace, temps et être social : une autre manière de comprendre théoriquement les relations entre l'histoire, la géographie et la modernité<sup>5</sup>.

Dans le film de Kátia Mesel, cette rencontre entre le cinéma, la poésie et la musique est en fait le commencement d'une manière de concevoir les représentations de la ville de Recife, et ce regard se poursuivra dans les productions cinématographiques et littéraires des années 2000. Durant cette période, les politiques sociales et économiques des années Lula ouvrent des possibilités à d'autres représentations des couches sociales qui s'insèrent dans la ville.

Les multiples regards croisés proposés par ces productions artistiques mettent en avant la ville de Recife et recourent méthodologiquement à une posture multifocale fondée sur un point de vue géocritique. Dans cet article, nous proposons une analyse des représentations de la ville de Recife à travers le roman *Estive lá Fora* de Ronaldo Correia de Brito<sup>6</sup>, et deux films du réalisateur Cláudio Assis, *Amarelo Manga* de 2003 et *Febre do Rato* de 2012, deux films qui proposent d'autres points de vue sur la ville.

## RECIFE, UNE VILLE HISTORIQUE

Parmi les problématiques émergeant de ces productions artistiques, l'histoire prend une place toute particulière dans les représentations de la ville. Il faut souligner tout d'abord le rôle économique important de l'État de Pernambouc au début de l'histoire coloniale brésilienne, en particulier avec la production sucrière. La ville a également été au centre de plusieurs révoltes, comme celle aboutissant à l'expulsion des Hollandais au XVII<sup>e</sup> siècle, puis contre les politiques centralisatrices des pouvoirs du sud du pays, à travers la Révolution Pernambucana de 1817 et la Confédération de l'Équateur en 1824<sup>7</sup>. Ces mouvements ont été repris à la fois par les intellectuels, mais également par les représentants politiques, dans la construction de l'imaginaire de la ville. Par ailleurs, Recife, l'une des plus anciennes villes du Brésil, fut au croisement des influences entre les cultures autochtones, africaines (apportées par les esclaves), mais

5. E. W. Soja. *Geografias Pós-modernas. A reafirmação do espaço na teoria social crítica*, Rio de Janeiro, Zahar, 1993.
6. R. Correia de Brito. *Estive lá fora*, Rio de Janeiro, Objetiva, 2012.
7. A. P. Rezende. *O Recife. Histórias de uma cidade*, Recife, Recife, Fundação de Cultura da Cidade do Recife, 2005.

également portugaise, arabe et juive. Cet ensemble d'influences a formé le socle d'une culture populaire, par ailleurs réappropriée en tant que symbole d'une tradition typiquement *pernambucana*, mise en évidence dans la littérature régionaliste des années 1940, mais aussi dans le mouvement *armorial* (héraldique) du dramaturge Ariano Suassuna et dans les écrits du sociologue Gilberto Freyre, pour ne citer que quelques exemples.

En lien avec la reprise de la production cinématographique brésilienne à partir des années 1990, les films réalisés dans l'État de Pernambouc ont pour particularité de prendre en compte ces questions historiques. Cependant, cette production cinématographique ne propose pas de reconstitutions historiques minutieuses, à la recherche d'une mise en valeur de tel ou tel événement héroïque de la ville, mais plutôt une histoire considérée comme un ensemble de traces. Ces strates, issues du passé, construisent des représentations de la ville en « feuillets », comme dirait Henri Lefebvre<sup>8</sup>, dans un ensemble de « couches » formant un paysage où les plans urbanistiques hollandais cohabitent avec l'architecture coloniale du XIX<sup>e</sup> siècle, les transformations hygiénistes des années 1920 et l'installation des couches populaires dans le centre de la ville aujourd'hui. À travers les corps et les cultures hybrides, cette population renvoie aux réminiscences de l'histoire esclavagiste et au pouvoir oligarchique qui a marqué la Première République brésilienne.

Par ailleurs, il nous semble que la littérature contemporaine poursuit cette même logique, en proposant des représentations d'un passé qui émerge des ruines de la ville. Parmi les écrivains travaillant dans ce sens, Ronaldo Correia de Brito donne à la ville de Recife une place privilégiée, où les anciennes problématiques entre l'urbain et le rural, la ville et le sertão, sont revisitées dans une perspective postmoderne, à travers des personnages qui déambulent d'un endroit à un autre, à l'extérieur et à l'intérieur de Recife. Né dans le sertão de l'État du Ceará, l'écrivain arrive à Recife pour ses études de médecine en 1969 et s'y installe. Selon lui, Recife est une ville qui ne s'offre pas immédiatement :

Elle se laisse conquérir au fur et à mesure, c'est là son plus grand enchantement. C'est une cité qui préfère les amants sentimentaux aux admirateurs empressés, car il n'est pas facile d'aimer, comme le dit le sociologue Gilberto Freyre<sup>9</sup>.

8. H. Lefebvre. *La production de l'espace*, Paris, Anthropos, 2000, p. 104.

9. R. C. De Brito. « À travers les rêves des hommes, une ville s'invente », dans *Air France Magazine : Recife*, Paris, Gallimard Loisirs, juin 2014, p. 118-121.

Dans la perspective de la multifocalisation de la logique géocritique proposée par Bertrand Westphal, « le point de vue est relatif à la situation de l'observateur ou de l'observatrice à l'égard de l'espace de référence<sup>10</sup> ». Dans ce contexte, l'auteur propose une typologie de points de vue. Tout d'abord, le point de vue endogène, caractérisé par une vision autochtone de l'espace, puis le point de vue exogène, celui du voyageur, et, finalement, le point de vue allogène, qui se situe quelque part entre les deux autres<sup>11</sup>. Les textes où Ronaldo Correia de Brito met en scène la ville de Recife renverraient plutôt à ce dernier point de vue, comme *Estive lá fora*, un roman publié en 2012. Dans ce roman, Cirilo, alter ego de l'écrivain, est un jeune étudiant qui arrive du sertão d'Inhamuns à Recife, à la fin des années 1960, pour faire ses études de médecine, en pleine période trouble de la dictature civile-militaire brésilienne (1964-1985). Dans un premier moment, Cirilo porte sur la ville un regard extérieur, exogène, ce qu'on peut remarquer dès le premier chapitre du roman, « Salto no Claro », dans lequel, fatigué d'être victime du bizutage des étudiants de première année universitaire, ce personnage songe à se jeter dans « les eaux boueuses du fleuve Capibaribe »<sup>12</sup>. Dans les premières pages, cette ville, « dont le destin est d'être envahie par l'océan Atlantique », est décrite par un regard extérieur, une ville où le personnage ne veut plus errer le long de « ses rues sans issue infâmes, au milieu de l'ordure et de la merde »<sup>13</sup>. De surcroît, les questions sociales sont également mises en évidence. Dans un moment de désespoir, Cirilo voit la population qui survit au milieu de la mangrove et des eaux boueuses, sur le point d'envahir les rues, ainsi décrites par le narrateur :

... águas barrentas cobrem as pilastras de sustentação da ponte e não é possível enxergar os moradores habituais do mangue, os caranguejos de patas sorradeiras, que nas marés baixas escalam paredes como soldados as muralhas de uma fortaleza, para toma-las de assalto<sup>14</sup>.

10. B. Westphal. *La géocritique. Réel, fiction, espace*, Paris, Les Éditions de Minuit, 2006, p. 208.

11. *Ibid.*

12. R. C. De Brito. *Estive lá fora*, Rio de Janeiro, *op. cit.*, p. 7.

13. *Ibid.*

14. « ... les eaux boueuses recouvrent les piliers des ponts, et il n'est plus possible de discerner les habitants habituels de la mangrove, les crabes aux pinces sournoises, qui, à marée basse, escaladent les parois, comme des soldats prenant d'assaut une fortification. ». *Ibid.*, p. 11.

Par ailleurs, l'auteur décrit une cartographie de la ville où cette population, plongée dans la boue et la pauvreté, si bien décrite par le poème de João Cabral de Mello Neto, vit dans les ruines d'une architecture évoquant le passé de l'aristocratie sucrière, dont les villas, désormais décaties, sont habitées par des gens qui en ignorent l'histoire. Dans cette description s'insère également le Fort das Cinco Pontas – un monument construit par les Hollandais au XVII<sup>e</sup> siècle, au moment de leur occupation de Recife et de l'exploitation, pendant deux décennies, du commerce sucrier. Dans le roman, le narrateur associe ce monument plutôt à l'endroit où fut pendu Frei Caneca, symbole des deux révoltes historiques du XIX<sup>e</sup> siècle contre le pouvoir centralisateur du sud du pays.

Dès le début du roman, l'auteur propose une représentation d'un Recife multiple, attachée à une lecture de « couches » qui se superposent à travers l'architecture de la ville, ses caractéristiques géographiques et l'hybridisme de sa population. C'est ainsi que, dans le contexte des années dictatoriales durant lesquelles se déroule le roman, une population caractéristique du Recife des années 2000 déambule parmi les ruines fantomatiques de l'histoire du XVII<sup>e</sup> et du XIX<sup>e</sup> siècle. Les traces historiques représentent des fantômes qui hantent la ville de Recife, comme une manifestation de la notion de survivance reprise par Georges Didi-Huberman dans ses analyses du critique d'art Aby Warburg. Pour Georges Didi-Huberman, les images peuvent être comprises comme « ce qui survit d'une dynamique et d'une sédimentation anthropologiques devenues partielles, virtuelles, car en grande mesure détruites par le temps<sup>15</sup> ». Employé également par Marc Berdet et Gérard Dubey, le concept de « revenance » désigne une logique fantasmatique du « retour » à des objets extériorisés, avec un effet bien réel lié à leur présence imaginaire<sup>16</sup>. Dans le roman de Ronaldo Correia de Brito, ce retour fantasmatique est celui des résistances qui ont marqué l'histoire de Recife, et cette « revenance » s'exprime par le sentiment mélancolique de Cirilo, mais également à travers la réalité collective, celle de la période de la dictature, durant laquelle se déroule le roman.

15. G. Didi-Huberman. *L'image survivance. Histoire de l'art et temps des fantômes selon Aby Warburg*, Paris, Les Éditions de Minuit, 2002, p. 41.

16. M. Berdet et G. Dubey. « Place aux revenances ! », *Socio-anthropologie*, n° 34, 2016, 9 février 2017, <<http://socio-anthropologie.revues.org/2408>> (consulté le 24 mai 2017).

Ces « images survivantes », dans la représentation de Recife, se retrouvent également dans plusieurs films réalisés depuis les années 2000, comme *Tatuagem* (2013) de Hilton Lacerda, et dans les deux derniers films de Kleber Mendonça Filho, *Les bruits de Recife* (2012) et *Aquarius* (2016). Pour cet article, nous allons centrer nos analyses sur *Amarelo Manga* (2002) et *A febre do Rato* (2012), deux films réalisés par Cláudio Assis, l'un des réalisateurs brésiliens les plus inventifs et polémiques de ces dernières années. De prime abord, Cláudio Assis, comme l'écrivain Ronaldo Correia de Brito, porte, à travers ses films, un regard allogène sur Recife, à la fois depuis l'intérieur et l'extérieur de la ville. Né à Caruaru, l'une des grandes villes de l'arrière-pays de l'État de Pernambouc, le réalisateur arrive à Recife dans les années 1990 pour ses études, et participe activement au bouillonnement artistique de la période, comme le mouvement de contre-culture *Manguebeat*<sup>17</sup>.

Dès le début d'*Amarelo Manga*, premier long-métrage du réalisateur, Cláudio Assis conduit les spectateurs au centre de la ville, où se déroulera toute la trame. Isaque, trafiquant et nécrophile, est filmé en train de conduire sa voiture. Les plans intérieur et extérieur de la voiture alternent et nous voyons le personnage se déplacer depuis la périphérie de la ville vers son centre, en passant par les principales avenues et ponts de Recife, qui représentent un personnage à part entière du film. Dans ces plans alternés, la population est filmée en train de déambuler dans les rues, vendeurs ambulants, kiosques à journaux et mendiants qui occupent les espaces. Comme dans le roman de Ronaldo Correia de Brito, Cláudio Assis propose une conception d'un espace aperçu, conçu et vécu, un regard « trialectique », comme le suggère le géographe Edward Soja.

---

17. Manguebeat est un mouvement musical de Recife du début des années 1990, fondé par le manifeste «Caranguejos com cérebro» (Des crabes avec des cerveaux), par les groupes Chico Science & Nação Zumbi e Mundo Livre S. A. Ce mouvement est caractérisé par une mobilisation et une réaction au contexte social et économique de l'époque, et propose un point de vue esthétique hybride : il fait se rencontrer le local et le global, les cultures populaires et les industries culturelles. Voir L. F. M. Mendonça, «Culturas populares e identificações emergentes : Reflexões a partir do manguebeat e de expressões musicais brasileiras contemporâneas», dans *Revista Crítica de Ciências Sociais*, n° 82, 2008, p. 85-109 et A. Figueirôa. «O manguebeat cinematográfico de Amarelo Manga: energia e lama nas telas», *XXVII Congresso Brasileiro de Ciência da Comunicação*, Rio de Janeiro, Intercom, São Paulo, 2005.

Une bonne partie d'*Amarelo Manga* se déroule dans l'Hôtel Texas : situé dans le vieux centre de Recife, cet immeuble de plusieurs étages, vieux et à l'abandon, représente dans le film la continuation de la ville, avec ses portes et fenêtres toujours ouvertes ; ses occupants ressemblent aux gens de la rue filmés par le réalisateur au début du film. Ces immeubles en ruine protègent les personnages, mais renforcent également leur état de précarité matérielle et psychique. Outre Isaque, que nous avons vu au début du film, d'autres personnages habitent dans l'Hôtel Texas et renforcent l'indéniable effet de revenance : Madame Aurora, grosse femme asthmatique plongée dans ses photos de jeunesse ; le prêtre, qui insiste pour maintenir son église coloniale sans fidèles et fermée ; ou encore, Bianor, propriétaire de l'hôtel, collectionneur de vieux journaux, qui meurt vers la fin du film, renforçant encore l'idée d'un monde dépassé. Ici, les traces fantomatiques et les images survivantes du passé perturbent le présent et métaphorisent la condition d'abandon des personnages, figés dans un état d'agonie et de délabrement. En outre, même si le poids de la tradition historique coloniale pèse constamment sur les personnages, les espaces collectifs où ils habitent représentent une possibilité de résistance au modèle de la « famille patriarcale brésilienne » : un modèle décrit et théorisé par Gilberto Freyre, qui habitait le quartier chic d'Apipucos, lieu historique de l'élite de Recife, dont l'architecture symbolise l'ancien pouvoir sucrier<sup>18</sup>.

Le personnage principal de *Febre do Rato*, un film plus récent du réalisateur, transpose aux années 2000 certaines caractéristiques des années 1970 – c'est-à-dire la même période de la dictature où se déroule le roman de Ronaldo Correia de Brito. À la différence d'*Amarelo Manga*, où la photographie de Walter Carvalho accentue les couleurs de la ville, *Febre do Rato* est tourné en noir et blanc : le cinéaste renforce ainsi le caractère fantomatique que peuvent revêtir les paysages de Recife qu'il feuillette, tel un album, au fil des images.

Comme nous l'avons déjà souligné, les personnages du roman de Ronaldo Correia de Brito et du premier film de Cláudio Assis déambulent sur les ponts de Recife. Ces flâneurs nous font penser à Walter Benjamin, lorsque celui-ci se promène dans Paris en s'abandonnant aux fantasmagories du marché et en pensant aux poèmes de Baudelaire, qui « trouve sa nourriture dans la mélancolie<sup>19</sup> ». Cette promenade dans la ville est

18. G. Freyre. *Casa Grande e Senzala*, Rio de Janeiro, Global, 2005.

19. W. Benjamin. *Paris, capitale du XI<sup>e</sup> siècle*, Paris, Éditions Allia, 2016, p. 31.

également utilisée dans les premiers plans de *Febre do Rato*, mais cette fois depuis le fleuve, comme dans le film de Kátia Mesel. Aussi bien dans le roman que dans les deux films de Cláudio Assis, la ville de Recife est créée à travers les errances des personnages<sup>20</sup>. Cependant, si cette manière poétique de constituer la ville de Recife nous rappelle la flânerie de Benjamin dans Paris sur les pas de Baudelaire, le regard flâneur du roman et des films ici étudiés diffère de celui analysé par le philosophe allemand, « regard d'un flâneur, dont le genre de vie dissimule derrière un mirage bienfaisant la détresse des habitants futurs de nos métropoles<sup>21</sup> » : dans le roman comme dans les films, le regard des flâneurs s'inspire de la poésie de Recife pour mettre en lumière des personnages périphériques et subalternes, en révélant leur détresse et non en les dissimulant.

## LE RECIFE DU POÈTE ZIZO

Dans *Febre do Rato*, la mise en scène adopte la perspective du personnage principal, Zizo, poète et éditeur d'un tabloïd intitulé *Febre do Rato*, où il publie des poèmes à la fois dénonciateurs des conditions sociales et promoteurs du pouvoir libérateur du sexe comme possibilité de résolution des conflits sociaux. Le film se concentre sur le quotidien de ce poète contestataire et de ses proches. Ces personnages sont filmés dans des espaces habités par une population modeste, comme celle déjà au centre d'*Amarelo Manga* : les quartiers délabrés et les ruines des anciens bâtiments parlent à l'imaginaire collectif sur Recife, comme celles de l'ancienne fabrique Tacaruna, une importante usine sucrière de la fin du XIX<sup>e</sup> siècle, transformée en usine textile en 1924 et désaffectée et abandonnée dans les années 1990. Le réalisateur filme ici les interstices de la ville, des espaces qui s'inscrivent à la marge, mais qui, en vérité, occupent son centre, sans toutefois être visibles ou jusqu'alors représentés. Les plans où nous voyons le poète, comme ceux montrant la maison de sa mère, où lui-même habite, ou bien les plans d'ensemble où Zizo est filmé sur les ponts de Recife, s'inscrivent dans un entre-deux, entre-frontières, des espaces où la contestation est possible. Se construit ainsi une cartographie

20. G. De Castro et R. Holanda. « O imaginário e a poesia urbana: Limiares do Recife em A Febre do Rato », dans *Compós*, Associação Nacional dos Programas de Pós.-Graduação em Comunicação, XXV Encontro Anual da Compós, Universidade Federal de Goiás, Goiânia, 7 au 10 juin 2016.

21. W. Benjamin. *Op. cit.*

des ruines fantomatiques où des personnages subalternes vivent et résistent à travers la culture populaire et la vie collective.

«Febre do rato» est un terme populaire pour désigner la maladie transmise par les rats, la leptospirose, une maladie qui a frappé la capitale de l'État de Pernambouc dans les années 1970, mais également un terme de l'argot local de Recife pour désigner quelque chose qui dérange. Le réalisateur métaphorise cette rage à la fois par les textes du poète et en parcourant, tout au long du film, les «dessous» de la ville où est tagué le logo du journal publié par le personnage principal (représentant un rat géant). Comme les rats qui occupent les égouts, Zizo propage sa rage à travers son art sur les piliers de la ville. Cette mise en scène adopte une perspective bakhtinienne, présente dans toute la filmographie du réalisateur, à travers laquelle le bas-inférieur et la sexualité débordante inscrits dans la carnavalisation problématisent et mettent le monde à l'envers<sup>22</sup>. Comme il le dit à la fin du film, avant de plonger dans la fête nationale de l'Indépendance: «Nous allons en ville afin de proposer de placer, de fixer la réorganisation des vices qui ne sont bons que pour le développement de l'esprit humain.»

Zizo incite ses proches à envahir ces commémorations officielles, le défilé militaire et le centre de la ville, dans un mouvement de reterritorialisation de l'espace. Comme arme, ils disposent de la rage et de la poésie qui s'inscrivent, métaphoriquement et littéralement, sur leurs corps – on voit dans plusieurs séquences Zizo écrire sa poésie sur son propre corps. Dans toute sa filmographie, Cláudio Assis semble vouloir inscrire le corps comme un rempart de résistance, de collectivisation, de provocation et d'excès carnavalesque. D'autres possibilités de représentations du corps sont filmées, par exemple lorsque le personnage principal couche avec des femmes âgées dans le château d'eau situé à côté de son atelier, ou encore lors de ses rapports sexuels avec la jeune Eneida, dont il tombe amoureux – des rapports qui passent par l'urine et les images du corps de la jeune femme qu'elle-même, littéralement, photocopie – des photocopies que le personnage principal emploie pour se masturber.

Aussi bien la maison de la mère de Zizo que les dessous des ponts de Recife sont des espaces du possible et du rêve, des espaces entre-deux,

22. M. Bakhtine. *L'œuvre de François Rabelais et la culture populaire au Moyen Âge et sous la Renaissance*, Paris, Gallimard, 1982.

pouvant être vus également comme des hétérotopies, pensées par Michel Foucault. Selon le philosophe

[...] ces cités, ces continents, ces planètes sont-ils nés, comme on dit, dans la tête des hommes, ou à vrai dire, dans l'interstice de leurs mots, dans l'épaisseur de leurs récits, ou encore dans le lieu sans lieu de leurs rêves, dans le vide de leurs cœurs; bref, c'est la douceur des utopies<sup>23</sup>.

L'hétérotopie est soit un espace d'illusion, soit un espace de perfection. Dans *Febre do Rato*, ces espaces hétérotopiques sont créés et imaginés par le personnage masculin, alter ego du réalisateur, ce qui nous amène à nous questionner sur la manière dont les rapports sociaux de genre sont représentés dans le film.

Dans son analyse de la représentation de la masculinité dans la Nouvelle Vague, Geneviève Sellier décrit comment ce courant cinématographique agence les représentations des rapports de genre. La construction du « cinéma d'auteur », qui fait du réalisateur-cinéaste le seul créateur, inscrit les cinéastes de la Nouvelle Vague dans une tradition romantique, dans laquelle le protagoniste est généralement un personnage masculin, une espèce d'alter ego de l'auteur. Geneviève Sellier reprend ici les arguments utilisés par Michelle Coquillat pour analyser la construction de la position de l'auteur dans les œuvres romantiques du XIX<sup>e</sup> siècle<sup>24</sup>. Selon elle, un processus de naturalisation des rapports de genre s'opéra chez les auteurs romantiques. Dans ce processus, les personnages masculins possèdent la qualité innée de la création, tandis que les femmes sont totalement dépendantes – chez elles, le « génie créateur » ne se manifeste pas. En outre, elles peuvent détourner l'attention de l'auteur masculin, l'amour romantique devenant alors un obstacle à l'aboutissement de l'œuvre de ce dernier. C'est ce rapport d'exclusion entre construction de l'identité masculine et lien amoureux qui donne, selon Geneviève Sellier, une dimension « ontologiquement misogyne » au romantisme, qui se retrouvera dans les films de la Nouvelle Vague<sup>25</sup>.

Le protagoniste principal de *Febre do rato* s'inscrit dans cette dynamique, alors qu'il est censé proposer un espace alternatif aux personnages

---

23. M. Foucault. *Le corps utopique, les hétérotopies*, Fécamp, Nouvelles Éditions Lignes, 2014, p. 23.

24. M. Coquillat. *La poétique du mâle, La poétique du mâle*, Paris, Éditions Gallimard, 1982.

25. G. Sellier. *La Nouvelle Vague. Un cinéma au masculin singulier*, Paris, CNRS Éditions, Collection « Cinéma & Audiovisuel », 2005, p. 89.

subalternes de la ville. Zizo est l'auteur, ses paroles et ses consignes sont attendues et suivies par les personnages qui l'entourent. Dans cette logique, les personnages féminins sont cantonnés au rôle de muse qui peuvent inspirer ou dévier le génie créateur masculin, comme la jeune Eneida ou les femmes âgées avec lesquelles il fait amour : des relations qui l'aident à résoudre son complexe œdipien<sup>26</sup>.

## TOUJOURS UNE HISTOIRE FANTOMATIQUE...

À la fin du film, les références à la dictature civile-militaire apparaissent violemment : la police arrête le meeting poétique et jette le corps de Zizo dans le fleuve, réduisant le discours du personnage au silence ; un silence qui, en plans enchaînés, recouvre le décor vide où a vécu Zizo.

Comme l'a bien souligné le journaliste André Dib dans une critique publiée lors de la sortie du film<sup>27</sup>, Cláudio Assis plonge ses personnages dans l'histoire brésilienne et du Recife du XX<sup>e</sup> siècle, l'amour libre des années 1970, la poésie marginale de la décennie suivante, et le Mangubeat des années 1990 – dont certains artistes ont déjà fait appel à Cláudio Assis pour réaliser des clips. Ce mouvement associe des rythmes contemporains aux traditions de la culture afro-brésilienne, comme le *maracatu* et le *coco de roda*, tout en donnant une visibilité aux problématiques sociales de Recife et de ses habitants, qui se retrouvent dans le film. Caractérisé par une mobilisation et une réaction au contexte social et économique de son époque, et proposant un point de vue esthétique hybride, ce mouvement fit se rencontrer le local et le global, les cultures populaires et les industries culturelles. Dans ce contexte, les espaces urbains de Recife et la population oubliés par les institutions publiques retrouvent une place de premier plan : Recife devient alors Manguetown, comme l'expliquent les paroles d'une chanson de l'album fondateur du mouvement : « la ville de la mangrove incrustée dans les manguiers où se trouvent les hommes-crabes ». Une référence que nous pouvons remarquer

26. Filmées en contre-plongée, ces séquences renvoient à la structure circulaire présente dans les récits et les mises en scène des films antérieurs de Cláudio Assis. Est établie une idée de circularité du temps qui passe, mais également l'emprisonnement des personnages dans cet espace et ce temps cinématographiques. Dans *Febre do Rato*, ces plans en contre-plongée renvoient à l'idée d'utérus ; une interprétation qui se confirme à la fin du film, au moment de la disparition du poète, sa mère est filmée toute nue en contre-plongée.

27. A. Dib. « Entrevista com Cláudio Assis », dans *Diário de Pernambuco*, 21 juin 2012.

dans *Febre do Rato*, lors du meeting au centre de la ville, filmé à côté de la statue d'un grand crabe métallique (construite en hommage au mouvement des années 1990).

Cette manière d'établir une mise en scène dans laquelle le présent est rattrapé par les fantômes historiques du passé a également caractérisé le Cinema Novo des années 1960 et 1970, notamment dans ce que le critique Ismail Xavier a appelé le désir de l'histoire chez Glauber Rocha<sup>28</sup>. Dans ses films, Rocha propose une allégorie totalisante à travers laquelle l'iconographie de l'imaginaire collectif et de l'histoire brésilienne, voire latino-américaine, envahit et problématise le présent pour repenser le futur. Dans *Terre en transe* par exemple, un film de 1967, l'analyse du coup d'État brésilien de 1964 est envahie par les images fantomatiques de toute une iconographie du passé colonial et esclavagiste portugais, les relations des pouvoirs oligarchiques de la première République et le populisme des politiciens brésiliens des années 1930 au début des années 1960, moment trouble où le pays semble plongé dans une transe provoquée par le coup d'État. Comme dans le film de Cláudio Assis, Rocha utilise le lyrisme poétique pour exprimer le désenchantement du personnage principal, le journaliste Paulo Martins, vis-à-vis de la fragilité des institutions démocratiques dans la République d'Eldorado, ville imaginaire et allégorie du Brésil et de l'Amérique latine. Alors que ce personnage rappelle le lyrisme poétique contestataire et enragé du personnage de *Febre do Rato*, Paulo Martins représente aussi une partie des intellectuels de la gauche brésilienne, issus des classes moyennes, dont les rêves romantiques révolutionnaires des années 1960 ont été stoppés, voire anéantis par la vague de régimes totalitaires dans plusieurs pays latino-américains, à la suite de la mise en cause des élites historiquement liées aux capitaux nord-américains et hostiles au communisme.

Dans le contexte de la fin des années 1960, la sexualité débordante, torturée et névrotique filmée dans *Terre en transe* constitue un signe de la décadence des maîtres du pouvoir. Dans les années 1970, les mouvements de contre-culture ont été associés, par une partie de la gauche, à des revendications bourgeoises, à l'impérialisme et à une attitude apolitique, tandis que chez Zizo, dans *Febre de Rato*, le discours de la libération sexuelle et corporelle orgiastique n'est pas incompatible avec un engagement politique, et représente un outil de résistance et de réaction à tout

---

28. I. Xavier. « Glauber Rocha : le désir de l'histoire », dans Paranaguá, Paulo Antônio, *Le cinéma brésilien*, 1987, p. 127-155.

pouvoir oppresseur, qu'il soit économique, moral ou éthique. Encore une fois, les échos fantomatiques de l'histoire brésilienne viennent s'inscrire dans le récit filmique.

En effet, Zizo s'inscrit dans une ère postmoderne, où les identités sont multiples, éclatées et en constante transformation, comme l'affirment les intellectuels des études culturelles telles que Judith Butler, Stuart Hall ou Homi Bhabha. Dans ce contexte, les images survivantes de l'histoire de Recife dans le film de Cláudio Assis tendent vers une certaine hétérogénéité et anachronisme – un type d'image qui

[...] ne nous offre aucune possibilité de simplifier l'histoire : elle impose une désorientation redoutable pour toute velléité de périodisation. Elle est une notion transversale à tout découpage chronologique. Elle décrit un autre temps. Elle désoriente donc l'histoire, l'ouvre, la complexifie. Pour tout dire, elle *lanachronise*<sup>29</sup>.

Des caractéristiques de ce choix esthétique viennent, comme le diraient Bernet et Dubey, déranger, au sens propre comme au figuré, « l'ordre des choses<sup>30</sup> ».

### « UNE MÉMOIRE INVENTÉE » DE RECIFE

Dans l'œuvre de Ronaldo Correia de Brito, les textes se caractérisent par une polyphonie établissant des relations avec d'autres textes, écrits par lui ou par d'autres auteurs, comme les textes bibliques<sup>31</sup>. Ainsi, certains personnages d'autres romans et contes de l'écrivain transitent d'un livre à l'autre, en prenant toujours pour décor les paysages de l'arrière-pays nordestin. Dans le roman *Estive lá fora*, le personnage principal, Cirilo, vient d'Inhamuns et plonge dans le monde de la contre-culture, à la différence de son frère, Geraldo, leader des organisations communistes, qui entre dans la clandestinité et qui, comme Zizo, finit assassiné par la

29. M. Berdet et G. Dubey. « Place aux revenances ! », *op. cit.*, p. 16.

30. *Ibid.*

31. Le terme « polyphonie » renvoie au domaine musical. Transposé dans d'autres domaines, il fut à l'origine formulé en référence à la complexité des voix idéologiques dans l'œuvre de Dostoïevski, bien que différent de l'idée de « dialogisme ». Voir M. Bakhtin. « The problem of speech genres », dans M. Bakhtin, *Speech Genres and Other Late Essays*, Austin, University of Texas Press, 1986, p. 2 ; R. Stam. « Mikhail Bakhtin e a crítica cultural de esquerda » dans Kaplan, E. Ann (dir.), *O mal-estar no pós-modernismo: Teorias e práticas*, Rio de Janeiro, Jorge Zahar Editor, 1993, p. 25-44.

répression policière. Le personnage de Geraldo est inspiré de Cândido Pinto (un leader étudiant contestataire des années de la dictature), renvoyant encore une fois à ces apparitions fantomatiques qui s'inscrivent dans un dispositif que l'auteur désigne comme « mémoire inventée<sup>32</sup> ».

Par ailleurs, ce dialogisme dans l'œuvre de Ronaldo Correia de Brito a également des influences cinématographiques, comme celle des films de Bergman, Kurosawa et Antonioni. Dans son roman, l'auteur élabore une perception cinématographique de la ville de Recife, renvoyant à une pensée propre à l'homme du XX<sup>e</sup> siècle, comme le souligne l'historien Antoine de Baecque. Cet homme du XX<sup>e</sup> siècle imagine, analyse et décrit la réalité selon un principe d'abord cinématographique du monde, constitué, toujours selon cet auteur, « de montages, de plans, d'affects visuels<sup>33</sup> ».

À la fin du roman, lorsque Cirilo découvre son frère assassiné dans un taxi, « il revoit, comme dans un film projeté à l'envers, les images de Geraldo et João Domísio (personnage qui apparaît dans d'autres romans) séparés par le temps<sup>34</sup> ». Durant toute cette séquence, comme à d'autres moments du roman, l'écrivain intègre une bande-son qui annule toute possibilité de linéarité chronologique : dans le taxi, le passager écoute la chanson des années 2000, *Estive lá Fora* (qui donne le titre au roman), du groupe Magriffé, dont la présence dans le roman crée un effet anachronique, comme dans les films de Cláudio Assis.

Comme nous l'avons déjà souligné, le regard du personnage sur la ville acquiert progressivement une perception différente de celle d'un voyageur : en fait, les représentations de Recife reflètent l'état d'esprit du personnage, qui s'aperçoit de leur hétérogénéité, comme il l'affirme :

O Recife se transforma numa cidade diferente, a cada refletor focado nos seus ângulos. A luz radioativa do sol atravessa camadas de matéria e expõe as entranhas de gente e casas. Os raios talvez sejam as lâminas de punhal de que falam os poetas<sup>35</sup>.

32. A. Guerra. «Entrevista: Ronaldo Correia de Brito», dans Blog *Guerra e Poesia*, 30 mai 2013, <<http://andreguerraepoesia.blogspot.fr/2013/05/entrevista-ronaldo-correia-de-brito.html>> (consulté le 24 mai 2017).

33. Antoine De Baecque. *L'histoire-caméra*, Paris, Gallimard, 2008, p. 41.

34. R. Correia de Brito. *Estive lá fora*, *op. cit.*, p. 289.

35. «Recife, à chaque coup de projecteur sur ses recoins, se transforme en une ville différente. La lumière radioactive du sol traverse des couches de matière et

Dans leurs œuvres, le romancier Ronaldo Correia de Brito et le cinéaste Cláudio Assis proposent, en somme, des représentations de Recife qui font apparaître l'histoire de la ville à travers différentes couches, telles des images fantomatiques venant problématiser le passé et repenser le présent, à travers le point de vue de leurs personnages. Ces derniers sillonnent les espaces et dévoilent toutes les complexités de Recife, ancrée dans la modernité et hantée par son passé.

---

dévoile les profondeurs des gens et des maisons. Peut-être ces rayons sont-ils les lames de poignards dont parlent les poètes», *Ibid.*, p. 288.

Confins, territoires, non-lieux



## « Composer avec le territoire » : relations entre peuples autochtones et sociétés occidentales dans les littératures brésilienne et québécoise<sup>1</sup>

Rita Olivieri-Godet

Il est urgent de reconnaître la prescience des peuples premiers et de prendre enfin humblement conscience que leur volonté obstinée de respecter cette nature ne fait pas d'eux des retardataires, mais des précurseurs.

Jean Malaurie, *Lettre à un Inuit de 2022* (2015)<sup>2</sup>

[...] c'était oublier les « Indiens », les habitants de l'intérieur des terres, les nomades des villes, tous ceux qui, alors que nous voudrions vivre seulement dans l'euphorie des logiques post-identitaires, nous obligent à composer avec le territoire.

Simon Harel, *Place aux littératures autochtones* (2017)<sup>3</sup>

### INTRODUCTION

L'objet de cette étude est d'interroger le rôle de l'espace dans les figurations des relations entre les peuples autochtones et les sociétés occidentales et plus particulièrement les aspects liés à l'enjeu-mémoire

1. Ces réflexions évoluent dans le cadre de notre projet de recherche « Écrire les Amériques: altérité amérindienne et topologie imaginaire de l'espace américain (Brésil, Québec, Argentine) », soutenu, depuis 2013, par l'Institut universitaire de France.
2. J. Malaurie. *Lettre à un Inuit de 2022*, Paris, Fayard, 2015.
3. S. Harel. *Place aux littératures autochtones*, Montréal, Mémoire d'encrier, 2017.

et à la topologie imaginaire du continent américain, en explorant un corpus d'ouvrages contemporains brésiliens et québécois. Il s'agit d'examiner les rapports que les textes littéraires établissent avec le réel lorsqu'ils s'approprient les dimensions sociales, politiques, symboliques et ontologiques de l'espace des Amériques (celui du Brésil et du Québec) et les déplacements qu'ils opèrent pour déconstruire certaines idées reçues au sein des communautés imaginaires nationales. Comment ces ouvrages projettent-ils ces relations dans le passé, le présent et l'avenir? Face à la mobilité des Amérindiens résultant du redécoupage et de la réorganisation des territoires qui leur ont été imposés (des grands espaces des confins aux espaces confinés comme ceux des réserves et des quartiers pauvres urbains; des territoires traditionnels aux « non-lieux » tels que les campements en bord de route), comment la production littéraire envisage-t-elle le devenir de ces relations et la cohabitation interethnique?

Notre approche interdisciplinaire de l'imaginaire de l'espace en littérature s'inspire de la politique de la spatialité de Doreen Massey qui considère que « si le temps est la dimension du changement, alors l'espace est la dimension du social : de la coexistence contemporaine d'Autres<sup>4</sup> ». Produit d'interrelations, l'espace présuppose une coexistence de trajectoires distinctes toujours en construction. C'est dans cet esprit que notre étude articule altérité et spatialité pour se consacrer à la lecture de récits qui interrogent le rapport à l'altérité en examinant les tensions entre images autochtones et occidentales des territoires partagés. Nous avons ainsi été amenés à la situer à la croisée des disciplines suivantes : la géographie, en premier lieu, en explorant les rapports entre « géographie du réel » et « géographie de l'imaginaire » dans le sillage de la géocritique<sup>5</sup>; l'histoire de l'environnement, également, inspirée des travaux de William Cronon, lequel retrace les relations, souvent obscures, entre l'histoire humaine et les changements environnementaux<sup>6</sup>; et l'anthropologie dont les apports nous aident à comprendre les cosmovisions amérindiennes et le rapport que les Autochtones nourrissent à l'égard du territoire pour mieux saisir les représentations littéraires de l'espace culturel des Amériques.

- 
4. D. Massey. *Pelo espaço. Uma nova política da espacialidade*, Rio de Janeiro, Bertrand Brasil, 2013, p. 29.
  5. B. Westphal. «Éléments de géocritique», *La géocritique. Réel, fiction, espace*, Paris, Les Éditions de Minuit, 2007, p. 183-240.
  6. W. Cronon. *Nature et récits. Essais d'histoire environnementale*, traduit de l'américain par Mathias Lefèvre, Rhône-Alpes, Éditions Dehors, 2016.

Sans perdre de vue la fonction de l'espace en tant que catégorie textuelle, en tenant compte de son rapport à d'autres éléments constitutifs du texte, nous nous intéressons à la façon dont l'œuvre littéraire incorpore sa dimension sociale pour tracer les contours de ces représentations. Nous avons choisi de nous consacrer à l'analyse de récits qui figurent trois espaces emblématiques des Amériques pour retracer les rapports de force qui se tissent autour de territoires où coexistent peuples autochtones et allochtones et leurs imaginaires sociaux : le Grand Nord dans *Sanaaq* de Mitiarjuk Nappaaluk et dans *Récits de la terre première*, de Jean Morisset<sup>7</sup> ; la Basse-Côte-Nord québécoise mise en scène dans les romans *Uashat* de Gérard Bouchard et *Kuessipan* de Naomi Fontaine<sup>8</sup> ; et la forêt amazonienne où évoluent les personnages des romans *Mad Maria* de Márcio Souza et *Yuxin : Alma* de Ana Miranda<sup>9</sup>. Dans ce tour d'horizon de textes d'auteurs autochtones et non autochtones, les références à d'autres ouvrages seront évoquées dans la mesure où ces derniers pourront apporter un éclairage à notre problématique, même s'ils ne rentrent pas nécessairement dans la catégorie de récit.

## TERRITORIALITÉS AUTOCHTONES

Parler d'espace et de relations entre peuples autochtones et sociétés occidentales dans les Amériques, telles qu'elles se présentent dans les textes littéraires contemporains brésiliens et québécois qui nous intéressent ici, pose d'emblée une question centrale soulevée par ces œuvres, celle des territorialités des Amérindiens et de leur transformation tout au long de ces cinq siècles de cohabitation. Territorialité est ici comprise dans un sens large qui entrecroise les dimensions diverses du social (matérielle, politique, symbolique, ontologique)<sup>10</sup>. Les œuvres de ce corpus mettent en avant les aspects géopolitique et culturel de la terri-

- 
7. M. Nappaaluk. *Sanaaq*, translittéré et traduit de l'inuktitut par Bernard Saladin d'Anglure, Québec, Stanké, 2002 ; J. Morisset. *Récits de la terre première*, Montréal, Leméac, 2000.
  8. G. Bouchard. *Uashat*, Montréal, Boréal, 2009 ; N. Fontaine. *Kuessipan*, Montréal, Mémoire d'encrier, 2011.
  9. M. Souza. *Mad Maria*, traduit par Jacques Thiérot, Paris, Métailié, 2002 [*Mad Maria*, Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 1980] ; Ana Miranda. *Yuxin : Alma*, São Paulo, Companhia das Letras, 2009.
  10. À ce propos, je renvoie à l'article « Géographies autochtones : développement et confluence des territorialités » de Caroline Desbiens et Étienne Fayard, *Cahiers géographiques du Québec*, vol. 56, n° 159, décembre 2012, p. 559-564.

torialité autochtone et rappellent les modifications en profondeur, imposées par les systèmes coloniaux, qui se pérennisent dans le contexte des États-nationaux. Ces œuvres se donnent pour tâche de faire connaître les relations sociales et culturelles que les Autochtones entretiennent avec leur territoire et qui constituent le socle sur lequel s'assoit leur sentiment d'appartenance. Les récits qui nous occupent cherchent à exposer l'écart entre la logique de la réorganisation administrative des territoires autochtones et le vécu des communautés, comme Marie-Ève Vaillancourt le souligne dans un article très éclairant sur les géographies nord-côtières, en démontrant que « pour les Innus, ce territoire est d'abord celui de la survivance sociale et culturelle », qui va au-delà des frontières administratives établies<sup>11</sup>. Les récits innus brouillent les frontières des cartes administratives actuelles et témoignent des structures profondes qui les relient au territoire, en dévoilant leur rapport singulier à l'environnement, comme l'exprime le fragment d'un texte de l'écrivaine innue Naomi Fontaine repris ci-dessous :

Avant d'être une ressource naturelle, avant d'être un revenu, avant d'être des promesses d'emplois et de redevances, Tshitissinat, Julie, est avant tout un lieu. Une manière de vivre. Une façon de marcher. Le chemin des chasseurs. Le souffle des aînés. La source qui abreuve. L'animal qui meurt pour que d'autres puissent se nourrir. Le portage de ceux qui cherchent la guérison de l'esprit. Le silence lorsqu'on a trop crié. Le repos des ancêtres. Les jeux des enfants. Le territoire est l'empreinte de notre histoire<sup>12</sup>.

La dimension ontologique du rapport à l'espace est mise en avant dans cet extrait qui renvoie à une certaine vision de l'écoumène où sujet et milieu s'interpénètrent. L'anthropologue brésilien Eduardo Viveiros de Castro rappelle à juste titre que, pour les peuples autochtones, la référence primordiale a trait au rapport avec leur territoire, un rapport organique, politique, social, vital avec la terre. Même si le processus d'expropriation territoriale dont ils ont été victimes a profondément changé la donne, ils essaient de reconstruire des liens avec le territoire et leur communauté, dans les lieux où ils se sont établis pour vivre, que ce soit dans un village dans la forêt, dans une petite ville dans le « sertão » (l'intérieur des terres), dans une communauté « ribeirinha » (vivant au

11. M.-È. Vaillancourt, « Géographies nord-côtières. Comment restaurer la valeur des pas », *Littoral*, n° 11, automne 2016, p. 4.

12. N. Fontaine. « Tshitissinat, notre territoire. Ce que tu dois savoir, Julie », texte inédit.

bord d'un fleuve) ou dans un bidonville de la périphérie métropolitaine<sup>13</sup>. Les couper de leur terre a toujours été, depuis la conquête jusqu'à nos jours, une stratégie privilégiée par le pouvoir hégémonique pour les déstructurer socialement et leur imposer le modèle occidental.

Le processus de réappropriation symbolique des territorialités autochtones fait appel à la mémoire, en ayant recours à la perspective temporelle de la longue durée. Nombreux sont les textes littéraires qui évoquent l'usage des territoires par des peuples autochtones, en ayant recours à des mécanismes qui éveillent des mémoires ancestrales<sup>14</sup>. Ils poursuivent, de cette façon, la recomposition des vestiges d'un espace continental évanoui, comme nous le rappelle l'ensemble de l'œuvre de l'écrivain-géographe canadien-métis Jean Morisset. En effet, le territoire traditionnel de l'Amérique indienne d'avant la conquête constituait un tissu populationnel continu, de l'Alaska à la Terre de Feu, contrastant avec le vide démographique qui sépare, de nos jours, les peuples autochtones : « les Indiens se trouvent aujourd'hui cantonnés dans des îlots, dans une mer européenne, une mer d'origine génétique-culturelle euro-africaine », explique Viveiros de Castro<sup>15</sup>.

La vision que les premiers Européens ont projetée sur le « Nouveau Monde », opposant le « monde civilisé » au « monde sauvage », est transplantée à l'intérieur des territoires qui se sont constitués en tant que nations. La « doctrine de la découverte », qui consistait à nier la territorialité des peuples autochtones, en projetant le territoire comme des « terres vides de toute présence humaine »<sup>16</sup>, a continué à faire son chemin

- 
13. E. Viveiros de Castro. « Os involuntários da pátria », <<http://provocadisparates.blogspot.fr/2016/04/os-involuntarios-da-patria-eduardo.html>> (consulté le 5 avril 2017).
  14. Z. Bernd. *Por uma estética dos vestígios memoriais: releitura das literaturas das Américas a partir dos rastros*, Belo Horizonte, Fino Traço, 2013, p. 49.
  15. « A América indígena tradicional é um tecido contínuo populacional, ou seja, do Alaska à Terra do Fogo, poderia se passar pulando de sociedade em sociedade. Não havia nenhum grande vazio demográfico, geográfico separando os povos que é o que você vê hoje. Os índios estão hoje em pequenas ilhas dentro de um mar europeu, um mar de origem euro-africana genético-cultural. », E. Viveiros de Castro, « Os involuntários da pátria », <<http://provocadisparates.blogspot.fr/2016/04/os-involuntarios-da-patria-eduardo.html>> (consulté le 5 avril 2017).
  16. Voir le rapport de Tonya Gonnella Frichner, 2010 : « Deux termes ont été utilisés au cours de l'histoire pour spolier les peuples autochtones. Ils signifient l'un et l'autre "vide de toute présence humaine" et ont eu pour résultat de déshumaniser les peuples autochtones. Le premier est la *terra nullius*, catégorie utilisée par les

à l'intérieur même des États-nations. Ses principes ont été intégrés dans des législations nationales ou ont été traduits sur des cartes<sup>17</sup>. Ils sont sous-jacents à la logique de l'expansion territoriale civilisatrice qui préconisait le peuplement des « blancs » sur les cartes géographiques nationales, renvoyant à des régions considérées comme inhabitées si elles n'étaient pas occupées par des Occidentaux. C'est d'ailleurs ce que démontre le travail sur l'intégration de la « doctrine de la découverte » dans la construction juridique internationale, de la militante autochtone américaine, Tonya Gonnella Frichner<sup>18</sup>.

Les conséquences désastreuses pour les peuples autochtones de ce processus de dépossession territoriale sont toujours d'actualité : si les frontières nationales externes sont à peu près stables, les frontières internes (démarcation de terres indigènes, limites des réserves, circonscription territoriale des États/provinces, limites entre espaces ruraux et urbains) continuent de bouger dans les Amériques.

## LES CONFINS : L'OCCULTATION DE LA TERRITORIALITÉ AUTOCHTONE

La stratégie qui consiste à voir comme vide l'espace du continent américain que l'on veut s'approprier persiste depuis la colonisation et va de pair avec l'invisibilité des Amérindiens dans les sociétés occidentales. La dimension spatiale est directement liée à la construction de l'image de l'altérité amérindienne dans les États-nations du continent. La perception de certains territoires habités, ou ayant été habités par des peuples

---

juristes romains pour désigner les terres ennemies et les îles désertes. Le second est la *terra nullus* qui, selon Francis Lieber, le premier politologue américain, désigne les contrées peuplées d'habitants n'ayant pas reçu le baptême chrétien. » <<http://www.un.org/esa/socdev/unpfii/documents/E.C.19.2010.13%20FR.pdf>> (consulté le 11 avril 2017).

17. P. Birraux. « Des Innus du Québec aux Nations Unies, en passant par les Yanomami du Brésil : un parcours (accidenté) de collaboration », [“From the Innu of Quebec to the United Nations, via the Yanomami of Brazil : An eventful journey of collaboration”, traduction par Laurent Chauvet], *Justice spatiale / Spatial Justice*, n° 11, mars 2017, <<http://www.jssj.org>> (consulté le 10 avril 2017).
18. T. Gonnella Frichner. *Étude préliminaire des conséquences pour les peuples autochtones de la construction juridique internationale connue sous le nom de doctrine de la découverte*, note 19, E/C.19/2010/13, Nations Unies, <<http://www.un.org/esa/socdev/unpfii/documents/E.C.19.2010.13%20FR.pdf>> (consulté le 11 avril 2017).

autochtones – en particulier des territoires lointains et isolés – comme espaces d’altérité, sauvages, espaces de l’extrême, identifiés comme des confins (le Grand Nord, le Nord québécois, la forêt amazonienne) travaille l’imaginaire de la *terra nullius*, terre déserte. La manœuvre consiste à vider l’espace de sa spatialité, en ayant recours à l’abstraction de l’idée d’espace pour nier la concrétude du lieu incarnée par ses premiers habitants : « Afin de prendre possession du *lieu*, on vide l’espace de sa spatialité. [...] Or cet espace est souvent le lieu d’un Autre qui n’est pas encore identifié<sup>19</sup> » ou que l’on refuse de prendre en considération. Il faudra le maîtriser pour exploiter ses richesses et l’intégrer au processus de développement moderne de la nation.

Certains ouvrages littéraires contemporains remettent en question cette idéologie en introduisant de nouveaux éléments dans la représentation des Amérindiens en tant qu’instance d’altérité et en mettant en avant leur rapport singulier au territoire des Amériques qui s’ouvre à d’autres modes de connaissances et d’appréhension du monde. Comment fondent-ils l’espace imaginaire des confins ? Quels lieux investissent-ils ? Comment perçoivent-ils des espaces comme le Grand Nord, la Côte-Nord québécoise et les forêts subarctiques ou encore la forêt amazonienne que la géographie du réel envisage comme des espaces excentrés ?

## LE GRAND NORD : ENTRE TERRITOIRE À EXPLORER ET LIEU DE VIE

Les espaces arctiques, dont le Grand Nord canadien, sont des lieux emblématiques de l’imaginaire des confins<sup>20</sup>. Les paysages grandioses de la banquise et de la toundra, l’immensité du territoire et sa faible densité populationnelle, sa localisation éloignée de grands centres urbains, ses conditions climatiques extrêmes sont autant de facteurs qui nourrissent l’imaginaire de cet espace, habité depuis des millénaires par les Inuits, dont les ancêtres, organisés en groupes familiaux nomades, vivaient de la chasse, de la pêche et de la cueillette. Les intérêts stratégiques de l’État envers ces soi-disant « territoires inexplorés » se manifestent surtout par l’implantation de bases militaires et l’exploitation de ressources minérales

19. B. Westphal. *Le monde plausible. Espace, lieu, carte*, Paris, Les Éditions de Minuit, 2011, p. 192.

20. Pour une étude sur l’imaginaire des confins du point de vue de la géopoétique, voir l’ouvrage *Géopoétique des confins* organisé par Rachel Bouvet et Rita Olivieri-Godet, Rennes, PUR, 2018.

et hydroélectriques. Ces projets, déguisés en mission civilisatrice, ont imposé des délocalisations forcées vers le milieu du XX<sup>e</sup> siècle qui ont, en très peu de temps, bouleversé le mode de vie et l'habitat des Inuits, comme en témoigne l'ethnohistorien Jean Malaurie : « De l'âge du harpon et du phoque à l'âge du cosmos, en quarante-cinq ans : quel destin et quel défi<sup>21</sup> ! ». Plus récemment, Jean-Jacques Simard a attiré l'attention sur le fait que le conflit dans le Grand Nord se situe au niveau des formes d'« appropriation sociale de l'espace, le territoire n'étant que l'une des composantes » du processus d'interaction inégale entre des peuples autochtones et la société canadienne, qui touche directement les peuples Cris de la Baie-James et les Inuits du Nunavik<sup>22</sup>. Aussi, les géographes Caroline Desbiens et Étienne Rivard, conscients de la dimension symbolique de l'espace produite par des métarécits qui investissent de sens les territoires, sont amenés à se demander « comment peut-on concilier une vision non autochtone qui perçoit le Nord comme un espace vide à conquérir (ou à repousser) avec celle plus entière des communautés autochtones qui l'habitent depuis des siècles sinon des millénaires<sup>23</sup> ? ».

L'espace du Grand Nord canadien se transmue en espace de l'écriture que nous avons choisi d'approcher à partir de deux textes littéraires particulièrement intéressants : *Sanaaq* de Mitiarjuk Nappaaluk (1931, inuit de Kangirsujuacq/Nunavik, Québec), l'autre étant *Récits de la terre première*, de Jean Morisset (Saint-Michel-de-Bellechasse, Québec).

Le roman *Sanaaq* de Mitiarjuk Nappaaluk est un des deux premiers romans inuit<sup>24</sup>. Il résulte d'une collaboration avec l'anthropologue français Bernard Saladin d'Anglure, qui a enregistré et transcrit son récit entre 1950 et 1969, avant de le publier en inuktitut en 1983 et de le traduire pour une publication en français en 2002. Il s'inscrit dans une tendance de traduction et de transmission de mémoires culturelles autochtones visant à inaugurer un dialogue entre Autochtones et Occidentaux, à l'instar du projet qui a réuni l'anthropologue français Bruce Albert et le

- 
21. J. Malaurie. *Hummocks. De la pierre à l'homme, avec les Inuit de Thulé*, Tome 1, Livre 1, 1999, p. 292.
  22. J.-J. Simard. *La Réduction. L'Autochtone inventé et les Amérindiens d'aujourd'hui*, Sillery, Éditions du Septentrion, 2003, p. 140.
  23. C. Desbiens et É. Rivard. « Géographies autochtones : développement et confluence des territorialités », *Cahiers de géographie du Québec*, vol. 56, n° 159, décembre 2012, p. 559-564, p. 561.
  24. L'autre roman est celui de M. Patsauq, *Harpon of the hunter*, (*Le harpon du chasseur*), publié en 1969.

chaman Yanomami Davi Kopenawa pour la publication de l'ouvrage *La chute du ciel*, en 2010<sup>25</sup>, et tant d'autres ouvrages plus récents qui poursuivent le même but de promouvoir l'interlocution entre Indiens et non-Indiens<sup>26</sup>.

Mitiarjuk Nappaaluk envisageait le support écrit comme un moyen de transmettre, aux générations futures, le *modus vivendi* de sa communauté à une époque où l'intensification des contacts avec les allochtones est en train de les transformer radicalement. Inspiré de l'expérience de vie de l'auteure et de la façon dont les Inuits occupent le territoire, le caractère fictionnel du texte met en scène des personnages autour de leurs occupations quotidiennes, dont le protagoniste Sanaaq et son cercle familial.

Dans ce récit, écrit à partir du point de vue inuit en explorant les rapports singuliers que ces peuples entretiennent avec leur *nuna* (« la terre habitée », le territoire des Inuits), ces espaces arctiques ne constituent pas des espaces de confins inhabités, mais leur lieu de vie : « ce n'est pas vide, c'est plein<sup>27</sup> ». Dans l'étude qu'elle a consacrée à ce roman, Nelly Duvicq remarque « qu'il n'y a aucune mention esthétique des paysages. La nature est belle, certes, non pas parce qu'elle est agréable à regarder mais pour ce qu'elle offre à manger, parce qu'elle fournit un habitat à l'homme<sup>28</sup> ». Contrairement à certaines représentations culturelles « propre[s] aux habitants des régions tempérées, qui voient avant tout le Nord comme une terre sombre, stérile et glacée », comme le souligne Louis-Jacques

---

25. D. Kopenawa et B. Albert. *La chute du ciel. Paroles d'un chaman yanomami*, Paris, Plon, 2010.

26. Notamment les projets suivants : *Aimititau! Parlons-nous!* (échanges de lettres entre auteurs autochtones et québécois, textes rassemblés par L. Morali, Montréal, Mémoire d'encrier, 2008 ; *Encontros*, témoignages d'Ailton Krenak rassemblés par S. Cohn, Rio de Janeiro, Azougue, 2015) ; *Kuei, je te salue: conversation sur le racisme* (correspondance sur le racisme échangée entre l'écrivaine innue Natasha Kanapé Fontaine et l'écrivain américain-canadien Deni Ellis Béchard, Montréal, Écosociété, 2016).

27. Formule originale à laquelle Nelly Duvicq a recours pour synthétiser la vision des Inuits sur leur territoire dans un article pionnier sur la littérature émergente inuite intitulé « Les mots de la toundra : poétique du territoire dans la littérature inuit », dans R. Bouvet et R. Olivier-Godet (dir.). *Géopoétique des confins*, Rennes, PUR, 2018, p. 89-105, p. 94.

28. N. Duvicq. *Art. cit.*, note 28.

Dorais<sup>29</sup>, pour l'écrivaine inuit Mitiarjuk Nappaaluk, la neige est l'espace de vie des Inuits :

La neige est en effet très bonne et ils se mettent à découper des blocs de neige en grand nombre pour construire leurs igloos. Qalingu n'a pas du tout froid en découpant les blocs ; quand il en a découpé suffisamment, il met en place le premier cercle de blocs qui servira de base. Il bouche les fissures extérieures et tasse de la neige au pied des blocs pour les empêcher de glisser ou de pivoter. Une fois la base achevée, il découpe de nouveaux blocs et construit la spirale du dôme de neige<sup>30</sup>.

Ce qui ressort du rapport à l'espace, dans ce récit, c'est un savoir-faire basé sur la pratique du territoire, fruit d'un héritage ancestral : l'immensité glaciale est tout simplement envisagée comme le territoire des Inuits avec lequel il faut composer.

Le roman *Sanaaq* est structuré autour de 48 chapitres courts, narrés à la troisième personne, décrivant minutieusement la vie quotidienne d'une communauté inuit semi-nomade, rythmée par les exigences climatiques du cycle saisonnier auxquelles la population adapte ses façons de pêcher, de chasser, d'habiter (en igloos en automne et en hiver ; en tipis au printemps et en été) et de parcourir le territoire. Dans les 36 premiers chapitres, l'intérêt ethnographique du texte se manifeste dans les descriptions et les énumérations récurrentes qui construisent petit à petit un vrai inventaire de l'univers matériel de la communauté. Le paragraphe d'ouverture, intitulé « La cueillette de bouleaux nains », illustre bien cette tendance :

Sanaaq, une femme, s'apprête à aller cueillir de quoi faire des nattes ; voici ses faits et gestes. Avant de partir, elle rassemble les choses suivantes : une courroie pour porter sa charge, son ulu (couteau féminin) pour couper les arbustes et une moufle pour les arracher ; elle prend aussi un petit sac avec des provisions de route : du thé, de la viande et du gras, ainsi que sa pipe, des allumettes et du tabac à chiquer<sup>31</sup>.

L'auteure se sert de la fiction pour enregistrer une mémoire du quotidien, les descriptions détaillant les us et coutumes des Inuits. La reprise de l'expression « Voici ses faits et gestes » renforce le caractère didactique du

29. L.-J. Dorais. « Terre de l'ombre ou terre d'abondance ? Le Nord des Inuit », dans D. Chartier (dir.), *Le(s) Nord(s) imaginaire(s)*, Montréal, UQAM/Imaginaire Nord, 2008, p. 9-22, p. 14.

30. M. Nappaaluk. *Op. cit.*, p. 73.

31. *Ibid.*, p. 13.

récit qui vise à transmettre le savoir-faire et les pratiques traditionnelles de ce peuple. Le recours à une représentation cyclique du temps et des activités saisonnières produit l'impression que ces gestes, qui constituent la façon dont les Inuits habitent le territoire et, partant, leurs référents identitaires, s'inscrivent dans une continuité naturelle et atemporelle comme le révèlent certains titres des chapitres : 14 « *Le passage de la tente à l'igloo* » ; 16 « *Rigueurs hivernales sous l'igloo* » ; 20 « *Chasse de printemps au sinaa* » ; 23 « *Scènes de la vie d'été* ».

Vers la fin de ce récit, riche en informations ethnographiques, la rupture des pratiques traditionnelles est représentée au travers de la substitution de ce temps cyclique par une temporalité linéaire qui se conjugue à l'accélération du rythme imprimé au récit et privilégie la narration plutôt que la description. Les dix derniers chapitres évoquent les transformations qui bouleversent l'organisation sociale des Inuits : la violence conjugale, les abus sexuels, la présence de la police, la médecine des « Blancs », la construction des premières maisons qui inaugure le processus de sédentarisation, le changement de régime alimentaire, l'insertion dans le système économique occidental ou encore le travail dans les entreprises occidentales. La rupture des pratiques sociales traditionnelles a pour corrélat l'entrée dans un monde imprévisible, dans lequel se manifestent les tensions entre les systèmes culturels inuit et occidental :

Les Inuit réalisent pour la première fois qu'on leur fait faire des choses désagréables. Qumaq ne pleure pas trop cependant parce qu'elle a commencé à écouter et qu'elle pense souvent à suivre la religion catholique : *En vérité, je ne serai pas toujours heureuse*<sup>32</sup> !

Le plus grand intérêt du récit « translittéré » de Mitiarjuk Nappaaluk se trouve, à notre avis, dans sa contribution, d'une part, à l'ethnographie d'une communauté inuit semi-nomade en situation d'isolement, en décrivant ses premiers contacts avec les Occidentaux et, d'autre part, à la transmission aux générations futures de la mémoire culturelle inuit.

Le renversement d'un certain imaginaire des confins, sous-jacent au projet colonial et à la dynamique spatiale expansionniste du modèle de développement industriel capitaliste globalisé, se manifeste également dans l'œuvre de l'écrivain-géographe-voyageur Jean Morisset. Dans *Récits de la terre première*, un narrateur-explorateur qui s'exprime à la première personne, à l'exception d'un seul texte adapté d'une légende inuite,

32. *Ibid.*, p. 261.

s'engage dans une expérience-découverte du Grand Nord. Ces récits de voyage novateurs se présentent plutôt comme des fragments ethnopoétiques, joignant observation et visée introspective, de façon à appréhender les aspects importants de la cosmovision inuite tels que les mythes ainsi que les rapports à l'espace et à l'autre. Ils se nourrissent d'une fascination pour l'étranger, caractéristique de l'expérience de l'exotisme, au sens ségalien du terme, en s'appuyant sur une représentation qui met en relief les différences culturelles radicales, dont le je-narrateur apprécie la distance. Cet aspect correspond à une des modalités de la fiction contemporaine, que nous avons identifiées ailleurs comme une poétique de l'altérité, qui fait de l'expérience de l'autre le point de départ du processus de création<sup>33</sup>. Le point de vue adopté est celui d'un sujet étranger attiré par les paysages grandioses de ce territoire et par les éléments qui composent la spatialité des communautés inuites, mais celui qui voit est à son tour perçu, le jeu de miroir permettant ainsi de confronter les différentes visions du monde.

Mais voilà que j'entends toute une avalanche de sons déboulant vers moi : « Oumigma, Oumigma. Ou-Migma ».

Mais qui est ce « ou-migma » qu'elle scande ainsi en syllabes ponctuées de grands éclats de rire ? Subitement, la lumière se fait, comment ne m'en suis-je pas rendu compte plus tôt ? Ce n'était pas la première fois que j'entendais ce mot derrière mon passage. Ce ne pouvait être que moi, cet ou-mig-ma. Non pas que je sois bovin ou musqué, du moins à première vue, mais c'est à cause de mes cheveux qu'on m'avait baptisé « bœuf musqué ». Oui, c'était bien cela, j'étais le seul Inouk, le seul deux-pattes à peau basanée dans tout le pays à avoir la crinière frisée comme le Ou-Mig-Ma<sup>34</sup> !

Le style de Jean Morisset ne manque pas d'humour pour faire ressortir, par le regard du voyageur-explorateur, l'écart différentiel entre les cultures. Mais l'auteur a également recours à d'autres registres (poétique, épique, tragique) dans l'exercice d'évocation de sa rencontre avec l'altérité en se consacrant à représenter un monde nouveau qui surprend le voyageur fasciné par sa beauté, envoûté par son humanité, indigné face à la dépossession territoriale qui chamboule les référents culturels de tout un peuple.

33. R. Olivieri-Godet. « La poétique de l'altérité et la représentation de l'Amérindien », dans R. Olivieri-Godet (dir.), *L'altérité amérindienne dans la fiction contemporaine des Amériques*, Brésil, Argentine, Québec, Québec, Presses de l'Université Laval, Collection « Americana », 2015, p. 53-76.

34. J. Morisset. *Op. cit.*, « Atouah », p. 17-18.

L'expérience se transforme en apprentissage, en rite initiatique. Elle conduira le narrateur-personnage à partager une perception de l'espace fondée sur une relation symbiotique avec le milieu. Cette perspective remet en cause la visée ethnocentrique occidentale, projetée au fil du temps sur ce territoire, qui a eu pour conséquence l'effacement des données de la spatialité inuite. L'adoption d'un point de vue endogène permet à Morisset de partager la cosmovision inuite en faisant valoir leur savoir-faire et leur refus d'autonomiser l'être vis-à-vis de l'environnement.

Le titre de l'ouvrage tire parti de la dimension archéenne du territoire du Grand Nord pour lui associer l'attribut de « terre première » et explorer les images qui renvoient à l'âge de l'enfantement du monde. Dans « Namounaïe », le récit retrace l'itinéraire du personnage inuit homonyme, guide de l'expédition. Ce travail lui a permis de retourner à son territoire, dans l'île de Baffin, après une absence de plus d'une quinzaine d'années, en raison du processus de migration forcée.

Depuis deux bonnes semaines nous explorions ce pays qu'il semblait habiter depuis des millénaires, tant ses pieds le parcouraient avec reconnaissance.

Ce pays ? Le Netsilikvout ou l'Achounavout, selon qui en parlait. De toute façon, c'était les Blancs qui se donnaient l'obligation de nommer ainsi le territoire, sur leurs cartes, censément pour faire plaisir aux Esquimaux, qui ne leur avaient pourtant rien demandé. Ce pays que Namounaïe avait quitté vers l'âge de quatorze ans et qu'il n'avait pas revu depuis plus d'une quinzaine d'années<sup>35</sup>.

L'expropriation territoriale est à l'origine d'un chemin de déclin et de dépossession de soi. Dans son voyage de retour, envisagé comme un bref répit dans son itinéraire tragique, la recherche obstinée du caribou que Namounaïe entreprend est vouée à l'échec.

Namounaïe avait faim. Namounaïe avait faim. Une faim profonde, tenace, lointaine et comme impossible à assouvir. Oui, c'était exactement cela. Une faim impossible. Namounaïe avait faim de caribou. Une faim archaïque. La faim de l'espèce. Il y avait trop longtemps. Trop longtemps que sa mémoire, ses rêves, ses délires n'avaient mangé du caribou. À pleines dents. À pleines mains. Il y avait trop longtemps que ses tripes n'avaient aperçu un caribou flamboyant, le panache en érection et débouquant lentement sur la péninsule du printemps. [...] Pas la peine d'essayer de

---

35. *Ibid.*, « Namounaïe », p. 57-58.

le tirer de sa fixation, Namounaïe ne pourrait rien faire tant qu'il ne se serait pas trempé les mains dans les entrailles encore vivantes du caribou ancestral et n'aurait mordu dans une grande lanière de viande crue<sup>36</sup>.

Pour manifester de façon percutante cette dépossession, le narrateur multiplie les formules qui évoquent la dimension cruelle et profonde du manque terrible éprouvé par Namounaïe. Représenter l'absence du caribou dans ce paysage du haut Arctique est un signe des changements abrupts subis par les Inuits, bouleversés par l'occupation des Occidentaux qui imposent un nouveau modèle sociétal. Ce peuple de chasseurs nomades vivait en petits groupes familiaux. Contrairement à la structure caractéristique des sociétés occidentales, il ne s'organisait pas autour d'un gouvernement institutionnel, mais il a dû subir ce cadre social et administratif. Pendant des siècles, les populations inuites ont cumulé tout un savoir pratique sur leur environnement, ce qui leur a permis de survivre dans un milieu dont les conditions climatiques sont extrêmement rudes. Le caribou devient ainsi le symbole de l'alliance étroite et vitale que les Inuits entretiennent avec la nature, depuis l'aube des temps. Il rappelle l'héritage millénaire d'une forme de connaissance élaborée et partagée par la communauté qui donnait sens à son existence et qui fait défaut dans le présent.

L'œuvre littéraire tout comme les essais de Jean Morisset s'érigent contre un imaginaire construit sur un parcours identitaire qu'il considère comme forcé, faussé, dérobé, depuis la conquête des Amériques, car, selon l'auteur, il ne s'agira pas, pour les conquérants de ce continent, de découvrir ces *terrae incognitae*, mais d'en prendre possession, d'y imprimer leur marque, de les façonner selon leurs besoins.

## LA CÔTE-NORD QUÉBÉCOISE ENTRE FORÊTS, RÉSERVES ET VILLES

Un autre lieu emblématique de l'imaginaire des confins est celui de la Côte-Nord québécoise, habité par les Innus, là aussi depuis des temps immémoriaux. C'est le *Nitassinan* («notre terre») innu. Avant l'arrivée des Européens, les Innus occupaient l'immense territoire qui longe la Côte-Nord et le Saguenay jusqu'à la hauteur de Schefferville. Les Innus, premiers habitants de la Côte-Nord, vivaient de la chasse, de la pêche et de la cueillette de petits fruits, passaient l'hiver à l'intérieur

---

36. *Ibid.*, p. 60.

des terres et regagnaient le littoral au printemps. Le roman *Pikauba* (2005), de l'écrivain québécois Gérard Bouchard<sup>37</sup>, figure l'usage du territoire par les Montagnais/Innus en faisant ressortir l'étendue du territoire arpenté par les Amérindiens, espace qui allait du lac Saint-Jean à la Côte-Nord, du Saguenay au Grand Nord.

Encore une fois, comme pour les Inuits, la toponymie traduit l'identification du peuple à son lieu de vie, un territoire constitué de forêts à 96 %, de lacs et de rivières<sup>38</sup>. À l'époque où elles étaient habitées par les Innus, les forêts subarctiques étaient considérées par les premiers colons comme des forêts vierges, un « bout du monde » à exploiter. Ce que nous constatons au XXI<sup>e</sup> siècle, c'est que les formes d'organisation territoriale imposées aux Amérindiens en ont chassé leurs populations, obligées d'habiter dans des réserves ou en milieu urbain, dépossédées de leurs territoires et, par conséquent, privées, pour la plupart, du rapport intime qu'elles entretenaient avec eux.

« Pays mien a un nom plus grand / que l'Amérique<sup>39</sup> », écrit l'auteure innue Natasha Kanapé Fontaine, née dans la réserve de Pessamit. Son pays d'origine, le *Nitassinan* (« notre terre », en langue innu-aimun), est l'immense territoire de la Côte-Nord québécoise avec ses forêts d'épinette, ses rivières et ses lacs. Si l'on emprunte la route 138 le long du Saint-Laurent, « Celle qui mène vers le nord. Celle qui nous ramène à contresens<sup>40</sup> » ponctue une autre écrivaine innue, Naomi Fontaine, née dans la réserve de Uashat, on est frappé par le charme des villes qui la bordent ainsi que par les magnifiques paysages façonnés par la forêt, par les lacs et par les nombreuses rivières qui se jettent dans le splendide fleuve-mer Saint-Laurent. Mais, ce qui pour la plupart des touristes occidentaux de passage n'est que paysage à contempler, panorama naturel qui frappe par sa beauté époustouflante, pour les Innus c'est leur « assi », leur terre, ce qui renvoie à une tout autre expérience de l'espace, ou, tout au moins, à une mémoire de cette expérience, depuis que des formes d'organisation territoriale issues de la colonisation leur ont été imposées et les ont éjectés de leur terre, les obligeant à vivre dans des réserves ou

---

37. G. Bouchard. *Pikauba*, Montréal, Boréal, 2005.

38. <<http://www.nametauinnu.ca/fr/accueil/science/territoire>> (consulté le 5 avril 2017).

39. N. Kanapé Fontaine. *Bleuets et abricots*, Montréal, Mémoire d'encrier, 2016, p. 21.

40. N. Fontaine. *Op. cit.*, p. 21.

en milieu urbain. Dans la région de la Côte-Nord, ce phénomène d'exclusion sociospatiale saute aux yeux. Lorsque l'on suit la route 138, on est amené à se demander, comme la poète innue de Pessamit, Joséphine Bacon, « Où sont donc passés les Innus<sup>41</sup> ? ». La terre a disparu sous leurs pieds, rappelle une autre poète innue, Rita Mestokosho, née dans la réserve de Mingan : « Les hommes-machines l'auront dévoré les premiers / Pour en faire une nouvelle cité<sup>42</sup> ». On leur a tout de même « accordé » des terres depuis la moitié du XIX<sup>e</sup> siècle, pour que ce peuple nomade, sédentarisé de force, vive dans des réserves comme celles de Pessamit, Uashat, Malientenam, Mingan, Natashquan qui, tout comme les villes, longent la route 138 : pour la plupart, les plans carrés des réserves se ressemblent, avec leurs rues droites qui s'entrecroisent, manquant désespérément de vie et de beauté. Et pourtant, ces espaces précaires, à nos yeux, ont engendré les paroles fécondes de ces femmes-écrivaines qui, de nos jours, s'élèvent pour faire revivre la mémoire historique et culturelle de l'espace évanoui du continent américain. Paroles de dénonciation de la dépossession et de désir de partage, paroles de résilience et de désir de relation, qui contribuent à élargir et à reconfigurer l'articulation entre les dimensions matérielle et symbolique de l'espace.

Celles, par exemple, que Naomi Fontaine, née en 1987, représentante d'une nouvelle génération de femmes écrivaines amérindiennes, met en œuvre pour écrire l'espace dans *Kuessipan, à toi en français*<sup>43</sup>. L'auteure évoque, dans ce récit, les conséquences de la déterritorialisation pour les Innus à partir des flashes sur la vie quotidienne dans la réserve de Uashat, la « Grande Baie » des Innus, deux ans après qu'un autre roman québécois, *Uashat* de Gérard Bouchard<sup>44</sup>, ait revisité son histoire et mis en scène le quotidien de la réserve dans les années 1950. Le choix de l'écrivaine pour appréhender cet espace est foncièrement poétique, contrairement à l'approche historique et sociologique de Bouchard, sur laquelle nous reviendrons. Ces deux textes très différents et complémen-

41. J. Bacon. *Bâtons à message*, Montréal, Mémoire d'encrier, 2009, p. 70.

42. R. Mestokosho. *Née de la pluie et de la terre*, Strasbourg, Bruno Doucey, 2014, p. 85.

43. Nous reprenons ici certains aspects que nous avons plus longuement développés dans l'analyse que nous avons consacrée à ce roman : « Expérience et écriture de l'espace dans *Kuessipan* de Naomi Fontaine » dans S. Vignes (dir.), *Images de l'Amérindien dans les littératures francophones*, Paris, Classiques Garnier, à paraître en 2018.

44. G. Bouchard. *Op. cit.*

taires permettent de croiser un regard du dehors et une vision de l'intérieur sur un même espace et à des époques différentes.

Contrastant avec la figuration d'un espace mortifère de la réserve dans *Uashat* de Gérard Bouchard, le récit de *Kuessipan* suggère les pulsations de la vie qui jaillissent des décombres du territoire précaire de Uashat, par le filtre d'une subjectivité qui se l'approprie. Même si, comme l'affirme Naomi Fontaine, « la réserve n'est pas un lieu<sup>45</sup> », son choix pour appréhender cet espace est foncièrement poétique.

J'ai inventé des vies. L'homme au tambour ne m'a jamais parlé de lui. J'ai tissé d'après ses mains usées, d'après son dos courbé. Il marmonnait une langue vieille, éloignée. J'ai prétendu tout connaître de lui. L'homme que j'ai inventé je l'aimais. Et ces autres vies, je les ai embellies. Je voulais voir la beauté, je voulais la faire. Dénaturer les choses – je ne veux pas nommer ces choses – pour n'en voir que le tison qui brûle encore dans les cœurs des premiers habitants<sup>46</sup>.

L'écriture est conçue comme un acte régénérateur qui permet la reconstruction du sujet et l'élargissement de l'imaginaire qui s'ouvre à d'autres mondes possibles. Sa prose poétique, à tendance minimaliste et fragmentaire, élabore des portraits de la population innue, des tableaux du paysage de la baie de Sept-Îles, des forêts et des territoires traditionnels. L'écriture met en œuvre une esthétique du sensible et réinvente, par petites touches, le système culturel innu, dans le passé et au XXI<sup>e</sup> siècle.

Son ouvrage fait allusion à la dynamique de transformation spatiale de la Côte-Nord en évoquant la mémoire de la pratique des territoires ancestraux, la spatialité urbaine du temps présent et l'espace marginalisé de la réserve de Uashat :

La ville s'arrête où la réserve commence. La clôture plantée là, un gardien contre les loups, les Innus. Ils s'attardent derrière la barrière. Se tiennent tout près. Cherchent l'issue, trouvent le chemin de leurs propres lois. Ils veulent fuir, là où il n'y a pas de barricades<sup>47</sup>.

La configuration d'un espace clos mise en place par cet extrait de *Kuessipan* répercute l'idée d'emprisonnement et de manque d'options pour les Innus. La réserve apparaît ici comme un espace confiné, jouxtant la ville de Sept-Îles. Elle dévoile les tensions caractéristiques de la coha-

45. N. Fontaine, <<http://innutime.blogspot.fr/>>, 2014.

46. N. Fontaine. *Op. cit.*, p. 9.

47. *Ibid.*, p. 9.

bitation des Innus avec la société québécoise moderne et souligne, en même temps, le malaise et la détresse de ce peuple liés aux problèmes qui découlent d'un processus d'interaction inégale entre les deux sociétés. Mais cet espace clôturé est, malgré tout, le village d'un sujet d'énonciation qui cherche à s'affranchir des clôtures. Dans un autre texte intitulé « Je viens de là-bas », l'auteur explorera les différentes nuances de ce sentiment d'appartenance : « Je viens d'un village que d'autres appellent réserve<sup>48</sup>. »

Dans *Kuessipan*, les temporalités ne sont plus vécues comme anti-nomiques, mais comme simultanées : de nouvelles mœurs pénètrent la vie de la communauté innue, en raison des relations avec l'univers urbain contemporain, et coexistent avec des rituels traditionnels qui occupent une place privilégiée dans le texte, dans la mesure où ils symbolisent la résistance culturelle du peuple innu et sa capacité à se ressourcer. Lorsque le roman évoque les grands espaces des territoires traditionnels des Innus, on retrouve le rapport intime au territoire caractéristique des cosmologies autochtones. On assiste à une figuration où les frontières culturelles jouissent d'une certaine fluidité, s'ouvrant à des espaces de cohabitation et à des échanges entre autochtones et allochtones, même si les tensions et les conflits sont toujours présents et si le poids de la mémoire de la dépossession matérielle et symbolique continue d'être lourd à supporter.

La reconfiguration spatiale proposée par *Kuessipan* s'affranchit de la vision dichotomique (modernité occidentale *versus* traditions amérindiennes) pour se doter d'une perspective dialectique qui rend compte de la complexité des dynamiques spatiales contemporaines qui touchent les Innus du Québec. La voix auctoriale, subtile et délicate, laisse transparaître son appartenance à des territoires multiples – celui de la réserve (son village), celui de la mémoire des territoires ancestraux, celui de la ville occidentale. Cette réflexion sur les multiples appartenances traverse les textes de Naomi Fontaine qui mettent en scène le processus complexe et contradictoire de reconstruction de soi dans un contexte de mobilités culturelles : « Je viens de là-bas, qui, plus je m'éloigne, plus il m'habite. Peut-être que l'ailleurs m'a façonnée, mais c'est là-bas qui me rappelle qui je suis<sup>49</sup>. »

Tranchant avec l'approche poétique et intimiste de Naomi Fontaine, toute autre est la représentation de la réserve dans le roman *Uashat* de

48. N. Fontaine. « Je viens de là-bas » dans S. Bouchard et J. Desy (dir.), *Objectif Nord. Le Québec au-delà du 49<sup>e</sup>*, Québec, Éditions Sylvain Harvey, 2013, p. 44.

49. N. Fontaine. *Op. cit.*, 2013, p. 44.

Gérard Bouchard. L'auteur s'appuie sur des données historiques et sociologiques pour rappeler les relations conflictuelles entre les Amérindiens et les habitants de la ville voisine de Sept-Îles, pendant la décennie de 1950. Une histoire oubliée que l'écrivain choisit de tirer de l'ombre, celle de la déstructuration sociale progressive de la communauté innue face aux projets du gouvernement québécois pour la région : installation de compagnies minières ; création de villes (Schefferville, Sept-Îles) ; création et projet de délocalisation de réserves. Il s'agit donc d'explorer les tensions entre deux visions du monde en dénudant les intérêts économiques, politiques et ethnocentriques sous-jacents au projet gouvernemental imposé aux Innus. Le roman va plus loin, lorsqu'il s'intéresse aux conséquences internes à la communauté innue du projet de fermeture de la réserve de Uashat et du transfert de sa population vers une nouvelle réserve, Maliotenam, construite à une quinzaine de kilomètres à l'est de la ville. Le récit expose les contradictions d'une histoire méconnue et s'attache à mettre en scène les conflits entre ceux qui se sont laissés séduire par les promesses du gouvernement et ceux qui ont résisté et qui sont restés :

La Réserve de *Uashat* serait en très grosse difficulté, peut-être même à la veille d'une grave crise. Le gouvernement fédéral et le Conseil de ville veulent que tous les Indiens aillent s'établir plus loin, à une dizaine de milles vers l'est, où ils seront plus tranquilles, vivront dans des maisons neuves et disposeront d'un territoire beaucoup plus vaste. Alors que s'ils restent là où ils sont, ils risquent d'être broyés (c'est le mot qu'il a employé) par le développement trop rapide de Sept-Îles, qui est « une jeune ville promise à un grand avenir industriel »<sup>50</sup>.

De même que dans d'autres textes qui nous occupent, il est ici question de démasquer le discours hégémonique occidental qui a recours à l'idéologie du progrès pour justifier l'expropriation des territoires amérindiens. Le récit romanesque transpose minutieusement en un univers fictionnel les caractéristiques topographiques de la région, recompose le décor historique du heurt (toujours actuel) entre les intérêts des peuples amérindiens, de la société québécoise et des grandes compagnies industrielles d'extraction de minerai. Il met l'accent sur le contraste entre le mode de vie des Amérindiens sur les territoires traditionnels et les effets désastreux du confinement dans la réserve, qui obligent les Innus à cohabiter avec la précarité du lieu et à se soumettre aux lois gouvernementales et reli-

---

50. G. Bouchard. *Op. cit.*, p. 33-34.

gieuses qui leur sont imposées. La conséquence tragique est la déstructuration de tout un système socioculturel et, plus spécifiquement, l'impossible habitabilité psychique face à des conditions de vie précaires et aux lois qui régulent le fonctionnement de la réserve.

Le « je » qui assume la narration est en rapport avec le projet fictionnel de l'ouvrage présenté comme le journal d'un étudiant en sociologie, Florent Moisan, qui se rend dans la réserve Uashat des Montagnais/Innus, à proximité de la ville de Sept-Îles, pour y effectuer un stage d'observation. L'ouvrage propose une lecture de l'univers amérindien par le filtre de la perception subjective de l'étudiant en sociologie. Le stagiaire évolue de l'indifférence à l'étrangeté et finalement à l'adhésion à l'autre, même s'il n'échappe pas totalement au processus d'« invention » de l'Amérindien. Par l'artifice des témoignages des familles innues recueillis par l'étudiant, le récit met en lumière les scissions internes à la communauté, les tensions avec la société québécoise, et ébauche un vaste tableau des conditions précaires de la vie dans la réserve.

Dans *Uashat*, la situation de la réserve dans les années 1950 illustre de manière emblématique un espace de *non-lieu*<sup>51</sup> : un terrain entouré de fils barbelés, sur lequel survit une population qui occupe des baraques insalubres et désordonnées, sans eau, sans électricité et sans égout, sans aucun équipement collectif si ce n'est une église. Ainsi, du point de vue de la configuration spatiale, *Uashat* exclut la possibilité d'identification affective de la population à un territoire inhospitalier qui l'emprisonne et la condamne à la décadence et à la mort. Le déplacement symbolique opéré par le récit fictionnel met à jour la dimension tragique du réel en ce qui concerne le rapport entre les Autochtones et l'espace, cherchant ainsi à figurer le *non-lieu* des Amérindiens dans la société québécoise :

Je pense à la coupure en train de se faire entre l'univers des Territoires avec toutes leurs histoires, leurs lieux sacrés, leurs grandes pistes parcourues en tout sens, pleines de drames et d'exploits (on peut les imaginer comme ça, je pense), et la petite vie désordonnée, sans dessein, dans laquelle sont projetés les adolescents que je rencontre dans la Réserve. Et les vieux qui sont jetés là, avec tout leur passé qui meurt derrière et pas grand-chose qui naît devant...<sup>52</sup>

51. M. Augé. *Non-lieux. Introduction à une anthropologie de la surmodernité*, Paris, Seuil, 1992, p. 48.

52. G. Bouchard. *Op. cit.*, p. 125.

L'accent est mis sur le décalage entre la liberté caractéristique du mode de vie dans les grands espaces des territoires traditionnels et le confinement planifié de la population dans un espace de *non-lieu*, soumis à la tutelle de l'État, plusieurs fois comparé à un camp de concentration ou à un camp de prisonniers. L'espace de la réserve Uashat qui les emprisonne leur retire le libre arbitre, l'autodétermination politique, économique et culturelle. Expulsés des grands territoires, empêchés d'intégrer l'espace urbain, les Montagnais/Innus sont obligés de s'exiler dans l'espace confiné de la réserve : « J'ai revu les barbelés qui entourent la Réserve – une clôture de six pieds de haut, si c'est pas plus. On dirait vraiment un camp de prisonniers<sup>53</sup>. » La ville de Sept-Îles apparaît comme un espace ordonné, planifié, bien équipé, propre, avec des habitations bien entretenues et sans comparaison avec les cabanes de la réserve.

Le roman de Gérard Bouchard met en évidence les balises de la pensée sur la problématique amérindienne dans les années 1950 au Québec, ancrées sur l'antithèse entre le modèle de développement industriel occidental et la « condition naturelle » des « sauvages » perçue comme archaïque et, par conséquent, comme entrave au développement moderne de la nation. Il dénonce le mépris et l'ignorance de l'État québécois envers l'univers ontologique territorial autochtone qui a eu pour conséquence l'adoption de la politique de réserves condamnant au confinement et à la précarité toute une population nomade qui, du jour au lendemain, s'est vue imposer la sédentarisation. Respectant la spécificité historique du peuple innu en matière de contact et d'échanges avec la société québécoise, le regard de l'historien-romancier Gérard Bouchard interroge les transformations territoriales de la Côte-Nord en scrutant les relations entre les composantes canadienne-française et amérindienne de la collectivité neuve québécoise en incluant le point de vue, trop souvent ignoré, des acteurs sociaux autochtones.

## **CONFINS VIERGES, PEUPLES INVISIBLES : LA FORÊT AMAZONIENNE ENTRE MYTHE ET HISTOIRE**

La forêt amazonienne est un lieu symbolique par excellence, où mythe et réalité s'entremêlent, depuis la conquête, attirant des explorateurs à la recherche de la prodigieuse ville engloutie, la Manoa de la légende amérindienne, l'Eldorado des conquérants. Selon la légende

---

53. *Ibid.*, p. 30.

amérindienne, Manoa serait localisée dans une des îles de l'archipel des Anavilhanas, un très beau et labyrinthique archipel formé par 400 îles, situé au milieu du Rio Negro, affluent du fleuve Amazone, à 100 kilomètres de Manaus. Paysage grandiose et envoûtant où horizon et infini se confondent et dans lequel le jeu des images miroitantes entre le ciel et le fleuve nous fait perdre tout repère. Silence, immensité, vide. Terres vides. Et pourtant. Jusqu'au début du XVIII<sup>e</sup> siècle, cette région était habitée par de nombreux Amérindiens<sup>54</sup>. D'après l'écrivain amazonien Márcio Souza: « Dès les premiers jours de la colonisation, en raison de sa densité démographique, le Rio Negro fut considéré comme une source de main-d'œuvre indigène<sup>55</sup>. » Les études sur l'histoire des peuples amérindiens montrent qu'à l'arrivée des colonisateurs, cette région des grands fleuves était habitée par une grande diversité ethnique, qui perdrera jusqu'au XVII<sup>e</sup> siècle<sup>56</sup>. Les indices recueillis dans des chroniques, des récits de voyage et des écrits de missionnaires confortent l'hypothèse d'un peuplement dense et continu tout au long des fleuves. Cette réalité commence à changer de façon substantielle à partir du XVIII<sup>e</sup> siècle quand s'intensifient les contacts avec des Blancs qui apportent avec eux des maladies inconnues, l'esclavage, des conflits meurtriers à l'origine du déplacement des populations et du dépeuplement de la région.

- 
54. L'archipel des Anavilhanas est, de nos jours, un des lieux célèbres de l'écotourisme en Amazonie, une réserve écologique interdite à la population métisse des « ribeirinhos », auparavant installée le long du fleuve, qui s'est vue expulsée et empêchée d'y pratiquer la pêche. Ce parc écologique obéit à un nouveau modèle d'expropriation territoriale qui frappe le continent américain qui, au nom de la « protection de la nature », n'hésite pas à expulser et à déporter de force les populations autochtones. À propos de la politique de la conservation de la nature, Pierrette Birraux écrit: « En examinant de façon critique l'histoire de la conservation de la nature en Amérique du Nord, il nous est apparu que l'idéologie qui la sous-tendait s'inscrivait dans la même logique d'opposition Homme-Nature que celle des destructeurs de la nature, une opposition qui avait pour résultat de réifier la nature et ainsi d'ouvrir la voie de sa destruction. [...] Le premier [parc national] d'entre eux, le Parc de Yellowstone, nécessita la déportation forcée d'Indiens Shoshone dans la réserve de Wind River, un « exemple » parmi tant d'autres de dépossession territoriale à l'encontre de peuples autochtones, qui sera promu par la suite sur tous les continents. », <[https://www.jssj.org/wp-content/uploads/2017/03/JSSJ11\\_9\\_VF-.pdf](https://www.jssj.org/wp-content/uploads/2017/03/JSSJ11_9_VF-.pdf)> (consulté le 10 avril 2017).
55. M. Souza. *Ajuricaba, le Guerrier des forêts*, traduction de Brigitte Thiérier, Les Varennes, Les ateliers du Moulin, 2011, p. 17.
56. A. Porro. « História indígena do alto e médio Amazonas: séculos XVI a XVIII », dans M. Carneiro da Cunha (dir.), *História dos índios no Brasil*, São Paulo, Companhia das Letras, 2008, p. 175-196.

La réflexion sur la question amérindienne traverse toute l'œuvre de Márcio Souza. Dans le texte dramatique *La passion d'Ajuricaba*<sup>57</sup>, l'écrivain récupère la mémoire historique du massacre des Manao suivi de la disparition de 40 000 Indiens appartenant aux ethnies les plus diverses<sup>58</sup>. Il y rend hommage au personnage historique d'Ajuricaba, chef des Manao, qui fut aussi le leader de la Confédération tribale qui, entre 1722 et 1728, a réuni plus de 30 nations de la vallée du Rio Negro pour combattre les Portugais. Le texte fait appel à un chœur qui assume un discours d'héroïcisation du personnage pour vaincre les frontières du temps et perpétuer, de nos jours, la mémoire des Amérindiens disparus, érigeant la littérature en lieu de résistance et de dénonciation. Dans un tout autre registre, mais en poursuivant le même but de faire de la littérature un lieu de résistance, son roman *Mad Maria* évoque la disparition des Indiens Caripunas, un des peuples qui habitaient la région. Il met en scène la déchéance de ce peuple à travers le personnage de l'Indien mutilé Joe Caripuna, symbole de l'invisibilité des Amérindiens.

Dans ce roman,<sup>59</sup> l'auteur revisite l'histoire de la construction de la voie de chemin de fer *Madeira-Mamoré*, au début du XX<sup>e</sup> siècle dans l'ouest de l'Amazonie brésilienne pour blâmer un certain imaginaire sur le territoire amazonien pensé comme « territoire primitif, habité par un peuple primitif<sup>60</sup> ». Il y dénonce la soumission de l'Amazonie au contrôle d'un modèle prédateur de développement économique et technologique imposé par l'État brésilien et les puissances étrangères. Márcio Souza opère une critique féroce de l'idéologie du progrès qui marginalise et déstructure les Amérindiens. L'Indien du roman, un des derniers survivants des Caripunas, vit désemparé et seul au cœur de la forêt. Affamé, dépouillé de ses repères familiaux et culturels, il ne maîtrise plus le savoir-faire de son peuple pour vivre sur ce territoire et ne possède pas non plus

57. M. Souza. *La passion d'Ajuricaba*, Théâtre indigène de l'Amazone, traduction de Brigitte Thiérier, Les Varennes, Les ateliers du Moulin, 2014, p. 12-53 [1974].

58. M. Souza. *Ajuricaba, le Guerrier des forêts*, op. cit., p. 51.

59. Nous reprenons ici certains éléments d'analyse que nous avons développés dans notre étude consacrée à l'espace fictionnalisé dans *Mad Maria*. Voir R. Olivieri-Godet. « Figurations des espaces amérindiens dans les littératures du Brésil et du Québec », *Expériences et écritures de l'espace au Québec et au Brésil*, R. Olivieri-Godet, L. Soares de Souza et B. Thiérier (dir.), *Interfaces Brasil/Canada*, vol. 15, n° 2, décembre 2015, p. 119-145, <<https://periodicos.ufpel.edu.br/ojs2/index.php/interfaces/article/view/7282/5101>>.

60. M. Souza. « Amazônia e Modernidade », *Cronópios*, 10 août 2007, <[www.cronopios.com.br/site/prosa.asp?id=2644](http://www.cronopios.com.br/site/prosa.asp?id=2644)> (consulté le 10 juillet 2015).

les moyens d'interagir avec les éléments de la nature. Il tourne autour du campement des travailleurs du chantier de construction du chemin de fer et observe de loin, caché derrière les branches des arbres, ces « civilisés », les nouveaux habitants de cette forêt qui appartenait, auparavant, à son peuple aujourd'hui disparu. Isolé, dans un monde hostile et étrange, il n'est plus qu'un déchet broyé par la force destructrice du processus d'interaction inégale entre les peuples amérindiens et la société brésilienne qui ont conduit à des formes ségrégationnistes d'appropriation sociale de l'espace. Les configurations spatio-temporelles de *Mad Maria* élaborent une architecture dystopique du monde recréé : la forêt, érigée en espace mortifère à cause de l'usage qui en est fait, broie les destins des êtres humains.

Parallèlement à l'image paradigmatique de la sauvagerie de la forêt, le roman construit celle du mécanisme brutal du pouvoir capitaliste qui enlève toute conscience morale aux êtres humains. La sauvagerie ne serait donc pas une condition naturelle de « l'enfer vert », territoire isolé et éloigné des espaces civilisés, mais elle y est introduite par les représentants d'un ordre capitaliste qui fait appel aux discours sur le bien-être de la modernité, le progrès et la civilisation pour mieux poursuivre le projet colonial d'expropriation des territoires et d'exploitation de la population autochtone.

Cette vision, farouchement critiquée par Márcio Souza dans son roman, perdure dans la société brésilienne. Elle est loin de correspondre aux pratiques du territoire par les peuples autochtones et aux dimensions symboliques qu'ils lui attribuent. Dans son étude sur le territoire amérindien des Yanomami – situé dans les états de Roraima et Amazonas, à la frontière entre le Brésil et le Venezuela –, le géographe français François-Michel Le Tourneau met l'accent sur cette divergence historique, héritée de l'époque coloniale, qui se perpétue dans la contemporanéité, entre les projections de la société brésilienne sur l'utilisation de ce territoire (exploitation des minerais, développement agricole pionnier, espace frontalier stratégique) et la conception d'espace traditionnel des Yanomami<sup>61</sup>. C'est d'autre part ce qui émerge de la lecture de *La chute*

---

61. F.-M. Le Tourneau. « En marge ou à la marge? », *Espace populations sociétés*, 2014/2-3 | 2015, <<http://eps.revues.org/5859>>; DOI: 10.4000/eps.5859 (consulté le 17 juin 2017).

*du ciel*, de Davi Kopenawa et Bruce Albert<sup>62</sup>, ouvrage qui éclaire les tensions qui découlent des perceptions différentes sur un même territoire.

Pour les Yanomami, tout comme pour les Inuits et les Innus, la notion de territoire ne peut pas être séparée des êtres qui y vivent. Les relations entre l'être humain, le lieu habité et l'environnement naturel reflètent une pensée qui ne dissocie pas nature et culture. Le roman *Yuxin: alma*, de l'écrivaine brésilienne Ana Miranda<sup>63</sup>, est tout à fait en phase avec cette perspective. Contrairement aux visions dysphoriques qui émanent de l'œuvre de Márcio Souza, Ana Miranda fait un choix délibérément poétique pour appréhender l'espace physique et humain de la forêt amazonienne, laissant au lecteur la tâche de reconstituer les données historiques, sociologiques et anthropologiques à partir des indices éparpillés dans le récit. Le ralliement à la cosmovision amérindienne va de pair avec une lecture cosmopoétique du monde, tout en explorant les pratiques du territoire par les peuples autochtones. L'auteur fait le choix de l'adhésion à la cosmovision amérindienne qui détermine la figuration spatiale d'un « monde d'humanité immanente », pour reprendre les mots de Davi Kopenawa, où les éléments constitutifs du paysage physique, comme l'arbre amazonien *sumaumeira*, sont autant des signes culturels investis de sens. Il faut souligner l'originalité du choix de l'auteure d'adopter un point de vue endogène, se réappropriant ainsi les références culturelles des Kaxinawa et leurs formes de rapport au monde.

Dans *Yuxin*, le temps présent est celui du début du XX<sup>e</sup> siècle (1919) lorsque les peuples amérindiens se voient confrontés à un flux migratoire important de travailleurs brésiliens attirés par la première explosion de la production du latex dans la région amazonienne. Le récit élabore une sorte d'ethnographie poétique du quotidien des Kaxinawa, procédé que l'on retrouve d'une certaine façon chez Naomi Fontaine et Mitiarjuk Nappaaluk en ce qui concerne l'aspect ethnographique. L'espace référent est celui de la frontière de l'actuel état de l'Acre avec le Pérou, région amazonienne de grands fleuves et de frontières poreuses, habitée par des peuples d'une même ethnie qui se retrouvent des deux côtés de la ligne frontalière. Les éléments du contexte historique, que le récit explore à travers la reprise de l'opposition des marques temporelles « antes » (avant) *versus* « agora » (maintenant), justifient une construction imaginaire basée sur l'opposition temporelle entre un temps de plénitude révolu, que

62. D. Kopenawa et B. Albert. *Op. cit.*

63. A. Miranda. *Yuxin: Alma*, São Paulo, Companhia das Letras, 2009.

l'inscription de la mémoire de longue durée évoque, et un présent associé au manque.

Par la voix de la narratrice-protagoniste Yuxin, dont le nom en langue kaxinawa signifie « âme », le lecteur pénètre dans un mystérieux univers orienté par son regard. Dès lors, il est submergé par une sensation d'étrangeté face à l'opacité des référents culturels, sensation que le rythme incantatoire du langage et la langue hybride auxquels le récit a recours – le portugais parsemé de mots kaxinawa et d'onomatopées qui font écho aux éléments de la forêt – ne font que renforcer :

*A pata da onça e aqui olho de periquito... bordar, bordar... Xumani está demorando tanto, quando ele voltar, amanhã, não vou contar nada, se eu contar, Xumani ciumento vai querer flechar as almas, matar as almas, quem pode as almas matar? Bordar bordar... hutu, hutu, hutu hutu...aprendi o bordado kene em dia de lua nova... bordar... bordar... achei aquele couro de cobra atrás do tear, minha avó me levou mata dentro para eu saudar Yube e aprender o bordado kene, minha avó ensinou as cantigas, aregrate mariasonte, mariasonte bonitito... ela sabia essas cantigas, a avó da avó sabia, a avó da avó da avó, minha mãe sabe... bonitito bonitito yare... tiriri tiriri tiriri tiriri wê... hutu, hutu, hutu, hutu...*<sup>64</sup>

Le privilège accordé au paysage sonore renouvelle la perception d'un espace figuré comme peuplé d'êtres vivants. La réinvention du langage romanesque s'inspire du rapport singulier que les Amérindiens entretiennent avec le milieu naturel pour interpréter les données de l'univers.

Par la représentation de l'immensité de la forêt amazonienne, le roman rappelle que l'Amazonie dépasse les frontières nationales qui ont séparé des peuples appartenant à la même ethnie et à la même famille linguistique Pano (les Kaxinawa du Brésil et les Takanawa du Pérou maîtrisant tous deux, dans le présent, les langues nationales respectives, à savoir le portugais et l'espagnol). La mémoire de la forêt amazonienne est constituée par des affinités identitaires et culturelles que les peuples premiers de cette région frontalière, située entre les fleuves Purus et Juruá, se sont partagées tout au long des millénaires, malgré les différences et les conflits qui les ont opposés. Le contact avec l'Occident projette ces peuples dans un avenir incertain oscillant entre menace d'extinction de leurs références mémorielles ou culturelles et transformation de ces références par des passages interculturels. L'espace frontalier est aussi bien

64. A. Miranda. *Ibid.*, p. 17.

celui de la barrière qui circonscrit une limite que celui du passage caractéristique de la fluidité des contacts.

À partir des singularités de son vécu spatio-temporel, Yuxin s'interroge sur l'énigme et les mystères de l'existence. La contemplation de l'immensité spatiale d'un territoire qui est aussi perçu comme labyrinthe est propice au questionnement des rapports de l'être humain au monde. Le renouvellement esthétique proposé par l'écriture d'Ana Miranda est redevable aux références culturelles amérindiennes en phase avec une « lecture cosmopoétique du monde<sup>65</sup> ».

## RELATIONS SPATIALES ET COHABITATION CULTURELLE

Les formes d'organisation territoriale imposées aux peuples autochtones sur le vaste territoire des Amériques (missions ou réductions, hameaux, réserves, terres indiennes délimitées, campements, quartiers dans l'espace urbain) correspondent au fil du temps à des stratégies diverses du pouvoir hégémonique qui visent la spoliation de leur terre et, ainsi, l'assimilation ou le maintien de la domination sur ces peuples. Tous les ouvrages que nous avons évoqués ici s'interrogent sur la construction de la nation à travers les sens attribués aux relations à l'environnement. Ces textes ont recours à la temporalité historique qui porte les marques de l'inscription de l'humain dans la nature en vue de représenter la confrontation entre différentes pratiques du territoire. Ils assument la dimension temporelle de longue durée pour inscrire dans l'espace les traces de la période historique d'avant la conquête de l'Amérique. En rappelant la logique de l'expansion territoriale civilisatrice, qui a décimé ou déporté par la force les populations autochtones, la figuration de l'espace social ancrée sur une réalité matérielle renvoie à la façon dont cet espace a été organisé et transformé, bouleversant les référents qui constituaient l'identité des lieux autochtones.

Dans les récits sur le Grand Nord, la Côte-Nord québécoise et la forêt amazonienne, les représentations littéraires remettent en question, chacune à leur manière, l'imaginaire qui consiste à les investir comme des terres vides et excentrées, des confins sauvages habités par des populations primitives. L'approche comparatiste est féconde pour mettre en relation des textes d'écrivains autochtones et non autochtones, originaires

---

65. K. White. *Lesprit nomade*, Paris, Éditions Grasset et Fasquelle, 1987, p. 357.

du Nord et du Sud du continent américain, pour croiser leurs points de vue et ébaucher une perspective panaméricaine.

Notre analyse des représentations de l'espace et des relations entre autochtones et sociétés occidentales a fait émerger les contextes d'affrontements particuliers exprimés par les narrateurs. Les récits désignent l'occultation de la territorialité amérindienne comme une des stratégies principales de l'expropriation des terres autochtones (*Récit de la terre première*; *Mad Maria*; *Uashat*; *Yuxin*); ils soulignent le traumatisme de la sédentarisation (*Kuessipan*; *Uashat*; *Sanaaq*) et des migrations forcées (*Récit de la terre première*; *Mad Maria*; *Uashat*). Quand il s'agit de représenter les relations entre autochtones et allochtones au passé et au présent, dans tous les récits, celles-ci portent les marques de conflits, de massacres, de marginalisation, même si on constate des différences dans la façon, ostensible ou subreptice, de les évoquer. Tout un pan de l'histoire du continent américain est dévoilé et si, comme le veut William Cronon, «les histoires que nous racontons changent notre façon d'agir dans le monde<sup>66</sup>», notre relation à ces lieux se trouve bouleversée.

L'option de construire un tableau réaliste, appuyé sur une perspective sociohistorique, est partagée par les romans de Márcio Souza et Gérard Bouchard tandis que le récit de Mitiarjuk Nappaaluk, motivé par le souci de transmission de la mémoire culturelle inuite, s'attache à des données ethnographiques qui décrivent les mœurs et les coutumes de cette population. Pour leur part, les trois autres œuvres, *Récit de la terre première*, *Kuessipan* et *Yuxin* privilégient une écriture poétique, entrelaçant visée subjective et histoire. Elles nous parlent du désir de réappropriation d'un rapport sensible au territoire, inspiré de la cosmologie autochtone qui entraîne l'éveil de la mémoire ancestrale. Il en ressort une reconfiguration du territoire des Amériques qui privilégie un rapport subjectif à l'espace, une invitation à s'ouvrir à l'univers autochtone. Dans le cas des auteurs Jean Morisset et Ana Miranda, le ralliement à la cosmologie autochtone va de pair avec une lecture cosmopoétique du monde qui, contrairement aux visions dysphoriques qui émanent des lectures sociohistoriques de la forêt amazonienne et de la réserve de la Côte-Nord québécoise dans le roman de Bouchard, réintroduit une dimension utopique à l'égard de la cohabitation culturelle entre peuples autochtones et sociétés occidentales.

---

66. W. Cronon. *Op. cit.*, p. 94.

Mais, de tous les récits ici abordés, celui de Naomi Fontaine assume le plus clairement un pari sur l'avenir des relations entre les autochtones et les sociétés occidentales, en envisageant la prise en compte, par la société québécoise occidentale, de la contribution culturelle millénaire des Innus. Cette dimension utopique est alimentée par le scénario de la transformation et du renouvellement qui renverse le sens que l'Occident a donné à l'histoire de l'invasion européenne, lorsqu'elle explore les stratégies de recommencement, appuyée sur la figure de l'enfant. Dans la dernière partie du récit, « Nikuss » (mon fils), c'est la figure de l'enfant, symbole du renouvellement, qui permet de revisiter le passé, de vivre le présent et de se projeter dans l'avenir. L'ouvrage accomplit sa mission de transmission d'un héritage tout en faisant le pari de la relève du défi par les nouvelles générations, annoncée par le titre : à toi, à ton tour.

Ton rire sera l'écho de mes espoirs. Le soleil se couchera sous nos regards distraits. Pas de brume, pas de pluie, pas de passé trop lourd qui fait suffoquer ce qui vit. Le silence entourant nos rêves d'avenir. Près de la rive et des marées, il y aura nous, *Nikuss* (mon fils)<sup>67</sup>.

Chez Naomi Fontaine, le refus de la victimisation ne signifie pas l'oubli des violences infligées aux Innus. Mêlant l'intime à l'histoire, son écriture est le lieu du dépassement du trauma, de la résilience et de la reconstruction de soi. Elle est résolument tournée vers l'avenir.

---

67. N. Fontaine. *Op. cit.*, p. 111.



Pour une lecture « hétérotemporelle »  
de la fiction amérindienne  
brésilienne et québécoise

*Ourse bleue*, de Virginia Pésémapéo Bordeleau et  
*Todas as coisas são pequenas*, de Daniel Munduruku

Soraya Lani

Les littératures amérindiennes québécoise et brésilienne prennent toutes les deux leurs sources au sein d'un contexte fort militant. Bien qu'elles reflètent le mouvement global d'affirmation des identités plurielles, la libération de la voix amérindienne, au Québec comme au Brésil, s'inscrit dans un cadre des revendications locales marqué par la lutte indigène pour la garantie des droits sur leurs terres ancestrales et la sauvegarde de leur patrimoine culturel.

**SUR LES CHEMINS DES LUTTES AUTOCHTONES  
QUÉBÉCOISES ET BRÉSILIENNES**

Au Québec, l'éveil de la « conscience subalterne » des Premières Nations<sup>1</sup> a été déclenché en 1969, lors de la parution du « Livre blanc »,

---

1. Nous employons le terme « Premières Nations » tout en sachant qu'au Québec, il existe des termes qui varient en fonction de la spécificité de la Nation évoquée. Le terme « autochtones » désigne à la fois les Inuits et les Amérindiens alors que l'appellation « Premières Nations » ne désigne, quant à elle, que les Amérindiens. Le terme « Indiens » tend aujourd'hui à être moins utilisé car il ne traduit pas l'idée des peuples issus des Amériques. Dans le contexte québécois, le terme « Indiens » n'est employé que pour désigner la Loi sur les Indiens. In « Affaires autochtones et régions nordiques », *Amérindiens et Inuits. Portrait des nations autochtones du Québec*, Québec, Gouvernement du Québec, 2<sup>e</sup> édition, 2011, p. 4.

sous le gouvernement Trudeau. Ce livre dont les prémisses portaient sur une politique assimilationniste visait à transformer les Amérindiens en citoyens canadiens et à exclure le concept du statut amérindien dont ils ont pu bénéficier par le passé. Ce statut juridique fixait ainsi les règles en matière de protection et de l'usufruit des terres dans les réserves, déterminant en outre les droits de chasse et de pêche, la prise en charge d'une éducation différenciée ainsi que l'accès aux services médicaux.

Perçue immédiatement comme un instrument gouvernemental de dépossession identitaire, la parution du « Livre blanc » pousse les Amérindiens à organiser la résistance. Sur le sujet, Diane Boudreau mentionne dans son ouvrage *Histoire de la littérature amérindienne au Québec* la création d'associations provinciales vers cette même époque, dont l'*Association des Indiens du Québec*, fondée en 1965, afin de représenter les nations lors des négociations avec le gouvernement<sup>2</sup>.

Face à la vague de contestations, le gouvernement canadien retire le « Livre blanc » et ses propositions. En 1970, ce dernier accorde des subventions aux associations politiques amérindiennes pour qu'elles puissent effectuer des recherches sur les traités et sur les droits de leurs nations<sup>3</sup>.

En vue de contrer les effets néfastes de ce qui aurait pu donner lieu à un « anéantissement culturel », les Amérindiens publient à leur tour le « Livre rouge » et se mettent à rédiger des manifestes, à publier des articles et des essais politiques dans la presse québécoise en allant jusqu'à fonder leurs propres journaux. À ce moment-là, les bases d'une littérature amérindienne québécoise sont désormais lancées et, à ce stade du processus historique, il ne s'agit plus d'adresser des pétitions, des lettres et des requêtes aux dirigeants politiques, comme auparavant, au XVIII<sup>e</sup> et au XIX<sup>e</sup> siècle<sup>4</sup>. Cette littérature émergente militante commence à

---

2. D. Boudreau. *Histoire de la littérature amérindienne au Québec*, Montréal, Éditions de l'Hexagone, 1993, p. 69-98.

3. *Ibid.*, p. 102 et p. 114.

4. Au XVIII<sup>e</sup> et au XIX<sup>e</sup> siècles, les pétitions et les requêtes pouvaient être rédigées par des Amérindiens, des missionnaires ou d'autres Blancs. Ces écrits s'adressaient uniquement aux dirigeants politiques : surintendant, gouverneur, premier ministre ou roi. Ils contenaient toutes sortes de revendications territoriales ou des dénonciations des formes de dépossession. Il s'agissait de réagir contre la domination des colons et des industriels. Certaines de ces pétitions rédigées par des Hurons, des Abénaquis et des Montagnais visaient des communautés religieuses et les missionnaires. *Ibid.*, p. 78.

s'enrichir dorénavant d'une « autohistoire<sup>5</sup> », comme l'a défini Georges Sioui Durand, regroupant un ensemble de genres parmi les récits autobiographiques, historiques, les poèmes, les pièces de théâtre ; en somme, toute sorte de production culturelle capable d'éveiller l'opinion publique.

En 1972, une section de la revue *Recherches amérindiennes au Québec* réserve une place à des écrits amérindiens dont une douzaine d'articles écrits par des auteurs cris, hurons et montagnais. L'ensemble de ces textes relevait d'une démarche fortement revendicative fondée sur l'exposition du point de vue amérindien sur des questions ayant trait à l'éducation, aux valeurs ancestrales et aux droits sur leurs terres ancestrales. La libération de la voix amérindienne gagne corps grâce aux témoignages éloquentes d'auteurs parmi lesquels Éléonore Sioui, Jacques Kurtness, George E. Sioui et Denis Gill, entre autres.

En 1975, c'est au tour de Kapesch de s'exprimer au sujet de la dépossession. Son texte intitulé « Ces terres dont nous avons nommé chaque ruisseau » paraît dans la revue *Recherches amérindiennes au Québec*<sup>6</sup>. Cinq ans plus tard, en 1980, elle publie une lettre ouverte dans la revue *Rencontre*, soulignant, cette fois-ci, dans un ton fort mélancolique, à la limite du désespoir, les conséquences néfastes du processus de dépossession :

Au point où je m'ennuie aujourd'hui, la seule chose qui me reste à faire est de pleurer. Vous m'avez vu pleurer lors de notre première rencontre et ce n'est pas sans raison. À présent que j'habite toujours le même terrier dans une réserve, quand je sors du terrier : par un très beau matin, il ne me reste que les nuages au-dessus de ma tête à regarder. Selon ma façon de comprendre les choses, à l'intérieur de chaque réserve aujourd'hui, il y a chez les Indiens une grande angoisse et toutes sortes de souffrances. Si l'on prive quelqu'un de toutes ses occupations, il n'est pas étonnant qu'il n'ait pas le goût de vivre en ce monde et qu'il n'attende que de mourir<sup>7</sup>.

5. Pour l'écrivaine amérindienne brésilienne Graça Graúna, la notion d'autohistoire configure un genre hybride extra-occidental. Elle s'approprie le terme de Georges Sioui Durand pour penser la réalité amérindienne au Brésil. Voir G. Graúna. *Contrapontos da literatura indígena contemporânea no Brasil*, Belo Horizonte, Mazza, 2013.

6. A. A. Kapesch. « Ces terres dont nous avons nommé chaque ruisseau », *Recherches amérindiennes au Québec*, vol. v, n° 2, 1975, p. 2-3.

7. A. A. Kapesch. « Témoignage », *Rencontre*, SAA, vol. III, n° 1, 1981, p. 14.

Il est intéressant d'observer que le caractère militant de ces écrits s'inscrit dans une nouvelle étape du mouvement de résistance amérindien au Québec. Ces textes ne s'adressent pas tellement aux instances gouvernementales, mais plutôt à la société civile qui devient l'interlocuteur privilégié de la sensibilisation à la cause amérindienne. C'est dans les grandes villes du Québec que ces textes sont diffusés et par des auteurs considérés comme des « métis culturels », étant donné leur rupture – à un moment donné de leur vie – avec la communauté d'origine. Sur ce sujet, Diane Boudreau affirme : « La plupart de ces auteurs sont nés et ont vécu dans une réserve et ils ont dû s'exiler pour poursuivre des études universitaires. Ils ont emprunté les arguments de l'écriture et les règles du discours politique occidental pour mieux dénoncer les abus du pouvoir colonial<sup>8</sup> ». La maîtrise de la langue de l'ancien colonisateur assure de ce fait la visibilité du mouvement.

Par ailleurs, au Brésil, l'éveil littéraire amérindien a été déclenché à la suite d'une tendance inverse à celle d'une politique assimilationniste. Le retour à la démocratie en 1985 crée un espace propice aux droits des minorités. Jusqu'en 1970, les Indiens étaient considérés comme des mineurs dans la Constitution brésilienne, étant ainsi sous la tutelle de l'État. Ce statut les exposait, d'une part, à l'isolement et, d'autre part, à l'assimilation forcée à la société brésilienne. Ce processus faisait croire aux élites et aux militaires au pouvoir que la complète extinction de ce peuple était prévue pour les années 2000. Il n'existait pas vraiment d'informations sur les mobilisations indigènes au Brésil, mais seulement quelques registres sur les leaders indiens qui se déplaçaient jusqu'aux capitales des États ou de la République pour dénoncer la situation ou bien déposer leurs requêtes au SPI<sup>9</sup> et aux autorités gouvernementales.

C'est seulement à partir des années 1970 que les diverses mobilisations indigènes parviennent à avoir une répercussion auprès de l'opinion

---

8. D. Boudreau. *Op. cit.*, p. 106.

9. Le Service de Protection aux Indiens (SPI) fut fondé en 1910 par le maréchal Rondon, arrière-petit-fils d'un Indien Boroboro. Malgré les bonnes intentions du SPI d'établir les premiers contacts et de protéger les Indiens, en les regroupant dans des réserves indigènes où ils bénéficiaient d'une assistance médicale, l'organisation échoue. En effet, elle ne réussit ni à assurer l'assistance médicale ni la protection adéquate aux Indiens. Plus grave encore, elle se charge de la mission civilisatrice d'intégrer les Indiens à la société nationale, ce qui met en péril la culture indigène. En 1967, la SPI est remplacée par la FUNAI (Fondation nationale de l'Indien).

publique nationale et internationale. La principale raison de ces mobilisations est la lutte pour la terre. Les Tuxauas de Roraima se réunissent pour exiger la démarcation de leurs territoires envahis par des fermiers et des colons. Désormais, les rencontres des peuples indigènes à Roraima s'intensifient et ont lieu chaque année, rassemblant plus de 500 Tuxauas et leaders indigènes. Les Xavantes, dans le Mato Grosso, parviennent à récupérer leurs terres des mains des fermiers de cet État. Ils mènent un autre mouvement qui compte sur le soutien des Xerentes, au Tocantins, des Kaingang et des Guaranis, au Paraná.

Les mobilisations les plus intenses se produisent néanmoins en 1977, lorsque les Kaingang et les Guaranis, de Rio das Cobras, au Paraná, expulsent des milliers de colons et fermiers de leurs terres. En 1978, les manifestations contre le projet génocide du ministre Rangel Reis, qui prévoyait l'« émancipation » des Indiens, compte sur la participation des milliers d'indigènes dans tout le pays. La création de l'*Union des Nations Indigènes* (UNI), en 1980, marque le début d'une mobilisation plus structurée. En 1984, le *Segundo Encontro Nacional dos Povos Indígenas*, à Brasília, motivé par le meurtre du leader guarani Marçal Tpãï rassemble plus de 400 leaders, dont le député Mário Juruna. La conséquence de cette dernière mobilisation ne tarde pas à venir. Entre 1986 et 1988 les Indiens acquièrent le droit à leur autodétermination à travers le statut de personne juridique dans la Constitution de 1988. Dans les années 2000, la *Marcha e Conferência dos Povos Indígenas do Brasil*, à Coroa Vermelha (Bahia), pour célébrer les 500 ans de la Découverte du Brésil, rassemble plus de 150 peuples, environ 3 600 Indiens pour à nouveau faire le point sur leurs droits acquis et revendiquer le tiers des terres qui leur appartiennent et auxquelles ils n'ont toujours pas accès<sup>10</sup>.

Dans ce contexte d'éveil de la militance amérindienne, le gouvernement brésilien reconnaît officiellement l'existence des langues natives. Grâce aux programmes de soutien à l'autodétermination des peuples indigènes prescrits dans la Constitution de 1988, on favorise au cours des années 1990 la mise en place d'écoles spécialisées de même qu'une formation hybride aux enseignants amérindiens. C'est la naissance, comme l'ont nommé Almeida et Queiroz des « livres de la forêt », relevant

---

10. Conselho Indigenista Missionário (Cimi). *Outros 500: construindo uma nova história*, São Paulo, Editora Salesiana, 2001, p. 126-133.

d'une littérature pédagogique où la pratique scripturale va de pair avec l'apprentissage de la langue portugaise en tant qu'arme politique<sup>11</sup>.

Dans cet univers de l'oralité, la plupart des récits sont accompagnés de dessins colorés réalisés par les Amérindiens. Lynn Mario T. Menezes de Souza y repère deux catégories de récits : les récits d'aujourd'hui et ceux d'autrefois. Les récits d'aujourd'hui relèvent généralement d'une écriture personnelle, subjective, dont le contenu est ancré dans le présent et les thématiques ont trait à la lutte pour la démarcation des territoires. Par ailleurs, les récits d'autrefois font appel à la performance de l'oralité et du discours mythique. Ils agissent plutôt comme l'expression d'une écriture collective. Les événements se déroulent dans un présent antérieur ou bien dans le temps mythique du héros civilisateur et des ancêtres<sup>12</sup>.

La catégorie des récits amérindiens publiés à titre individuel prend forme et s'enrichit grâce à la production d'écrivains tels Daniel Munduruku, Graça Graúna, Eliane Potiguara, Cássio Potiguara, Álvaro Tukano, Olívio Jekupé et Edson Brito, entre autres. En ce qui concerne la production collective, les nations guarani, maxakali, kiriri, yanomani, satara-mawe, desana-ware et kaxinawá sont les plus représentatives et bénéficient d'une publication majoritairement subventionnée par l'État brésilien ou financée par les organisations non gouvernementales.

Cette brève analyse du contexte de formation et de production des littératures québécoises et brésiliennes nous semble importante pour poursuivre notre lecture comparée des romans *Todas as coisas são pequenas*, de l'Amérindien brésilien Daniel Munduruku, publié en 2008, et *Ourse bleue*, de l'écrivaine métisse crie Virginia Pésémapéo Bordeleau, publié en 2007. En effet, bien que la littérature amérindienne soit un phénomène récent dans ces espaces américains, le décalage de presque vingt ans entre l'éveil littéraire québécois et le brésilien ainsi que le contexte historique

11. Pour Almeida et Queiroz, l'écriture amérindienne au Brésil relève d'une écriture à la foi collective, résultat d'un consensus, et politique puisqu'elle restructure la collectivité à travers la voix de ses représentants. Contrairement à la tradition littéraire occidentale qui privilégie le texte en tant qu'espace de représentation, la littérature amérindienne s'appuie sur la territorialité, créant par conséquent un lien profond et viscéral entre terre et écriture. M. I. D. Almeida et S. Queiroz. *Na captura da voz: As edições da narrativa oral no Brasil*, Belo Horizonte, A Autêntica, FALE/UFMG, 2004, p. 205-207.

12. E. Guesse. «Vozes da floresta: a oralidade que re(vive) na escrita literária indígena», *Boitatá*, Londrina, n° 12, juil.-déc. 2011, p. 107.

spécifique à chaque pays semble avoir eu une répercussion directe sur l'évolution des formes génériques issues de la tradition orale. Afin de mieux comprendre ces enjeux, nous nous proposons par la suite d'analyser les stratégies hétérotemporelles<sup>13</sup> dont se servent Daniel Munduruku et Virginia Pésémapéo Bordeleau, notamment en ce qui concerne la réhabilitation de la dynamique des genres issus de traditions orales à l'intérieur des catégories spatiotemporelles de leur fiction. Il sera question d'étudier conjointement comment cette dynamique générique influe sur les représentations de l'hybridité culturelle chez leurs personnages.

### **DANIEL MUNDURUKU : L'HYBRIDITÉ STÉRILE D'UNE TRADITION ORALE AU SERVICE DU JEU SPÉCULAIRE**

Au Brésil, Daniel Munduruku, originaire de la tribu des Munduruku, dans l'État du Pará, est l'une des voix les plus représentatives et les plus prolifiques de l'essor littéraire amérindien. Connu pour son rôle de médiateur entre le monde amérindien et la société brésilienne, il est l'auteur d'une soixantaine d'ouvrages, dont la plupart relèvent de la fiction pour la jeunesse. Le public jeune est la cible de son projet esthétique-littéraire à caractère militant et pédagogique. Dans ses fictions,

---

13. La notion d'hétérotemporalité s'inscrit dans un projet issu d'une démarche partenariale entre les Équipes d'Accueil CELEC, de l'Université Jean Monnet, et CELIS de l'Université de Clermont-Ferrand. L'approche hétérotemporelle vise à contribuer à l'étude de la dynamique des genres dans les œuvres littéraires et artistiques allochtones et autochtones des Amériques, tout en édifiant un appareil théorique capable de rendre compte des représentations anachroniques de l'Amérindien en contexte postcolonial. Par ce postulat, nous nous intéressons aux œuvres dont la thématique amérindienne est soumise à un cadre réflexif fondé sur le clivage de la rupture épistémologique apportée par les études postcoloniales. Par hétérotemporalité, lisons le refus de la vision historiciste eurocentrique, la remise en question des thèses essentialistes, évolutionnistes et téléologiques qui ont participé, pendant toute l'époque moderne, à la cristallisation des notions binaires et dichotomiques telles que civilisation/barbarie, colonisateur/colonisé, modernité/tradition, primitif/civilisé. Sur le plan formel, la perspective anachronisante peut contribuer au dévoilement des inflexions esthétiques et idéologiques de par le choix des intertextes (citation, parodie, pastiche), mettant en évidence la subversion de la pureté formelle, la transgression des normes, la dimension ludique, ou le jeu des genres. Enfin, la dimension de l'hétérotemporalité s'intéresse aux datations équivoques et aux temporalités hybrides (dyschronismes, prochronismes, parachronismes) pouvant infléchir sur les créations littéraires ou artistiques ultérieures.

la figure du conteur amérindien traditionnel émerge en tant que voix narrative la mieux placée pour mener à bien ce travail de persuasion.

Dans le roman *Todas as coisas são pequenas*, le choix d'un narrateur-conteur témoigne de l'importance que la littérature orale occupe dans le projet littéraire de l'écrivain. En faisant rejouer la posture narrative du conteur d'histoires, Daniel Munduruku restitue cette autorité détentrice du pouvoir de la parole, ce gardien des textes oraux destinés à être transmis au fil des générations. Seulement, la nouveauté du roman consiste à accorder, pour la première fois, cette place d'honneur, attribuée en règle générale à ses personnages indiens, à un personnage blanc.

Bien que cette stratégie narrative soit à première vue étrange par rapport à un univers fictionnel où les modèles de référence s'appuient sur une énonciation amérindienne, elle l'est moins lorsqu'on apprend que ce conteur d'histoire Blanc se trouve en processus d'indianisation, ce qui lui confère la légitimité pour guider le récit. À certains moments, cette légitimité peut paraître même disproportionnée aux yeux du lecteur car, derrière la voix du Blanc indianisé, il est possible d'entendre celle de l'auteur lui-même :

Há um vazio dentro da gente que está sempre nos inquietando. Alguns dizem que é saudade do paraíso perdido por nossos primeiros pais.

Muita gente prefere não tomar consciência da verdade. Prefere continuar na escuridão da mentira, da falsidade, da hipocrisia. Para elas, é muito difícil pensar como nosso povo pensa.

Hoje, apesar de ser mais radical com relação ao que fizeram de nós, sou também mais tolerante com as dificuldades que as pessoas têm de olhar para si mesmas e para o mundo<sup>14</sup>.

Il est intéressant d'observer que ce lapsus de l'écrivain se produit chaque fois que la voix de l'auteur parle au nom des siens et se retrouve sponta-

14. Nous traduisons. [Il y a un vide en nous qui est toujours présent et nous dérange. Certains disent que c'est la nostalgie du paradis perdu de nos premiers parents. D. Munduruku. *Todas as coisas são pequenas*, São Paulo, Arx, 2008, p. 12. [De nombreuses personnes préfèrent ne pas voir la vérité en face. Elles préfèrent continuer à vivre sous l'ombre du mensonge, de la fausseté de l'hipocrisie. Pour ces gens-là, il est très difficile de penser comme notre peuple]. *Ibid.*, p. 141. [Aujourd'hui même si j'ai une posture plus radicale à l'égard de tout ce qui nous a été infligé, je suis néanmoins plus tolérant envers les gens qui ont du mal à se regarder eux-mêmes ainsi que le monde qui les entoure.] *Ibid.*, p. 158.

nément dans le « nous » de sa collectivité. Ce narrateur peu fiable à l'égard du pacte fictionnel annonce d'ores et déjà que le jeu d'altérité sera instable le long du récit.

Quoi qu'il en soit, c'est à ce narrateur, indien déguisé en Blanc du nom de Carlos, que l'auteur confie la tâche de livrer le récit de sa vie. Ce dernier nous raconte comment une rencontre inusitée avec un Indien a été à l'origine de sa régénération humaine et spirituelle. Avant cette métamorphose, il était un homme d'affaires richissime et égoïste, incapable d'éprouver la moindre solidarité ou compassion envers ces pairs. Un jour, il reçoit un appel téléphonique de la part de son frère lui annonçant que sa mère, mourante, souhaitait vivement le revoir pour faire ses derniers adieux. Il quitte ainsi São Paulo à bord de son avion privé vers le village de sa famille dans l'État du Mato Grosso, et, au moment de se rendre à Manaus pour partir en vacances en Grèce, un accident aérien survient en plein cœur de la forêt amazonienne.

Dans ce milieu sauvage, loin de toute trace de la société brésilienne occidentalisée, Carlos fait la rencontre d'Aximá, un chaman qui revenait vivre dans la forêt après avoir vécu une expérience traumatisante en ville. À cet instant, les repères temporeux et spatiaux s'effacent, laissant place à un éventuel rêve. La diégèse acquiert ensuite une complexité accentuée par la dimension hétérotemporelle du rêve, responsable d'une série d'analepses et de mises en abyme qui soutiennent la construction d'un récit dorénavant « magique ». Le lecteur, quant à lui, ne saura pas exactement combien de temps aura duré le séjour de Carlos en forêt. L'équipe de rescousse annoncera à la fin du récit sept jours de recherche alors que le discours du chaman au début de leur rencontre indiquera un temps bien plus large, soit deux lunes.

En effet, cette hésitation temporelle provoquée par l'insertion du rêve dans le roman va bien au-delà d'une simple reprise des modèles occidentaux empruntés au genre fantastique. Remis dans le contexte des formes génériques issues de la tradition orale, le rêve chez Munduruku est le moyen par lequel l'écrivain invite son lecteur à pénétrer dans les tréfonds de la vision amérindienne. En ce sens, loin d'être un symbole onirique du psychisme humain, le rêve s'inscrit dans une pratique culturelle structurante de l'identité amérindienne. À ce propos, les paroles de l'écrivain sont éloquentes :

Educação para nós se dava no silêncio. Nossos pais nos ensinavam a sonhar com aquilo que desejassemos. Compreendi então que educar é fazer sonhar.

Aprendi a ser índio, pois aprendi a sonhar. [...] Percebi que na sociedade indígena educar é arrancar de dentro para fora, fazer brotar os sonhos e, às vezes, rir dos mistérios da vida<sup>15</sup>.

Ici, l'expression « éduquer c'est faire rêver » ne doit pas être comprise dans le sens occidental d' « apprendre à se battre pour atteindre ses objectifs ». Si dans ce processus d'autoapprentissage engendré par le rêve, l'individu semble être livré à lui-même, cette expérience du rêve n'est absolument pas un acte solitaire. Les réflexions de Munduruku à l'égard de la fonction du rêve permettent de mieux saisir, cette fois-ci, le rôle de la collectivité et surtout de l'ancestralité, dans ce processus :

Nossos antepassados acharam que não deviam registrar nada, pois sabiam que o que devia ser ensinando era acessível a todos os que estavam em sintonia profunda com a natureza e com o espírito dos ancestrais que tudo transmitem através do sonho<sup>16</sup>.

Dans cet extrait, l'« entre-lieu » du rêve assure le passage entre le passé et le présent par la réactualisation des paroles des ancêtres qui viennent en aide à l'individu afin de le guider dans la compréhension et dans la retransmission de la tradition orale à la collectivité. Dans le roman, Aximã raconte à Carlos que les ancêtres lui ont révélé dans son rêve la mission d'indianiser un Blanc. Carlos apprendra donc à rêver et ce don deviendra crucial pour qu'il puisse franchir à la fin du roman l'étape ultime du rituel initiatique au cœur d'une grotte. Dans ce processus d'apprentissage, Aximã se sert de son rôle médiateur de chaman pour lire, interpréter et prédire les rêves de Carlos. La présence de ce chaman dans le récit introduit également la figure du conteur amérindien traditionnel investi, cette fois-ci, d'une légitimité totale pour réactualiser les légendes, les récits cosmogoniques et les contes issus de la tradition orale.

15. Nous traduisons. [L'éducation pour nous se déroulait sous le silence. Nos parents nous apprenaient à rêver de ce que nous souhaitions. J'ai ainsi compris qu'éduquer c'est faire rêver; J'ai appris à être Indien car j'ai appris à rêver [...] Je me suis rendu compte que dans la société indigène éduquer c'est arracher de l'intérieur vers l'extérieur, c'est faire jaillir les rêves et, parfois, rire des mystères de la vie.] D. Munduruku. *O banquete dos Deuses: conversa sobre a origem da cultura brasileira*, São Paulo, Angra, 2000, p. 71.

16. Nous traduisons. [Nos ancêtres pensaient que rien ne devrait être enregistré car ils savaient que ce que l'on devrait apprendre était accessible à tous ceux qui étaient en profonde syntonie avec la nature et avec les esprits des ancêtres lesquels se chargeaient de tout transmettre par le rêve.] D. Munduruku. « Visões de ontem, hoje e amanhã: é hora de ler as palavras », E. Potiguara, *Metade cara, metade máscara*, São Paulo, Global Editora, 2004, p. 71.

Observons à présent comment les catégories génériques de la tradition orale ainsi que le jeu spéculaire de ces deux entités narratives contribuent à l'efficacité du travail persuasif de l'écriture militante et pédagogique de Munduruku.

Le chercheur Julien Roger inscrit la dynamique des genres au sein de deux grandes catégories : celle des textes hybrides stériles et celle des textes hybrides féconds. Pour lui, un texte hybride stérile est celui qui combine différents traits de plusieurs genres de manière clairement identifiable et opératoire. Ils ne transgressent les normes que pour mieux les renforcer en tant que telles, et c'est justement le repérage des genres qui permet la réflexion critique. En revanche, les textes hybrides féconds, quant à eux, transgressent les genres non pour les conforter, mais plutôt pour les remettre en question, jusqu'à rendre la notion de genre inopérante. Bien que le lecteur s'efforce de repérer les différents genres à l'œuvre, il lui devient difficile de distinguer nettement ce qui relève de tel ou tel élément<sup>17</sup>.

Il nous semble que la fiction de Munduruku se conforme bien au premier cas de l'hybridité générique évoqué par Roger, celle des textes hybrides stériles. Le genre de la tradition orale, étant complètement identifiable et opératoire dans le roman, tire son efficacité d'un ensemble complexe de règles et de conventions que l'écrivain cherchera à préserver. À l'intérieur de ce discours traditionnel codifié, à demi-fixé, la variété des genres tels les chants, les légendes, les mythes et les rêves, contribuent à renforcer la cohésion du groupe et à l'édification morale de la collectivité.

Toutefois, si la littérature orale relève d'un discours à demi fixé, ce discours n'est nullement une retranscription stérile des formes issues de la culture orale ancestrale. Paraphrasant Calvet, « chaque discours proféré par le conteur est une retransmission et une récréation à la fois, puisqu'il est aussi un artiste qui sait jouer de l'organisation syntaxique, du ton et de la diction pour atteindre son but<sup>18</sup> ».

Dans le roman de Munduruku, c'est notamment la performance du conteur traditionnel amérindien qui finit par séduire Carlos. En se

---

17. J. Roger. « Hybridité et genres littéraires : ébauche de typologie », Milagros Ezquerro (Org.), *L'Hybride/Lo híbrido : cultures et littératures hispano-américaines*, Paris, Indigo & côté-femmes éditions, 2005, p. 14-15.

18. L. J. Calvet. *La Tradition orale*, Paris, Presses universitaires de France, 1984, p. 55.

servant de son autoréflexivité, Carlos aide le lecteur à saisir la portée du contenu des histoires racontées par le chaman. Il met en avant les éléments extralinguistiques comme les pauses, le débit lent de parole et la concision du discours d'Aximã, lesquels contribuent à éclairer le sens des histoires que Carlos écoute :

Ele parou de falar por um momento. Era um hábito que tinha quando narrava as histórias. Eu sempre queria apressá-lo, mas ele comumente dizia que não adiantava : « Quem fala tudo muito rápido acaba não dizendo nada », disse-me numa outra vez.

Confesso que ficava meio aborrecido com o jeito enigmático de o índio falar. Ele nunca contava tudo o que sabia. Era como se usasse um conta-gotas de palavras para economizá-las<sup>19</sup>.

Outre la performance orale du chaman, Carlos est également séduit par des extraits des textes essentiels de la littérature amérindienne brésilienne tels la création du monde ou encore le récit de transformation de la Terre à la suite d'un déluge dont les seuls survivants sont le héros civilisateur Tuparik et quelques animaux rescapés. Parmi ces récits cosmogoniques mythiques, celui qui raconte l'arrivée des êtres humains actuels sur Terre interpelle davantage Carlos. Tout en respectant les conventions formelles de l'oralité, Aximã raconte :

– Nossos avós acreditavam que, neste lugar, num tempo muito remoto, nossos ancestrais tinham vivido. Mas eles não viviam no mundo de cima. Seu mundo era subterrâneo. Todos eram muito felizes e não havia fome, miséria guerras. [...]

Um dia, Irihi, apareceu um estrangeiro por aquelas bandas, Tinha a cor clara do dia e nas mãos trazia um holofote que cegava as pessoas.

Todos estavam atordoados com aquela novidade. Mas aquele estranho da cor do dia trazia algo realmente novo. Como não ficar tentado? Como não querer conhecer esse mundo novo<sup>20</sup>?

19. Nous traduisons. [Il cessa de parler pendant un moment. C'était une habitude qu'il avait lorsqu'il racontait des histoires. Je voulais toujours faire en sorte qu'il se dépêche, mais il me disait souvent que ce n'était pas la peine. « Celui qui parle trop vite finit par ne rien dire », m'a-t-il dit un jour]. D. Munduruku. *Op. cit.*, p. 65. [J'avoue que la façon énigmatique de parler de l'Indien m'agaçait un peu. Il ne racontait jamais ce qu'il savait. C'était comme s'il se servait d'un compte-gouttes de mots afin de les économiser.] *Ibid.*, p. 82.

20. Nous traduisons. [Nos grands-parents croyaient que nos ancêtres avaient vécu dans ce lieu, dans un temps très reculé. Mais ils ne vivaient pas dans le monde du haut. Leur monde était souterrain ; ils vivaient tous très heureux et il n'y avait

Ce discours du chaman est révélateur de la variété des formes de réactualisation de la tradition orale qui ont vu le jour par suite du choc culturel, dans un contexte de colonisation fortement marqué par des rapports de pouvoirs inégaux. Cela prouve que, loin d'être cristallisés in *illo tempore*<sup>21</sup>, pour reprendre l'expression de Mircea Eliade, les récits cosmogoniques ont dû incorporer de nouveaux personnages, par exemple ici le Blanc, à la suite de la rupture engendrée par le processus de colonisation. À cet égard, Diane Boudreau remarque que « les circonstances et les événements peuvent se transformer, des personnages peuvent être ajoutés, mais la structure et l'authenticité du récit ne sont pas sacrifiées<sup>22</sup> ».

Cette pratique de réappropriation de la tradition orale dans le texte hybride stérile de Munduruku pourrait également constituer ce que Calvet nomme « la permanence dans la diversité<sup>23</sup> » qui caractérise tellement bien les textes oraux dont les contenus varient en même temps que les formes sont préservées. En ajoutant le personnage du Blanc dans la cosmogonie amérindienne, cet extrait propose en outre une inversion des valeurs dans le but de se différencier de la version judaïco-chrétienne du paradis terrestre. Dans la voix du chaman, la société amérindienne ferait ici l'objet non pas d'une chute du ciel vers la Terre, mais d'une montée souterraine des entrailles de la Terre vers un monde terrestre déjà corrompu par le Blanc.

Au fur et à mesure que ces histoires sont mises en lumière par le chaman, Carlos se sert de son autoréflexivité pour compléter leur sens. Seulement, ses réflexions se déroulent à partir d'un schéma de pensée, comme nous l'avons vu, de l'« Indien déguisé en Blanc », ce qui compromet la fiabilité de sa « vision occidentale ». C'est la raison pour laquelle son autoréflexivité ne parvient pas à dépasser un cadre dichotomique et binaire à l'égard de la représentation du monde occidental et du monde amérindien. À la manière d'une écriture baroque, comme l'a

---

pas de famine, misère, guerres [...] Un jour, Irihi, un étranger a fait irruption dans ces contrées. Il avait le teint clair comme le jour et portait dans ses mains un spot qui aveuglait les gens. Tout le monde était ahuri par cette nouveauté. Mais cet étranger au teint clair comme le jour apportait quelque chose de vraiment nouveau. Comment ne pas être tenté par cela? Comment ne pas vouloir connaître ce monde nouveau?] *Ibid.*, p. 95-96.

21. M. Eliade. *Le Mythe de l'éternel retour: archétypes et répétitions*, Paris, Gallimard, 1979.
22. D. Boudreau. *Op. cit.*, p. 26.
23. L. J. Calvet. *Op. cit.*, p. 52.

bien fait remarquer Eurídice Figueiredo, dans son analyse critique de l'œuvre<sup>24</sup>, le récit s'enferme dans une dualité ombre/ lumière, cercle/ carré, blanc/rouge qui, par conséquent, écarte toute possibilité d'envisager des traversées culturelles. L'absence d'un « troisième espace<sup>25</sup> », comme l'a défini Homi Bhabha, devient explicite dans l'extrait suivant lorsque Carlos renie ses références philosophiques gréco-occidentales, cherchant non seulement à renforcer la dualité entre les deux mondes, mais aussi à déterminer clairement son camp et son nouveau cadre de référence :

Meus filósofos preferidos desaparecem de cena quando tento pensar neles como criadores de teorias sobre o ser humano e sobre a vida. Acho que eles nunca passaram por isso que estou vivenciando, e certamente não teriam como descrever o que sinto. Onde estão Descartes, Hegel, Hume? Será que Nietzsche pode me socorrer? Tomás de Aquino ou Santo Agostinho? Cadê o velho e bom Aristóteles, com a sua teoria do motor imóvel, que move, mas não é movido por nada? Será que Sartre visualizou isso no seu existencialismo? [...] Não, eles não entenderam muito bem a essência da humanidade. Eles entenderam apenas um lado da verdade e não conseguiram visualizar a verdade toda<sup>26</sup>.

Remarquons que ce narrateur qui parvient à accéder à la Vérité est l'exemple même de la réussite du travail persuasif du chaman. Il reprend un discours qui est essentialiste et ne fait que « transgresser les normes de la littérature orale pour mieux les renforcer en tant que telles<sup>27</sup> ». La fiction de Munduruku demeure, en ce sens, le lieu du consensus, de l'unicité de la pensée malgré l'expérience d'ouverture à l'altérité à laquelle

- 
24. Voir E. Figueiredo. « Representações do indígena na literatura brasileira », *Representações de etnicidade: perspectivas interamericanas de literatura e cultura*, Rio de Janeiro, 7 Letras, 2010, p. 133-134.
25. H. K. Bhabha. « The Third Space », dans Jonathan Rutherford (Org.), *Identity: Community, Culture, Difference*, Londres, Lawrence and Wishart, 1990, p. 207-221.
26. Nous traduisons. [Mes philosophes préférés disparaissent de la scène lorsque je pense à eux en tant que créateurs des théories sur l'être humain et sur la vie. Je pense qu'ils n'ont jamais vécu ce que je vis à présent et certainement ils n'auraient pas pu décrire ce que je ressens. Où sont-ils, Descartes, Hegel, Hume? Est-ce que Nietzsche peut venir à mon aide? Thomas d'Aquin ou saint Augustin? Où est-il, le vieil et bon Aristote, avec sa théorie du moteur immobile, qui se déplace mais qui n'est déplacé par rien? Est-ce que Sartre a vu cela dans son existencialisme? [...] Non, ils n'ont pas bien compris l'essence de l'humanité. Ils n'ont saisi qu'une part de la vérité, mais n'ont pas pu accéder à toute la vérité.] D. Munduruku. *Op. cit.*, p. 87.
27. J. Roger. *Op. cit.*, p. 15.

se livre l'auteur au moment de proposer un jeu spéculaire entre le Blanc et l'Indien. Le récit finit ainsi par se renfermer dans le discours du même, Aximá et Carlos constituant la double face du même. Par conséquent, la représentation des identités plurielles tendra elle aussi à une polarisation incompatible avec la notion d'hybridité culturelle, dont nous parle Homi Bhabha: ce lieu d'incommensurabilité où « les cultures doivent réviser leurs propres systèmes de référence, leurs normes et leurs valeurs en se séparant de leurs règles habituelles ou innées de transformation<sup>28</sup> ». En privilégiant la mission collective de donner une auto-image positive de l'amérindianité sur la scène littéraire brésilienne, le roman de Munduruku contribue, certes, à la valorisation et à la libération d'une voix collective longtemps étouffée, mais il perd par ailleurs en subjectivité et en expression d'une indianité hybride plus complexe.

Dans ce contexte, il nous semble qu'une issue à l'enfermement de la littérature amérindienne dans des catégories majoritairement ethnisantes pourrait justement venir du désir de certains auteurs contemporains de briser les images figées et contraignantes de l'identité pour mieux faire place à leur subjectivité et à leur liberté d'expression.

### **VIRGINIA BORDELEAU : L'« ENTRE-DEUX » DES CATÉGORIES POSTMODERNES ET ETHNISANTES**

À cet égard, le roman de Virginia Bordeleau, *Ourse bleue*, semble avoir gagné ce pari dans la mesure où il propose un compromis entre le collectif et le subjectif, entre l'ethnisant et l'universel. Le roman retrace les souvenirs de Victoria, une femme métisse d'origine crie qui décide de revenir à la réserve de ses ancêtres dans la Baie-James en compagnie de son époux Daniel afin de rencontrer sa tante Carolynn, la seule survivante des aînés qui garde la mémoire de son grand-père. Lors de son périple dans les villages cris, Victoria découvre que ses rêves fréquents cachent son véritable don de chamane. Guidée par d'autres chamanes, on lui confiera la mission de retrouver le corps de son grand-oncle Georges afin d'apaiser son esprit.

Il est possible de relever dans le roman quelques thématiques communes à celles de Munduruku, comme l'omniprésence du rêve et du chamanisme en tant qu'éléments déclencheurs de la progression des

---

28. H. K. Bhabha. *O Local da cultura*, Traduction de M. Ávila, E.L. de Lima Reis et G.R.Gonçalves, Belo Horizonte, Ed. UFMG, 1998, p. 141.

actions des personnages. De plus, l'intrigue est également construite de façon à ce que les protagonistes relèvent une série d'épreuves avant d'arriver au climax du rituel de la purification spirituelle réalisé à l'intérieur d'une grotte. Mises à part ces ressemblances thématiques, la réappropriation de la tradition orale chez Bordeleau aboutit à une construction fictionnelle plus complexe que celle de Munduruku, que ce soit sur le plan linguistique ou bien sur le plan formel des catégories spatiotemporelles.

En effet, dans *Ourse bleue*, Bordeleau s'investit dans un travail de diglossie et de trilinguisme qui contraste avec le récit unilingue de Munduruku, lequel se limite à inclure quelques rares mots isolés du tupi-guarani dans le récit<sup>29</sup>. Par cette démarche, l'écrivaine fait revivre la tradition orale de la langue crie dans un contexte multiculturel où le cri interagit et survit à côté du français et de l'anglais. Cette réappropriation de la tradition orale chez l'écrivaine québécoise témoigne d'une hybridité linguistique fruit d'une situation politique et culturelle particulière au Québec, un territoire qui a dû se construire dans les suites d'une double colonisation.

Bien que l'introduction de la langue crie en contexte trilingue soit un moyen pour la narratrice de rendre hommage à ses racines maternelles, elle nous met tout de même en garde contre le danger de voir un jour cette langue disparaître dans le flot des apports extérieurs :

Tout comme Mistenapé, M. Wheschee me parle en cri sans appauvrir cette langue de termes en anglais, comme le fait la nouvelle génération. Habitude qui m'attriste, car j'y vois la perte d'un héritage millénaire. Je n'ai pas souvent l'occasion de parler cri, je suis touchée par le respect que ces grands-pères portent à leur culture<sup>30</sup>.

Dans *Ourse bleue*, les stratégies d'insertion de l'alphabet en contexte de diglossie surgissent dans les phrases courtes et césurées et suivent trois modèles. Le premier consiste à retranscrire l'alphabet scriptural cri sans l'aide d'une traduction qui puisse aider dans la compréhension du message : - Elle rit : « *Josèp; tchi tchish kwân...* » ; Elle crie : « *N'Goussish! N'Goussish!* »<sup>31</sup>. Le deuxième modèle s'appuie sur l'introduction des phrases en français parsemées d'expressions en alphabet cri : « - Tu étais

29. À titre d'exemple, nous pouvons citer les termes suivants : *tawari, pariwat, Anyang, Tuparik, caxiri*,

30. V. P. Bordeleau. *Ourse bleue*, Auxerre, Litté, 2008, p. 95.

31. *Ibid.*, p. 31.

assise sur un *Mist Pishou*, comme ceux qui vivent dans les pays des *Maktésinabèch*! Elle parle d'un lion. Qui vit au pays des hommes noirs<sup>32</sup>». Puis, le troisième modèle relève des phrases intégralement écrites en alphabet cri suivies d'une traduction complète en français proposée par la narratrice et intégrée dans son discours: Allaisi me rappela: «*Astoom, Iskwech!*... Reviens, petite fille... / Elle dit: «*Migwech't, Tititetch*», *K'teemyèteem n'gooshish*. Merci, Toute Petite, mon fils sera très content...<sup>33</sup>».

Outre ce renouvellement de la tradition orale engendré par le phénomène de l'hybridité linguistique, l'écrivaine propose un récit lui aussi hybride « magico-mémoriel », en établissant un cadre spatiotemporel parfaitement repérable, dans lequel ses souvenirs individuels et collectifs s'inscrivent dans le processus historique du choc des cultures. Cette démarche diffère du récit « essentiellement magique » de Munduruku, où la force du rêve semblait dispenser de tout ancrage historique ou toute référence spatiotemporelle précise.

Or, dans *Ourse bleue*, l'ancrage historique et spatiotemporel est fondamental pour mener à bien le travail de reconstitution mémorielle de Victoria. Le roman se structure sur deux plans spatiotemporels bien distincts: le premier, situé de septembre à novembre 2004, renvoie au présent de la narratrice, moment où elle emprunte la route de la Baie-James en quête de ses racines et découvre son don de chamane; le deuxième plan, quant à lui, renvoie à un découpage temporel bien plus large. Il s'agit pour la narratrice de se remémorer un passé allant de 1961 à 2002, où elle revit les histoires racontées par ses aînés et ses souvenirs douloureux d'une enfance heureuse qui a tourné au cauchemar lorsque sa mère plonge dans l'alcoolisme à la suite de la mort de sa grand-mère Louisa et au départ de son frère aîné au pensionnat. Ces deux plans temporels s'alternent systématiquement et sont divisés en 35 chapitres composés de microhistoires dont les titres se réfèrent pour la plupart aux membres cris de la famille de Victoria. Dans ce dialogue entre passé et présent, le rêve et les visions de Victoria font des irruptions, contribuant à accentuer le va-et-vient temporel dans un contexte vertigineux pour le lecteur.

Il est intéressant d'observer que ce va-et-vient et la superposition temporelle s'insèrent dans une esthétique formelle chère aux romans

32. *Ibid.*, p. 107.

33. *Ibid.*, p. 55.

postmodernes. En effet, la discontinuité, la fragmentation et la circularité caractéristiques de l'esthétique postmoderne sont convoquées dans ce roman pour rendre compte du flux instable et du mouvement circulaire de la mémoire de Victoria. Nous pensons que cette ouverture aux standards postmodernes peut également laisser transparaître l'inscription ethnique d'une esthétique amérindienne où le cercle fonctionne comme un élément structurant de la vision cosmocentrique qui régit les relations au sein du groupe<sup>34</sup>.

De même que le temps se prête à cette circularité, l'espace lui aussi subit les aléas de ce mouvement. Ainsi, en passant par Amos, Matagami, Waskaganish, La Pointe-aux-Vents, Wemindji, Radisson, Chisasibi, Mistissini, pour ensuite revenir à La Pointe-aux-Vents et à Mistissini, Victoria réactualise le parcours emprunté par ses ancêtres nomades et reconstitue à son tour l'espace circulaire des lieux de la mémoire crie. Cet espace, loin d'être un lieu d'errance, configure un mouvement conscient de la narratrice. Elle se laisse ainsi guider par la connaissance que ses ancêtres avaient des limites géographiques fixées et redéfinies au fil des générations. Comme l'affirme Zilá Bernd, «le nomade sait où il va, il suit une trace déjà connue, ou partiellement connue, un itinéraire conservé dans la mémoire de sa tribu : il connaît son environnement et trouve facilement ses repères, ses signes qui lui permettront de continuer son chemin<sup>35</sup>».

Dans le roman, ce sont les histoires rapportées par des membres de sa famille, mais aussi les visions et les messages des ancêtres révélés dans les rêves de Victoria qui l'aident à accomplir sa mission. Elle finit, grâce à cette collectivité, par retrouver les ossements de son grand-oncle Georges et par faire la paix avec elle-même. En voulant revenir sur sa propre histoire, Victoria retravaille ses deuils individuels et collectifs de façon à les transcender. Il s'agit bel et bien d'une écriture de la rupture,

---

34. Diane Boudreau nous rappelle que la vision amérindienne du monde n'est pas anthropocentrique, mais cosmocentrique. Le cercle est le symbole le plus significatif dans la perception de l'espace, dans les relations interpersonnelles et, par conséquent, dans l'expression des valeurs. Alors que la vision occidentale définit les rapports entre l'humain et tout ce qui l'entoure comme une conquête perpétuelle ou une ascension dans l'échelle de la vie, le cercle suppose l'interdépendance et la relativité du fait culturel. D. Boudreau. *Op. cit.*, p. 60-61.

35. Z. Bernd. *Dicionário das mobilidades culturais: percursos americanos*, Porto Alegre, Literalis, 2010, p. 302.

de la perte, du traumatisme qui caractérise tellement bien la production littéraire amérindienne québécoise actuelle, où les problèmes d'alcool, de suicide, d'égarement et d'inceste sont mis au grand jour. D'un ton qui se rapproche de l'écriture insoumise de Kapeshe, la narratrice extériorise les origines de son traumatisme :

Je pleure sur la perte de mon frère qui, après sa première année de pensionnat, revint en prédateur. « C'est un nouveau jeu », disait-il ! ... Depuis quelques années, ses confrères témoignent de l'horreur vécue entre ces murs gérés par les Oblats de Marie-Immaculée. Mon cul ! Les enfants bafoués, utilisés, détruits. Mes frères et sœurs placés en famille d'accueil où les abus ont continué. L'une affamée, l'autre battu, manipulé, utilisé ! Nos petits, sur lesquels s'étend l'ombre de l'alcoolisme. Nos inquiétudes de parents, notre impuissance et notre inconscience. Mais pourquoi tout ça ? Comment arrêter cette spirale, est-ce seulement possible<sup>36</sup> ?

Si l'extériorisation des traumatismes est une étape essentielle dans la compréhension des origines de la douleur, la compréhension des origines de cette souffrance s'impose comme une seconde étape nécessaire au passage d'une « écriture du traumatisme » vers une « écriture de la guérison ». Dans ce contexte, la fusion de l'ourse, symbole du totem de ces ancêtres cris avec le bleu, symbole de la couleur de la Vierge Marie, ouvre des perspectives optimistes pour transcender la rupture identitaire provoquée par une double appartenance culturelle malmenée. Chez Victoria, ce déchirement culturel est ressenti dans un for intérieur qui, avant le rituel de purification, n'a pas pu harmoniser le Blanc et le Rouge qui le constituent :

Tu as déjà beaucoup souffert, apprends à accueillir cette souffrance. Libère-toi d'elle ; ce faisant, elle te rendra de plus en plus forte. Tu portes en toi ta famille, mais aussi deux peuples : le rouge et le blanc. Quoi que tu en penses, ton côté blanc est aussi dévasté que ton côté rouge. Tu dois guérir ces deux parties de toi-même et les réunir. En opposition, elles t'affaiblissent. Unies, tu seras comme le roc face à toutes les tempêtes<sup>37</sup>.

## CONSIDÉRATIONS FINALES

Finalement, entre le désir intime de libérer la parole et le devoir de porter une auto-image positive de sa collectivité, entre le jeu spéculaire et la fusion identitaire, les littératures amérindiennes brésiliennes et

36. V. P. Bordeleau. *Op. cit.*, p. 97.

37. *Ibid.*, p. 102.

québécoises multiplient les façons de penser l'identité individuelle et collective.

Au Brésil, cette étude a cherché à démontrer que des écrivains représentatifs de l'essor littéraire comme Munduruku évoluent dans un processus de fictionnalisation encore fort dépendant des modèles issus de la littérature orale. Par ailleurs, au Québec, nous avons pu observer que Bordeleau s'inscrit dans une phase de renouvellement des choix formels. En proposant un récit à mi-chemin entre les catégories standard postmodernes et ethnisantes, Bordeleau met à l'épreuve son désir de subjectivité pour penser la place de l'individu au sein du collectif. Cette démarche annonce que l'essor de la littérature amérindienne ne fait que commencer et effectivement cela est plus que souhaitable car, comme l'affirme le dramaturge wendat Yves Sioui Durand : « les autochtones du Québec ont terriblement besoin d'une littérature qui transcende les lieux communs du discours politique, des stéréotypes identitaires désuets et ce pour que nous puissions retrouver dans la liberté de penser et de parole, la réalité profonde de ce que nous sommes<sup>38</sup> ».

---

38. Y. S. Durand. «Kaion'ni, le wampum rompu: De la rupture de la chaîne d'alliance ou "le grand inconscient résineux"», *Recherches amérindiennes au Québec*, vol. XXXIII, n° 3, 2003, p. 55.

## Ruines, non-lieux et confins dans le *road novel* de la pampa

*Todos nós adorávamos caubóis*, de Carol Bensimon

Ilana Heineberg

« Let me take you to the movies. Can I take you to the show? »

« *Houses of the holy* », Led Zeppelin

« Avec elle [la route], je m'échappe comme je reviens : la promesse de fuite est aussi celle des retrouvailles (en quoi « le chemin de la vie » est un mensonge puisqu'il ne se rebrousse pas). »

Régis Debray<sup>1</sup>

Le roman *Todos nós adorávamos caubóis* (*Nous aimions tous les cowboys*, 2013), de Carol Bensimon, offre une riche perspective sur la relation des personnages de la génération Y avec l'espace et la mobilité. Il s'agit du deuxième roman de l'auteure après *Sinuca embaixo d'água*<sup>2</sup> et le recueil de nouvelles *Pó de parede*<sup>3</sup>. En 2012, la revue anglaise *Granta*<sup>4</sup> retient Carol Bensimon dans son anthologie des vingt meilleurs jeunes écrivains brésiliens avec le texte « Faíscas » (« Étincelles »), un extrait de *Todos nós adorávamos caubóis*. Dans ce roman, Cora et son ancienne amie

1. « Rhapsodie pour la route », *Les cahiers de médiologie* 1996/2, n° 2, p. 8.
2. C. Bensimon. *Sinuca embaixo d'água*, São Paulo, Companhia das Letras, 2009.
3. C. Bensimon. *Pó de parede*, Porto Alegre, Não editora, 2008.
4. C. Bensimon. « Faíscas », *Granta : os melhores jovens escritores brasileiro*, n° 9, Rio de Janeiro, Alfaguara/Objetiva, 2012. Carol Bensimon. « Sparks », *Granta : The Best of Young Brazilian Novelists*, n. 121, London, Granta, 2012.

Julia se retrouvent à Porto Alegre quatre ans après une séparation. Toutes les deux se donnent rendez-vous dans cette ville alors qu'elles étudient à l'étranger, respectivement à Paris et à Montréal, pour entreprendre l'ancien projet d'un « voyage sans planification » en voiture. Cora, la narratrice, dévoile leur histoire d'amour en même temps que, dans le présent narratif, les jeunes femmes se déplacent à travers les confins du Rio Grande do Sul, à l'extrême sud du Brésil, et essaient de finir ou de reprendre leur relation. Le voyage se fait de manière totalement improvisée et déconnectée des nouvelles technologies.

Notre analyse partira de la relation de ce roman avec le *road movie* et donc de sa configuration en tant que *road novel*. Sa spécificité, selon nous le fait que les personnages évoluent vers la lenteur du déplacement à pied, nous mènera à nous pencher, dans un deuxième temps, sur la relation entre le déplacement dans l'espace et l'appréhension temporelle, notamment la reconstitution de l'histoire, qu'elle soit personnelle ou collective. Enfin, nous analyserons le lien entre l'appartenance instable des personnages (à une nation, à un genre, à une génération) et la représentation de l'espace.

## UN ROAD NOVEL Y

Depuis la parution de *Todos nós adorávamos caubóis*, la critique<sup>5</sup> et l'auteure elle-même soulignent le lien de ce roman avec le *road movie*. En évoquant sa genèse, Carol Bensimon explique que son idée de départ était de construire un récit de la route tout en le détournant :

Como todo mundo sabe, esse é um gênero muito ligado à paisagem dos Estados Unidos e ao imaginário norte-americano, então eu queria ver o que acontecia se deslocássemos o eixo para o extremo sul do Brasil. Além

5. À titre d'exemple: « a primeira coisa que vem à cabeça é a história feminista do filme *Thelma & Louise* », « la première chose qui nous vient à l'esprit c'est l'histoire féministe du film *Thelma & Louise* », C. Volpato. « As mulheres de carne e osso de Carol », *Valor econômico*, 20 décembre 2013, <<http://www.valor.com.br/cultura/3377318/mulheres-de-carne-e-osso-de-carol>> (consulté le 20 juillet 2017); « *Todos nós adorávamos caubóis* rompe com uma lógica recorrente em narrativas de estrada, em que as mulheres ficam e os homens vão se aventurar », « *Todos nós adorávamos caubóis* rompt avec une logique récurrente dans les récits de la route dans lesquels les femmes restent et les hommes partent à l'aventure », L. Moraes. « Carol Bensimon [interview], *Revista TPM*, 8 octobre 2013, <<http://revistatrip.uol.com.br/tpm/carol-bensimon>> (consulté le 20 juillet 2017).

disso, minha ideia era colocar duas garotas na estrada, o que não é exatamente inédito, mas certamente muito mais raro<sup>6</sup>.

Comme chacun le sait, ce genre est très lié au paysage des États-Unis et à l'imaginaire nord-américain, donc je voulais voir ce qui se passerait si on déplaçait l'action vers l'extrême sud du Brésil. En outre, mon idée était de mettre deux filles sur la route, ce qui n'est pas exactement inédit, mais certainement beaucoup plus rare<sup>7</sup>.

Ainsi, le dialogue avec *Thelma & Louise* (1991), de Ridley Scott, apparaît d'entrée de jeu comme une évidence, devenant une référence concrète vers la fin du récit, lorsque la narratrice raconte : « Discutimos o final de *Thelma & Louise*<sup>8</sup> », « Nous avons discuté la fin de *Thelma & Louise* ». La fin ouverte du film de Ridley Scott permet aux protagonistes d'échanger leurs lectures à un moment où elles-mêmes vivent une impasse dans leur nouvelle relation, car Julia a laissé un compagnon au Canada et ne donne aucune certitude de pouvoir assumer sa relation avec Cora. De la même manière que le lecteur ne connaîtra jamais le contenu des échanges des protagonistes sur *Thelma & Louise*, celles-ci restent incapables de discuter frontalement leur propre relation.

Si *Thelma & Louise* apparaît comme paradigme générique, la relation avec le cinéma imprègne également l'écriture. Comme dans ce passage où la narratrice ne se contente pas de la description d'une « scène », mais l'exhibe au lecteur, transformé en spectateur, comme si elle assistait avec ce dernier à l'adaptation de son propre récit à l'écran :

Essa seria a parte em que “The rain song” tocaria de fundo, você me veria ainda sentada no banco por tempo suficiente para entender que eu estava sofrendo de verdade, era uma canção do Led Zeppelin daquele álbum que eu e Julia tínhamos escutado tantas vezes no pensionato Maria Imaculada, algumas cenas em retrospecto tentariam dar conta da infinidade de situações que eu já guardava aquecidas na memória, ela dançando no Memorial dos Bertussi, eu abrindo a garrafa de vinho com minha bota, ela com os pés sobre a colcha de chenile [...] (CAUB, p. 158-159).

- 
6. M. Gombat. «Duelo entre Cora e Julia», *Carta capital*, 22 octobre 2013, <<https://www.cartacapital.com.br/cultura/o-duelo-de-cora-e-julia-7795.html>> (consulté le 20 juillet 2017).
  7. Nous avons traduit ce passage ainsi que toutes les autres citations en portugais, y compris celles du roman étudié, présentes dans cet article.
  8. C. Bensimon. *Todos nós adorávamos caubóis*, São Paulo, Companhia das Letras, 2013, p. 119. Dorénavant les références à cet ouvrage seront indiquées par CAUB, suivi de la page dans le corps du texte.

Celle-ci serait la partie où « The rain song » se jouerait en fond, tu me verrais encore assise sur le banc assez de temps pour comprendre que je souffrais vraiment, c'était une chanson de Led Zeppelin de cet album que Julia et moi avions maintes fois écouté au pensionnat Marie Immaculée, certaines scènes rétrospectives essaieraient de rendre compte d'innombrables situations que je gardais oubliées dans la mémoire, elle qui dansait au mémorial des Bertussi, moi ouvrant la bouteille de vin avec mes bottes, elle avec ses pieds sur le boutis de lit.

Les indications de bande-son, *flash-back*, mouvements de la caméra et encadrement présentes dans cet extrait ne laissent aucun doute sur la « cinématographisation » du roman en question<sup>9</sup>. D'ailleurs, le titre du livre contient une référence à un genre cinématographique également considéré comme masculin et nord-américain – le western – qui défile sur le petit écran lors de la première nuit que Julia et Cora passent ensemble. Il nous paraît donc cohérent de partir de la description du *road movie* de Walter Moser<sup>10</sup>, pour saisir la spécificité générique de ce roman de la route. Moser fait la distinction entre « le » *road movie* – la matrice du genre – et « du » *road movie* – l'adoption partielle du genre ou bien celui-ci sous une forme actualisée ou détournée –, ce qui correspond au roman de Carol Bensimon.

La matrice du *road movie* est issue, d'après Moser, d'une constellation de la modernité « solide », terme emprunté à Zygmunt Bauman<sup>11</sup>, qui combine deux de ses produits phares : la locomotion individuelle par l'automobile et la « médiamotion », la mobilité procurée par le cinéma où le spectateur peut se déplacer sans bouger physiquement<sup>12</sup>. En outre,

- 
9. Carol Bensimon rappelle que ce genre cinématographique puise son origine dans la littérature avec *On the road* (1957) de Jack Kerouac, mais l'écrivaine révèle son attraction pour les caractéristiques narratives du cinéma. Voir C. Bensimon. « Pegando a estrada », *Blog da companhia*, 18 novembre 2011, <<http://historico.blogdacompanhia.com.br/category/colunistas/carol-bensimon/page/15/>> (consulté le 20 juillet 2017).
  10. W. Moser. « Présentation. Le *road movie* : un genre issu d'une constellation moderne de locomotion et de médiamotion », *Cinémas*, 182-3, 2008, p. 7-30.
  11. Selon le sociologue polonais, la modernité « solide » est celle du capitalisme industriel, qui est suivie d'une modernité « liquide » dans laquelle nous vivons actuellement. La dénomination, explique-t-il, vient du fait que la « fluidité » est la qualité principale des liquides et des gaz servant ainsi de métaphore à une malléabilité des liens sociaux, dans le travail, la famille, l'amitié, l'amour, etc. Voir Z. Bauman. *Modernidade líquida*, traduction de Plínio Dentizien, Rio de Janeiro, Zahar [édition électronique], 2001.
  12. W. Moser. *Op. cit.*, p. 9.

le genre s'inscrit initialement dans la conquête de l'ouest étatsunien, donc dans un espace frontalier, de vide, mais aussi de contact entre cultures différentes. Être sur la route (*to be on the road*), expression de ce que Walter Moser appelle la « déprise » des forces « sédentarisantes » de la société moderne, comporte un paradoxe pour le héros : « [il] est solidement installé dans le véhicule que lui a fourni la modernité même dont il vient de briser les contraintes. Cette modernité, il l'emporte avec lui ; elle l'accompagne au-delà des limites franchies. Le véhicule moderne est la condition matérielle pour dépasser le conditionnement moderne<sup>13</sup>. »

Dans *Todos nós adorávamos caubóis*, le déplacement des protagonistes sur les routes du Rio Grande do Sul a lieu dans une temporalité proche de la publication du livre, en 2013. Nous sommes alors dans « une modernité liquide », où le temps prend le dessus sur l'espace et impose la simultanéité à la place de la vitesse<sup>14</sup>. La narratrice, née dans les années 1980, partage avec l'auteure l'appartenance à la génération Y, elle fait de longues études sans chercher rapidement un emploi, ses relations sont fluctuantes, elle franchit de grandes distances en utilisant des moyens de transport variés et elle mène une vie virtuelle dans les réseaux sociaux<sup>15</sup>.

---

13. *Ibid.*, p. 15.

14. Selon Bauman, la modernité solide « commence lorsque l'espace et le temps sont séparés comme des catégories distinctes et mutuellement indépendantes » (Bauman, *op. cit.*, empl. 183). Le pouvoir consistait alors dans « la conquête et le maintien de l'espace » (*Ibid.*, empl. 217) alors que maintenant « le pouvoir est devenu *extraterritorial* » (*Ibid.*, empl. 226). L'effort pour accélérer la vitesse jusqu'à ce qu'elle devienne instantanée marque l'imposition du temps sur l'espace dans la modernité « liquide ».

15. D'après Olivier Rollot, la génération Y, née entre 1981 et 1999, gagne cette dénomination dans un article du magazine américain *Advertising Age*, publié en 1993. Prononcé à l'anglaise, le « y » – why – renvoie au questionnaire propre à ce groupe de jeunes, caractérisé par quatre adjectifs en « i » : interconnecté, inventif, individualiste et impatient. Ils sont les petits-enfants des baby-boomers sans avoir jamais connu le plein emploi et, baignés dans les nouvelles technologies, ils en font un usage intuitif. Dans la chronique « Cactus da geração Y », « Cactus de la génération Y », Carol Bensimon reconnaît son appartenance à la génération *yawn*, bâillement. À partir de la lecture d'un article de Rachel Dove, elle précise que la transgression n'est plus dans les drogues, le sexe ou le rock'n'roll, mais dans des passe-temps qu'elle qualifie de plus « domestiques », comme faire du tricot ou jardiner, et dans les transgressions « propres », clairement liées à une décélération du rythme de la société, comme le choix du vélo ou du transport collectif, le tri sélectif. Voir C. Bensimon. « O cactus da geração Y », *Uma estranha na cidade*, Porto Alegre, Dublinense, 2016 ; R. Dove. « Charting the rise of Generation Yawn: 20 is the new 40 », *The Telegraph*, 31 août 2014, <<http://www.telegraph>.

Ce voyage qui s'ouvre sur le passé – d'une part, par les souvenirs de Cora et, d'autre part, par la visite des lieux figés dans le temps – pourrait-il contenir le désir des protagonistes cosmopolites et mobiles de retourner à une modernité plus « solide » ?

Au vu du noyau générique du *road movie* brossé par Walter Moser, nous constatons que les « images d'un véhicule en mouvement<sup>16</sup> » ainsi que l'iconographie autour de l'automobile et des infrastructures environnantes – autoroutes, stations-service, aires de repos, lieux d'hébergement, etc. – prolifèrent dans le roman. Cependant, la voiture de Cora n'a pas l'aura de celles des *road movies* : « Meu carro tinha ficado sem uso por um bocado de tempo, debaixo de uma capa impermeável prateada » (CAUB, p. 7), « Ma voiture n'a pas bougé pendant longtemps, sous une bâche argentée imperméable ». On n'en connaît pas la marque, le modèle, la couleur, ou l'année précise, si ce n'est qu'elle est restée trois ans dans le garage de sa mère, en mimétisme avec un décor qui est tout le contraire du neuf, du rapide, de la super machine, entourée de cartons pleins, de vieux objets, de souvenirs du passé, de sacs remplis de papiers et de moutons de poussière. « Tinha impressão de que, com a ponta do indicador, eu podia escrever "lave-me" no ar » (CAUB, p. 7), « J'avais l'impression que, avec l'index je pouvais écrire "lave-moi" dans l'air », description d'une scène statique qui rapproche le voyage qui sera accompli par Cora et Julia à un dépoussiérage des souvenirs enfermés dans le garage. Le dédain de Cora pour la voiture en tant qu'objet de consommation est explicite : « Mas carros não eram minha obsessão. Eu não preencheria com a palavra *carros* nenhum formulário eletrônico que estivesse tentando mapear minhas áreas de interesse » (CAUB, p. 9), « Mais les voitures n'étaient pas mon obsession. Je ne remplirai pas avec le mot *voiture* un formulaire électronique essayant de faire une radiographie de mes centres d'intérêt ». Cependant, lorsque Cora enlève tout statut prestigieux à la voiture, elle finit par renforcer son utilité : « Era a mobilidade que me atraía, a mobilidade como fim » (CAUB, p. 9), « C'était la mobilité qui m'attirait, la mobilité comme fin ». D'ailleurs, le seul modèle de véhicule nommé et capable d'attirer l'intérêt des protagonistes lors de leur déplacement est une Rural Willies, encore présente dans les zones rurales du

---

co.uk/women/womens-life/11061434/Charting-the-rise-of-Generation-Yawn-20-is-the-new-40.html> (consulté le 20 juillet 2017) ; O. Rollot. *Génération Y*, Paris, PUF, 2015.

16. W. Moser. *Op. cit.*, p. 21.

Brésil, devenue objet-culte, alors même que ces premiers utilitaires sportifs ne sont plus fabriqués depuis 1977<sup>17</sup>.

D'autres composantes du noyau générique, comme les paysages ouverts et horizontaux, le protagoniste en rupture de ban accompagné d'un complice, la modalité narrative qui exprime la contingence, sont également présentes<sup>18</sup>. L'intermédialité s'accomplit ici, comme nous l'avons vu, notamment par la relation de transposition d'un genre cinématographique. Sur l'iPod de Cora défile également une bande-son soigneusement choisie, comprenant des morceaux des années 1970, comme « Houses of the holy » et « The rain song », de Led Zeppelin, la *country music* de Willie Nelson, *West Side Story*, mais aussi des années 1990 : Alanis Morissette, No Doubt et Silverchair. Julia chante une chanson de la tradition gaucha, « Oh de casa », des frères Bertussi, qui est en partie retranscrite dans le roman. Cora, étudiante en stylisme dans une école privée à Paris, évoque ses lectures de Gilles Lipovetsky, *L'empire de l'éphémère*, mais utilise aussi ses lectures – *Lolita*, de Nabokov, les poèmes de Hilda Hilst – pour expliquer son attirance physique pour le genre féminin. L'épigraphe de *Todos nós adorávamos caubóis*, « Rire, donc, puis passer son chemin » extraite de *Théorie du corps amoureux*, de Michel Onfray<sup>19</sup>, inscrit l'œuvre dans une perspective hédoniste de la vie, en faveur des relations amoureuses plus libres dans le respect mutuel, tout en faisant le lien avec l'idée de la route comme métaphore de la vie.

Par ailleurs, la radio, élément important des *road movies*, n'est jamais allumée lors du voyage. À part l'iPod, d'ailleurs, Cora prône une déconnexion totale avec le monde extérieur :

Comecei a dizer a ela [Julia] que havia desenvolvido uma teoria a respeito de telefones celulares, e ela perguntou que teoria, ao que respondi que precisávamos nos livrar deles o mais rápido possível, eu não lembrava se isso estava nos nossos planos iniciais, e de qualquer maneira nossos planos

17. J. César. « Carros para sempre: Rural Willys foi a precursora dos utilitários esportivos », 27 juillet 2013, <<https://br.motor1.com/news/115734/carros-para-sempre-rural-willys-foi-a-precursora-dos-utilitarios-esportivos>>.

18. Nous reprenons ici la synthèse présentée par Walter Moser à la fin de son article. W. Moser. *Op. cit.*, p. 21-22.

19. Dans une de ses chroniques littéraires, Carol Bensimon prône « l'érotisme solaire » de Michel Onfray et se demande si un changement radical de la relation du couple ne serait pas la dernière frontière de la révolution des mœurs à être abolie. Voir C. Bensimon. « Uma vida sob medida », *Uma estrangeira na cidade*, Porto Alegre, Dublinense, 2016.

eram de um tempo já remoto, no sentido tecnológico inclusive, mas o fato é que telefones celulares e qualquer tipo de comunicação com o resto do mundo não combinavam com o espírito daquela peregrinação libertária. (CAUB. p. 34)

Je lui ai dit [à Julia] que j'avais développé une théorie sur les téléphones portables, et elle m'a demandé quelle théorie, ce à quoi j'ai répondu qu'il fallait qu'on s'en débarrasse le plus vite possible, je ne me souvenais pas si cela faisait partie de nos plans au départ, de toute manière nos plans appartenaient à un temps déjà révolu, y compris dans le sens technologique, mais le fait est que les téléphones portables, et n'importe quel type de communication avec l'extérieur, n'étaient pas compatibles avec l'esprit de cette pérégrination libertaire.

Julia, qui échange des messages avec son compagnon au Canada à ce moment précis, n'adhère à cet avenant apporté au contrat de voyage qu'à la moitié du récit, lorsqu'elle s'ouvre à nouveau à la possibilité d'une reprise de sa relation avec Cora. Ainsi, plus qu'une « déprise » des familles respectives, qui attendaient de les revoir après de longs mois passés à l'étranger, c'est vraisemblablement avec un mode de vie toujours connecté et de communication simultanée qu'elles désirent couper, revenant, par exemple, à l'usage des cabines téléphoniques publiques et à la navigation à l'aide d'une carte en papier. « [E]u havia comprado um mapa rodoviário do Rio Grande do Sul. Eu não tinha um GPS porque receber qualquer tipo de instrução não combinava com a ideia daquela viagem » (CAUB, p. 13), « J'avais acheté une carte routière du Rio Grande do Sul. Je n'avais pas de GPS car recevoir n'importe quel type d'instructions n'allait pas avec l'esprit de ce voyage. »

Enfin, Cora et Julia rompent également avec l'univers urbain, notamment Porto Alegre. La description du franchissement de la frontière urbain/périurbain en est emblématique :

Alguns minutos depois nós já estávamos deixando a cidade pela BR-116, uma linha cinza e barulhenta que acompanha os trilhos do trem, cortando os subúrbios ao meio e que, como qualquer saída de qualquer cidade brasileira, deixa evidentes os esforços do país em se parecer com os Estados Unidos, mas mais evidente ainda o absoluto fracasso dessa missão. (CAUB, p. 14)

Quelques minutes après nous laissons derrière nous la ville par la BR-116, une ligne grise et bruyante qui accompagne le chemin de fer, coupant en deux les banlieues et, comme n'importe quelle sortie de n'importe quelle grande ville brésilienne, l'effort du pays de ressembler aux États-Unis était évident, mais, plus évident encore, l'échec absolu de cette mission.

La contamination ou l'imitation de l'*american way of life* s'avère ici ambivalente. Féconde en tant que création littéraire dont le livre lui-même en est la preuve, ce modèle devient absurde en tant que transposition d'une infrastructure qui déforme le paysage et tente de cacher la pauvreté. Par la suite, le chemin parcouru, comme nous le verrons, amènera justement les protagonistes à la recherche d'un nouveau rythme et d'une nouvelle façon de se connecter au monde environnant. D'ailleurs, contrairement à ce qui se passe dans la matrice générique, Cora et Julia ne se remettront pas en route à l'issue du voyage, ce qui renforce l'idée que nous soutenons ici d'un *road novel* en rupture à la fois avec la vitesse (« modernité solide ») et avec l'hyperconnexion (« modernité liquide »). C'est finalement pour s'approprier leur passé et leur avenir, mais aussi pour réguler leur tempo que les héroïnes partent dans un espace inconnu.

### SE DÉPLACER DANS L'ESPACE POUR APPRÉHENDER LE TEMPS : RUINES *VERSUS* NON-LIEUX

Lorsque Cora et Julia conviennent par un appel vidéo d'entreprendre l'ancien projet de voyage en voiture, elles posent deux conditions aux retrouvailles : la mobilité et la découverte de lieux maintes fois imaginés, scénarisés. Ainsi, le mouvement du chemin parcouru rythme la narration. Un endroit amène à un autre dans ce voyage qui s'improvise avec une logique qui n'est jamais celle du trajet le plus court ou le plus pratique. Elles partent d'abord au nord-est de l'État, Antonio Prado, São Francisco de Paula, dans une zone de colonisation italienne, remontent vers Cambará do Sul et ses canyons. Puis, redescendent en passant par Pantano Grande, dans le centre-est, pour arriver aux « portes de la pampa » (CAUB, p. 104) – Caçapava do Sul, puis, Minas do Camaquã. Alors qu'elles sont à Bagé, dans le cœur de la campagne méridionale, à l'extrême sud, à la frontière avec l'Uruguay, Julia finalement se sent prête à faire découvrir à Cora sa ville natale, Soledade, et son frère qui y habite, ce qui leur fait encore remonter au nord-ouest du Rio Grande do Sul. À l'instar de ce trajet, la narration avance en zigzag, tantôt les accompagnant sur la route, tantôt revenant sur leur passé : la rencontre à l'École de communication à Porto Alegre, leur enfance, leur départ à l'étranger et les raisons officielles de ce court séjour au Brésil – Cora est invitée par son père à assister à la naissance de son demi-frère, alors que Julia fait une pause avec Eric en allant voir sa famille. Paradoxalement, ces raisons qui les ont poussées à venir constituent la principale motivation de la « déprise » qui les met sur la route.

Par ailleurs, la locomotion en voiture permet aux protagonistes de reprendre le dialogue sans se regarder en face après le froid jeté par la longue coupure. Cora, à la fois conductrice et narratrice, accomplit au départ ces deux tâches avec le regard fixé vers l'avant, comme elle le souligne au premier paragraphe :

Julia estava com os pés sobre o painel. Eu raramente podia olhar para ela. Quando ela não sabia a letra das músicas, cantarolava. “Tu mudou o cabelo”, eu disse, olhando de relance para a franja dela. Julia respondeu: “Há mais ou menos dois anos, Cora”. Nós rimos enquanto subíamos a serra. Isso foi o começo da nossa viagem. (CAUB, p. 7)

Julia avait les pieds sur le tableau de bord. Je ne pouvais pas la regarder souvent. Quand elle ne connaissait pas les paroles d'une chanson, elle fredonnait. « T'as changé ta coiffure », je lui ai dit, jetant un coup d'œil sur sa frange. Julia a répondu : « Cela fait plus ou moins deux ans, Cora. » On s'est mises à rigoler en montant la *Serra*. Cela fut le début de notre voyage.

Le coup d'œil furtif et la conversation superficielle cèdent la place tout au long de la route aux règlements de comptes – Cora reproche à Julia d'être volubile et influençable alors que Julia l'accuse d'être prétentieuse et méprisante –, au désir et, ce qui nous intéressera de plus près ici, à un rapport étroit des personnages avec les lieux visités.

Si le cheminement des voyageuses n'est pas droit, le mouvement se fait toujours en direction de lieux dépaysants — « nos sentindo em algum lugar que não no Brasil » (CAUB, p. 145), « On ne se sentait pas au Brésil » – ; pas touristiques – « uma pequena estrada que o mapa não mostrava » (CAUB p. 39), « une petite route que la carte ne montrait pas » – ; invraisemblables – « [p]arecia uma cidade minúscula, com certa vocação para maquete » (CAUB p. 107), « on dirait une ville minuscule avec une certaine vocation pour être une maquette » – ; et pittoresques – « uma cidade muito peculiar, onde vacas mascavam o capim teimoso que nascia no meio da rua » (CAUB p. 111), « Un village particulier où des vaches broutaient l'herbe tenace qui poussait au milieu de la rue ». Cette quête d'un décor « scénique » – cet adjectif est employé par la narratrice (« cênico », CAUB p. 39) – est achevée à Minas do Camaquã, une ancienne ville minière devenue pratiquement fantôme depuis les années 1990<sup>20</sup> ; Cora et Julia posent leurs valises dans une maison qu'elles

20. Ce village a atteint 5 000 habitants dans les années 1970 lorsque le milliardaire italo-brésilien Francisco Pignatari (1917-1977) y installe la Companhia Brasileira

louent pour quelques nuits, elles abandonnent la voiture au profit de promenades à pied. Ainsi, le temps du récit ralentit pour que les personnages profitent de cet endroit :

«Acho que é esse o lugar que tu falou», eu disse. [...]

«Que lugar que eu falei?»

«Tá, não exatamente *esse* lugar, mas tipo um lugar fora do lugar, um lugar que fosse mais ou menos um lugar nenhum, saca? Não acredito que tu não lembra dessa conversa!»

Julia me encarava, os cabelos esparramados no meu colo. De repente, deu um risinho que não era nem um sim, nem um não. Eu sorri, meio resignada.

«Só achei que pudesse ser aqui.» (CAUB, p. 109)

«Je crois que c'est ici le lieu dont tu m'as parlé», je lui ai dit [...]

«De quel lieu t'ai-je parlé?»

«OK, ce n'est pas exactement ce lieu, mais, enfin, un lieu hors du lieu, un lieu qui était plus ou moins nulle part, tu vois? Je ne peux pas croire que tu ne te souviennes pas de cette discussion!»

Dans mes bras, Julia me regardait les cheveux éparpillés sur mes jambes. Soudain, elle m'a fait un sourire qui ne voulait dire ni oui ni non. Je lui ai retourné un sourire un peu résigné.

«Je me disais juste que cela pouvait être là.»

En effet, ce que la narratrice appelle un «lieu hors du lieu», où le passé est à la fois omniprésent et suspendu, métaphorise la situation des protagonistes qui tentent tant bien que mal de recoller les morceaux de leur relation. À l'instar d'un lieu de tournage soigneusement étudié<sup>21</sup>, Minas do Camaquã constitue le décor parfait pour jouer leur réconcilia-

---

do Cobre. Pendant son essor, le village a reçu la visite d'hommes politiques, a eu des piscines, saunas et même un cinéma. Aujourd'hui, il ne reste que 600 habitants et plusieurs maisons abandonnées. Voir M. Gonzatto. «Um lugar que vê o futuro no passado», *Zero Hora*, s/d., <<https://zerohora.atavist.com/minasdocamaqua>> (consulté le 21 juillet 2017).

21. En évoquant l'écriture du roman, Carol Bensimon explique que la configuration de l'espace en est essentielle: «J'adore l'espace, d'abord en tant que lectrice. Les récits qui lui relèguent un rôle secondaire, presque dispensable, normalement ne m'attirent pas beaucoup. L'espace dessine l'ambiance d'un livre, il le particularise, il fait qu'on se sente immergé dans des lieux qui jusqu'alors nous étaient distants. Ceci est un des grands pouvoirs de la littérature», L. Moraes. *Op. cit.*

tion : « Eu peguei a mão dela e não olhei para trás » (CAUB, p. 114), « J'ai pris sa main et je n'ai pas regardé en arrière ».

La contemplation d'une vue panoramique depuis le haut d'une colline confirme la première impression de Cora d'une ville « minuscule » et « statique » lors d'une prise de vue en mode satellite depuis l'ordinateur du propriétaire de la maison louée :

Dali dava para ver toda a cidade. Quase nada se mexia. Galos cantavam não se sabia onde ou por quê, as vagonetas expostas diante do Cine Rodeio sentiam saudades das entranhas do mundo. Atrás de nós, havia sobrado a estrutura envelhecida de um outdoor. O que será que ele estava tentando vender ao povo quarenta anos antes? (CAUB, p. 109)

De là on pouvait voir toute la ville. Presque rien ne bougeait. Des coqs chantaient on ne savait ni où ni pourquoi, les wagonnets exposés devant le cinéma Rodeio éprouvaient la nostalgie des entrailles du monde. Derrière nous, il restait la structure vieillie d'un panneau publicitaire. Qu'essayait-on de vendre au peuple il y a quarante ans?

Cora répond par cette description au motif de la ruine, qui, selon Olivier Schefer et Miguel Egaña « constitue tout à la fois un marqueur concret particulièrement fort du temps disparu et un point de rencontre entre passé et présent<sup>22</sup> ». Dans un ouvrage récent, Jean-Louis Chrétien met en avant le lien entre les ruines et la prise de conscience de la fragilité du monde. En effet, la contemplation des ruines, au-delà d'une démonstration de la finitude humaine, constitue « la seule véritable expérience de fin du monde<sup>23</sup> » :

La plus commune consolation profane contre l'angoisse de la mort est en effet que ma propre disparition n'est pas pour autant l'effacement des traces de ma vie et de mon action, ni l'effondrement des institutions et du monde historique d'où mon existence tirait son sens, et auxquels j'ai apporté ma contribution, minuscule ou notable, ne serait-ce que par ma descendance ou mon travail. C'est le sol même du sens, hérité et transmis, que la vision des ruines nous montre comme pouvant s'effondrer et se dérober<sup>24</sup>.

22. O. Schefer et M. Egaña. « Introduction. L'Art et le temps des ruines », *Esthétique des ruines*, Rennes, PUR, 2015, p. 10.

23. J.-L. Chrétien. *Fragilité*, Paris, Les éditions de Minuit, 2017, p. 79.

24. *Ibid.*

*Topos* littéraire traditionnel<sup>25</sup> qui révèle « *le temps à l'œuvre*<sup>26</sup> », la ruine revient avec force dans l'esthétique postmoderne<sup>27</sup> qui représente un monde fragmenté et hétérogène, « oscillant entre déconstruction, brisure et reconfiguration<sup>28</sup> ». Carol Bensimon suit cette tendance faisant de la ruine le point d'ancrage de son héroïne qui reste accrochée aux années d'université, au début des années 2000 : « O sul do estado era uma ruína que se recusava a ir completamente ao chão. Por mais estranho que possa parecer, eu me sentia solidária, e sobretudo confortável, no meio daquela decadência » (CAUB, p. 145), « Le sud de l'État était une ruine qui refusait à s'effondrer complètement. Autant que cela puisse paraître étrange, je me sentais solidaire et surtout confortable au milieu de cette décadence ». La fascination de l'auteure pour ce paradoxe de la ruine contemporaine<sup>29</sup> constitue de surcroît une démarche parfaitement

25. Voir notamment l'étude classique, offrant un état des lieux sur la question : M. Makarius, *Ruines, représentation dans l'art de la Renaissance à nos jours*, Paris, Flammarion, 2011 (2004). Pour une approche plus philosophique, nous avons consulté : S. Fabrizio-Costa (org.). *Entre trace(s) et signe(s) – Quelques approches herméneutiques de la ruine*, Bruxelles, Peter Lang, 2005 ; S. Lacroix. *Ce que nous disent les ruines. La fonction critique des ruines*, Paris, L'Harmattan, 2017.

26. O. Schefer et M. Egaña. *Op. cit.*, p. 10.

27. La metteuse en scène et critique Diane Scott fait un état des lieux du motif des ruines contemporaines à l'époque actuelle : « la ville sinistrée, abandonnée ou détruite », à travers des images de « rocades explosées, immeubles à l'abandon, voitures renversées », objets de films, jeux vidéo, tourisme, photographies et arts plastiques. Ces images révèlent, selon elle, les « effondrements de ces symboles de la modernité industrielle que sont le building et l'automobile, ces clichés sont une sorte de fond d'écran collectif devant lequel se jouent, comme indifféremment, nombre de nos fictions ». Voir D. Scott. « Nos ruines », *Vacarme*, n° 60, *Ruines modernes*, 26 juin 2012, <[www.vacarme.org/article2175.html](http://www.vacarme.org/article2175.html)> (consulté le 21 juillet 2017).

28. O. Schefer et M. Egaña. *Op. cit.*, p. 9.

29. L'esthéticien Zoltán Somhegyi refuse la désignation courante de « ruines contemporaines », car il la considère comme contradictoire. Une ruine, selon Somhegyi, est, par essence, classique, car trois éléments la définissent : le manque de fonction, le vide (les absences) et l'ancienneté. La contemplation postmoderne de ruines contemporaines relèverait ainsi d'une « inquiétude sur l'avenir de notre propre culture » ; Z. Somhegyi. « Ruines contemporaines. Réflexion sur une contradiction dans les termes », Paris, Presses universitaires de France, *Nouvelle revue d'esthétique*, 2014/1, n° 13, p. 119.

Pour notre part, nous acceptons la contradiction évidente des termes « ruines contemporaines ». Cette tension permet de souligner justement le paradoxe postmoderne d'une relation tendue avec un temps toujours en accélération. Pour Svetlana Boym, la « ruinophilie » interroge la construction pittoresque,

consciente dont elle fait part dans un texte de non-fiction sur Bodie, une ville californienne abandonnée après la course à l'or, donc une « jumelle » de Minas do Camaquã. Elle partage avec son héroïne une sensation ambivalente de plaisir et mélancolie au contact des ruines :

Bastava olhar para aquele esqueleto de civilização para eu me sentir triste e desamparada. Por mais contraditório que possa parecer, era uma boa sensação. Há muitos museus por aí e uma tonelada de ruínas, mas dificilmente conseguimos eliminar as interferências contemporâneas para nos determos apenas àquele naco de História. Em Bodie, isso era possível. Em primeiro lugar, porque ela estava muito longe de qualquer outra coisa feita pelo homem, então o mundo subitamente se tornava aquele mundo, degradado, silencioso, apocalíptico<sup>30</sup>.

Un simple regard à ce squelette de civilisation me rendait triste et désemparée. Cela peut paraître contradictoire, mais c'était une bonne sensation. Il y a beaucoup de musées ici et là et une tonne de ruines, mais difficilement on réussit à éliminer les interférences contemporaines pour nous concentrer seulement sur un morceau d'Histoire. À Bodie, cela était possible. Tout d'abord, parce que le village était trop éloigné de la civilisation, donc le monde tout d'un coup devenait ce monde, dégradé, silencieux, apocalyptique.

Cette possibilité de reconstituer l'Histoire à partir de ces « décors résiduels » apparaît dans plusieurs passages de *Todos nós adorávamos caubóis*. Lorsque Cora et Julia investissent un lieu – l'occupant, l'observant et en se l'appropriant comme décor de leur propre histoire –, un lien se fait entre la mémoire individuelle et la mémoire collective, entre passé et présent. Ainsi, Antônio Prado permet d'évoquer l'immigration italienne au Rio Grande à la fin du XIX<sup>e</sup> siècle, et l'allusion au tournage d'*O Quatrilho*<sup>31</sup> met en abyme le regard cinématographique du roman.

---

nous offrant un perspectivisme radical: « Off-modern ruinophilia acknowledges the disharmony and the ambivalent relationship between human, historical, and natural temporalities. It reconciles itself to perspectivism and conjectural history and allows us to frame utopian projects as dialectical ruins – not to discard or demolish them, but rather to confront them and incorporate them into our own fleeting present. » S. Boym. « Ruinophilia: Appreciation of ruins », *Atlas of Trans-Formation*, s/d., <<http://monumenttotransformation.org/atlas-of-transformation/html/r/ruinophilia/ruinophilia-appreciation-of-ruins-svetlana-boym.html>> (consulté le 21 juillet 2017).

30. C. Bensimon. « Bodie, Califórnia », *Uma estranha na cidade*, op. cit., empl. 1067.
31. Long métrage de Fábio Barreto, nommé pour l'Oscar du meilleur film étranger en 1995, adapté du roman homonyme de José Clemente Pozenato.

La topographie de la région de Campos de Cima da Serra ouvre une digression sur les *tropeiros* (muletiers) qui montaient du sud vers le centre du pays, notamment au XVIII<sup>e</sup> siècle. De même, la description des demeures anciennes de Bagé reconstitue l'essor de l'activité des *estâncias* (*latifundia* consacrée à l'élevage de bétail) aux confins de la pampa brésilienne et uruguayenne au XVIII<sup>e</sup> et XIX<sup>e</sup> siècles.

Ces paysages du passé contrastent avec des lieux typiques de la globalisation, nés, selon la définition des non-lieux de Marc Augé<sup>32</sup>, d'un excès de temps (dû à la surabondance d'événements et à l'accélération de l'histoire), d'un excès d'espace (conséquence paradoxale du « rétrécissement de la planète » dû à la globalisation) et de la nécessité actuelle de s'identifier rapidement aux lieux. Née dans le quartier porto-alegrense de Petrópolis, Cora témoigne de sa transformation lors de ses trois ans d'absence :

Não era mais a mesma rua, quer dizer, era a mesma rua mas, no lugar das casas do meus amigos de infância – onde estavam eles agora? – tinham erguido um prédio. Assustava-me pensar que as preferências estéticas de alguém podiam estar resumidas naquele mastodonte branco de dezessete andares. (CAUB, p. 8)

Ce n'était plus la même rue, je veux dire, si, la rue était la même, mais à la place des maisons de mes amis d'enfance – où étaient-ils maintenant? – on avait bâti un immeuble. C'est effrayant d'imaginer que les préférences esthétiques de quelqu'un pouvaient se résumer à ce mastodonte blanc de dix-sept étages.

Ces immeubles font ainsi table rase du passé, aseptisant et homogénéisant le quartier, qui peut en conséquence ressembler à celui de n'importe quelle grande ville contemporaine de la planète.

Cora réserve le même regard critique aux lieux touristiques qui altèrent le paysage, gommant notamment l'exclusion sociale. Le passage des protagonistes par Cambará do Sul, la « capitale des canyons », se fait ainsi à contresens de ce que la narratrice qualifie d'« îles délirantes », c'est-à-dire « des chambres d'hôtes avec service à la française », « jacuzzi avec vue », « chauffage à gaz dans les cabanes en style canadien » (CAUB, p. 80). Le paysage lui-même subit un processus de *marchandising*, devenant

32. Voir M. Augé. *Non-lieux. Introduction à une anthropologie de la surmodernité*, Paris, Seuil, 1992.

populaire, d'après Cora, depuis son apparition dans des feuillets de la chaîne Globo et dans la publicité d'une marque de téléphone portable.

Se logeant avec Julia dans le village, à l'envers de ce décor touristique circonscrit à une bourgeoisie formatée, Cora constate la tristesse de la réalité :

Seria difícil pôr qualquer imagem da cidade de Cambará do Sul em um folheto turístico. Que tal antenas parabólicas espetadas em gramados cheios de buracos? Que tal casas finas como papel com janelas estreitas demais? Que tal cachorros sem dono fuçando as sarjetas? (CAUB, p. 81)

Ce serait difficile de mettre une image de la ville de Cambará do Sul dans un dépliant touristique. Des antennes paraboliques piquées sur des pelouses trouées? Des maisons minces comme du papier avec des fenêtres trop étroites? Des chiens errants flairant les rigoles?

Ces ruines sans glamour indignes des feuillets, des dépliants touristiques et absentes de Google Maps sont d'autant plus percutantes pour ces personnages tout juste revenus de l'étranger :

[...] eu tinha certeza de que Julia fazia o mesmo que eu, isto é, traçava comparações com as cidades pelas quais já tinha passado, chegando à conclusão óbvia de que havia algo de inóspito e um tanto opressivo no ar. (CAUB, p. 81)

[...] j'étais sûre que Julia faisait la même chose que moi, c'est-à-dire, qu'elle ébauchait des comparaisons avec les villes par où elle était passée, arrivant à la conclusion évidente qu'il y avait quelque chose d'inhospitalier et d'oppressant dans l'air.

Cette position décalée des protagonistes par rapport aux lieux va de pair avec une identité instable que nous allons analyser dans ce dernier volet.

## APPARTENIR AUX CONFINS

Il n'est pas anodin que le point fort de la réconciliation des personnages arrive au cœur de la pampa, une zone de confins<sup>33</sup>. Les héroïnes ne cherchent pas uniquement « un lieu hors du lieu », mais un endroit

33. La pampa, « plaine » en quechua, constitue paradoxalement un espace de frontière entre l'Argentine, l'Uruguay et le sud du Brésil mais, comme le rappelle Luiz Antônio de Assis Brasil, « un espace qui dilue les frontières, un espace de liberté », L. A. de A. Brasil. « O nosso Pampa tão comum e vário », dans M. H. Martins (dir.), *Fronteiras culturais : Brasil, Uruguai, Argentina*, São Paulo, Ateliar Editorial, 2002, p. 128.

qui puisse accueillir leurs doutes, notamment ceux de Julia, et leurs paradoxes, principalement ceux de Cora. Celle-ci se définit comme « techniquement bisexuelle » (CAUB, p. 45) : « Com os garotos, eu ficava por inércia. Com as garotas, por encantamento » (CAUB, p. 46), « Avec des garçons, je sortais par inertie. Avec les filles, par enchantement », alors que Julia ne semble pas attirée par d'autres filles en dehors de sa partenaire de route. Issue d'une bourgeoisie provinciale, Julia, selon Cora, est « uma garota adaptável, que tirava o melhor de tudo que você apresentasse a ela » (CAUB, p. 12), « une fille capable de s'adapter qui tirait le meilleur profit de tout ce qu'on lui présentait ». Cora se perçoit, en revanche, comme étant en marge depuis l'enfance pour des questions de genre – « Brincou de Tartarugas Ninja. Fez escolinha de futebol. Recusou-se a vestir uma saia. Apaixonou-se por professoras » (CAUB, p. 45), « Jouait aux Tortues Ninja. Prenait des cours de foot. Refusait de mettre des jupes. Tombait amoureuse de maîtresses ». Mais aussi de classe. Car la position de sa famille ne correspond pas, selon elle, tout à fait à la trajectoire de son milieu bourgeois :

Quando alguém me falava dos tempos difíceis das poupanças congeladas, do dólar nas alturas, tudo o que consigo pensar é que o início dos anos 90 foi uma moleza na minha casa. Isso contribui para uma curiosa sensação de que sempre vivi a vida de cabeça para baixo; a decadência da maioria foi meu período mais próspero e, no momento em que as coisas começaram a melhorar ao redor, nossa família já estava em queda livre. (CAUB, p. 17)

Quand on me parlait des temps difficiles des comptes-épargnes gelés, du dollar haut, tout ce dont j'arrive à me souvenir c'est que le début des années 1990 a été hyper cool à la maison. Cela contribue à une curieuse sensation d'avoir toujours vécu la vie à l'envers; la décadence de la majorité a été ma période la plus prospère, et lorsque les choses s'amélioraient autour de nous, ma famille était déjà en chute libre.

Julia, en contrepartie, accomplit un parcours que Cora suggère être standard, cadré, centripète: de Soledade, elle part à Porto Alegre pour faire ses études, puis au Canada. En revanche, lorsque Cora elle-même déménage à Paris, elle se voit en exilée, voire en marginale :

[...] havia uma diferença brutal entre nós. Em Paris, eu só andava com pessoas tão desenraizadas quanto eu, cidadãos periféricos um pouco desconfortáveis por se verem subitamente no centro de tudo, ofuscados com a beleza, confusos com os modos, encarangados de frio e de saco cheio de entrada-prato-sobremesa e das trocas automáticas de amabilidades. (CAUB, p. 31).

[...] il y avait une sacrée différence entre nous. À Paris, je ne traînais qu'avec des gens aussi déracinés que moi, des citoyens périphériques, mal à l'aise de se surprendre au centre de tout, offusqués par la beauté, confus avec les us et costumes, transis de froid et agacés des menus comprenant entrée-plat-dessert et des échanges automatiques d'amabilités.

Le décalage identitaire de Cora a certes quelque chose d'un tournage, d'un costume cinématographique, à l'instar de ses bottes Doc Martens et de ses cheveux à moitié colorés, à tel point que Julia la rappelle à la réalité: «Tu faz um curso de moda, um curso de moda em Paris. Não vai dar pra deixar isso muito feio e sofrido, Cora, desculpe» (CAUB, p. 33), «Tu fais des études de mode, des études de mode à Paris, Cora. Excuse-moi, mais tu ne peux pas transformer tout cela en un truc moche et ardu».

Dans son mouvement centrifuge, Cora prête attention à d'autres personnages dont l'identité n'est pas un bloc homogène, des identités hybrides aux apparences trompeuses. C'est le cas notamment d'Eric, dont le nom de famille – Aslan – sonnait «dangereusement proche d'islam» (CAUB, p. 30). Alors que les voisins imaginent «un Coran ouvert au Salon» dans une banlieue de Boston effrayée depuis le 11-Septembre, Cora montre qu'Eric ne cherche pas à rassurer, au contraire, il endosse cette identité à la manière d'un masque. En effet, il garde la barbe épaisse, jouant ainsi sur le cliché d'islamiste devant l'ignorance généralisée qui confond son origine turque avec la religion musulmane, alors qu'il n'est même pas Arabe. Ce malaise explique la décision de partir pour faire ses études «au-delà de la frontière» (CAUB, p. 30). Selon Cora, le choix du Québec correspondrait à une ouverture d'esprit, tout comme la France pour elle, car l'un et l'autre sont perçus par les Étatsuniens comme «un monde bizarre avec des règles élastiques» (CAUB, p. 30).

Lorsque Cora se trouve à la gare routière de Soledade, depuis sa perspective centrifuge, son regard se pose sur une scène significative :

[...] uma pintura da Coca-Cola cobria a parede de cima a baixo. Não faziam mais pinturas assim. Aquilo devia ter muitas e muitas décadas. Ironicamente, embaixo do slogan em desuso, uma família indígena montara acampamento. Naquele instante preciso, no meio da confusão das roupas espalhadas e dos carrinhos de supermercado repletos de apetrechos não identificáveis, a índia estava alimentando três crianças, nenhuma delas com mais de seis ou sete anos de idade. O chefe de família devia estar em algum lugar, revirando lixeiras atrás de latinhas de alumínio.

[...] une peinture de Coca-Cola couvrait le mur de haut en bas. On ne faisait plus de peintures comme celle-là. Elle devait avoir plusieurs décennies. Ironiquement, sous le slogan désuet, une famille indigène avait installé son campement. Dans cet instant précis, au milieu de la confusion formée par les vêtements éparpillés et des *caddies* de supermarché plein d'objets non identifiables, l'indigène alimentait trois enfants, tous de moins de six ou sept ans. Le chef de famille devait être quelque part en train de fouiller les poubelles à la recherche de canettes en aluminium.

Ce n'est pas un hasard si cette description se construit à partir d'une superposition de décalages. L'immobilité sociale de la famille indigène condamnée à faire la manche et à vivre des rebuts de la société de consommation contraste ainsi avec les possibilités de mobilité et de liaisons offertes par la gare routière. Le panneau décrépi de Coca-Cola, peint à la main, apparaît comme désuet et actuel à la fois. De même, le contenu du slogan<sup>34</sup> s'oppose à la réalité misérable des personnages, contradiction perçue par la narratrice comme « ironique ».

La stratégie permet de faire le lien entre, d'une part, le sentiment de la narratrice qui se prépare pour se séparer de Julia justement dans la ville natale de celle-ci après avoir confronté son monde urbain et cosmopolite à la pauvreté des confins de l'extrême sud du Brésil et, d'autre part, le sort des autochtones, premiers habitants de ce territoire et qui sont condamnés à la marginalité. Si Cora ne manque pas de conscience sociale, le sort des indigènes, dépossédés non seulement de leur territoire et de leur culture, mais aussi de toute dignité humaine, permet de révéler finalement la mise en scène de la marginalité de Cora.

Par ailleurs, il n'est pas anodin que Cora puise dans le *gaúcho* l'inspiration pour son projet de fin d'études. Ce métis d'autochtone et colonisateur de la pampa qui, au fil de l'histoire coloniale, renvoie au

34. Même si la narratrice ne révèle pas son contenu précis, montrant par là une complicité avec le lecteur, considérant qu'il s'agit d'un slogan datant de quelques décennies, il s'agirait :

- 1981 : Coke is it! / Coca-Cola é isso aí
- 1987 : You Can't Beat the Feeling / Emoção pra valer
- 1993 : Always Coca-Cola / Sempre Coca-Cola
- 1999 : Enjoy / Curta («Lista de slogans da Coca-Cola», *Wikipédia*, 4 juillet 2016, <[https://pt.wikipedia.org/w/index.php?title=Lista\\_de\\_slogans\\_da\\_Coca-Cola&oldid=46082141](https://pt.wikipedia.org/w/index.php?title=Lista_de_slogans_da_Coca-Cola&oldid=46082141)>, consulté le 22 août 2017).

Les formules publicitaires de cette marque tenue comme symbole de la globalisation mettent tantôt l'accent sur la sensation de plaisir procurée par la boisson gazeuse, tantôt sur la marque elle-même.

vagabond, au voleur de bétail et finalement à l'employé des *estâncias* devient, après sa disparition au XIX<sup>e</sup> siècle, une construction sociale qui représente l'ensemble de l'identité du Rio Grande do Sul<sup>35</sup>. En effet, le long processus de mythification de ce personnage marginal infuse dans la capitale de l'État, Porto Alegre, puis dans d'autres régions de migration, au Brésil ou à l'étranger, dans une sorte de célébration d'une ruralité perdue et décalée. Au départ, le projet de Cora n'est qu'un prétexte pour expliquer son silence à son père, mais son errance dans les confins du sud du Brésil lui permet finalement de transformer ce double demi-mensonge – le mythe et son travail – en création esthétique. Dans ce processus, le *gaúcho* misogyne, qui l'interpelle au départ du voyage à Porto Alegre pour lui dire qu'elle porte des chaussures d'homme, et le *gaúcho* folklorique, avec des chansons aussi lointaines de sa réalité urbaine et cosmopolite que des «chansons celtes ou de tam-tam aborigènes» (CAUB, p. 43) seront d'abord reterritorialisés dans la pampa et ensuite complètement déconstruits à Paris. Cora détourne la tenue de ce cow-boy en utilisant des motifs délicats et des tissus brillants, faisant bouger par son geste autant les limites de genre – lui prêtant «une vanité presque féminine» (CAUB, p. 177) – que celles d'une identité territoriale: «intégré à la chemise le mouchoir dépassait définitivement les frontières de la pampa» (CAUB, p. 177).

À l'instar de ces personnages aux identités nuancées et composites, la narratrice, à travers la juxtaposition du récit de route des confins et du récit de la mémoire d'un passé urbain et hégémonique, peut également construire des espaces textuels qui transgressent les frontières entre centre et périphérie. Dans sa trajectoire centrifuge dans laquelle elle embarque Julia, Cora mélange et parfois inverse ces positions, car, comme le remarque Bertrand Westphal, «lorsque l'espace est perçu dans sa mobilité, il alimente une réflexion sur la crise du centre et stimule l'émergence d'une vision minoritaire<sup>36</sup>».

Ainsi, le décor parisien émerge dans les souvenirs de Cora, remplaçant l'espace où elle se trouve, dans l'exemple qui suit, à Soledade, provoquant une sensation d'étourdissement :

Por algum motivo estranho comecei a enxergar imagens desconexas das ruas de Paris, como se eu estivesse no meio do asfalto, como se eu tivesse

35. R. Oliven. «À la recherche des origines perdues. Le mouvement traditionaliste *gaúcho* au Brésil», *Études rurales*, n° 263-264, 2002/2004, p. 145-165.

36. B. Westphal. *La géocritique. Réel, fiction, espace*, Paris, Minuit, 2007, p. 110.

deitada no meio do asfalto em um dia sem carros, as filas rígidas de prédios de um lado e de outro, sacadas de ferro forjado, janela aberta no telhado de ardósia. (CAUB, p. 164)

Pour une raison étrange je me suis mise à voir des images déconnectées de Paris, comme si j'étais au milieu du bitume, comme si couchée au milieu du bitume dans une journée sans voitures, des files rigides d'immeubles d'un côté et, de l'autre, les terrasses en fer forgé.

Le pouvoir symbolique d'un Paris immobilisé dans le temps par l'absence de circulation, vu depuis le centre de la chaussée et au ras du sol, va décidément dans le sens d'un changement radical de perspective qui n'a rien à voir avec la vue panoramique des toits parisiens depuis la tour Eiffel ou de n'importe quel monument touristique. Ces lieux d'affluence, d'ailleurs, ne sont jamais décrits par la narratrice. Pour Cora, au contraire, se rappeler qu'elle vit dans une ville touristique ne fait qu'augmenter son désenchantement :

A despeito dos esforços municipais, no entanto havia muita decepção. Finais de romances em pequenos quartos de hotel. Bistrôs servindo comida gelada. A Mona Lisa era muito menor que qualquer um podia imaginar [...] Paris era o cenário perfeito para uma história que não estava acontecendo. (CAUB, p. 6)

Malgré les efforts de la mairie, il y avait beaucoup de déception. Fins de romans dans de petites chambres d'hôtel. Bistros en train de servir de la nourriture froide. La Mona Lisa était beaucoup plus petite que n'importe qui ne pouvait l'imaginer [...] Paris était le décor parfait pour une histoire qui n'arrivait pas.

Or, Paris, à l'instar de Cambará do Sul, n'intéresse Cora qu'en dehors de ses îlots touristiques, car, pour reprendre les définitions de Marc Augé, la narratrice endosse toujours le regard de l'ethnologue – qui voyage « hors de lui-même<sup>37</sup> » – jamais celui du touriste consommateur – « qui reste chez lui, même lorsqu'il est ailleurs<sup>38</sup> ». De même, en ce qui concerne la vitesse, son appréhension de l'espace parisien épouse celle de Minas de Camaquã, lorsque les héroïnes remplacent la voiture par la promenade à pied, préférant les détails révélés par la lenteur à la vue panoramique défilant sur les pare-brise. En effet, à Paris, Cora observe la vie tourner au ralenti le long du canal Saint-Martin, lorsque les passants observent l'ouverture d'une écluse : « eu diria que era um dos mais lentos

37. M. Augé. *Pour une anthropologie de la mobilité*, Paris, Payot, 2009, p. 62.

38. *Ibid.*, p. 62.

processos que eu já tinha visto na vida» (CAUB, p. 65), «je dirais que c'était un des processus les plus lents auxquels j'avais jamais assisté». Ce même plaisir d'habiter un Paris insolite et piétonnier se reproduit à la fin du roman lorsque Cora décrit son quotidien et ses déplacements dans le quartier de la Butte aux Cailles. «La culture du pas», rappelle Régis Debray, «apaise les tourments de l'éphémère<sup>39</sup>». La lenteur de la marche constituerait ainsi la condition nécessaire à l'individu qui souhaite contempler le monde depuis une perspective volontairement centrifuge, quitte à idéaliser un «Paris village» que n'existe que pour ceux qui peuvent payer le loyer.

### CONSIDÉRATIONS FINALES : CONTINUER À PIED ?

Revenant à notre idée initiale de lire *Todos nós adorávamos caubóis* comme un *road novel* de la génération Y, nous pouvons proposer maintenant la transgression des frontières comme marque de fabrique. Tout d'abord, Carol Bensimon incorpore le *road movie* dans le but de l'actualiser, voire de le détourner dès le choix de placer les deux jeunes femmes dans la pampa. La description littéraire se projette parfois sur un écran imaginaire, glissant dans une stratégie de «cinématographisation» de l'écriture. Tout en gardant l'idéal libertaire de la matrice générique, ce roman refuse à la fois la vitesse moderne et la simultanéité de la connexion postmoderne. La voiture, la route n'existeraient ainsi que pour faciliter la quête d'un espace où les personnages puissent s'ancrer, mais seulement de manière provisoire. Car, comme le rappelle Cora, pour cette génération, le concept même de maison se trouve «dilué» (CAUB, p. 189). À l'instar du *gaucho* stylisé par la narratrice, l'identité individuelle de genre, nation ou religion n'est pas seulement une construction, mais surtout une mise en scène. Cela ne signifie pas pour autant une «déprise» de l'histoire. Entre ruines et non-lieux, les héroïnes militent pour des espaces singuliers, sans identification immédiate, contenant des traces du passé. Dans la quête de cet espace de tous les confins, la plus grande transgression ne serait-elle pas de ralentir, de prendre le temps ?

39. R. Debray. *Op. cit.*, p. 10.

# Espaces mémoriaux



## Les romans de l'antériorité : partage et transmission intergénérationnelle dans la fiction actuelle des Antilles et du Brésil<sup>1</sup>

Zilá Bernd

On ne décide pas d'effacer une mémoire. C'est elle qui se structure avec l'oubli et qui, avec l'oubli, décide des rémanences. Toute mémoire est un oubli organisé, un oubli nécessaire.

Patrick Chamoiseau, 2016, p. 147

### ANTÉRIORITÉ/INTÉRIORITÉ

Dans la vague déferlante des productions dites globalement « écritures de soi », le sous-genre « autofiction » s'est imposé dans la fiction mondiale à partir de 1977, quand Serge Doubrovsky est allé à l'encontre de la définition du terme « autobiographie » de Philippe Lejeune (*Le pacte autobiographique*, 1975). En créant ce néologisme dans le roman *Fils* (1977), Doubrovsky a montré que l'autobiographie n'était pas seulement réservée « aux importants de ce monde », qui racontent leur vie quand ils commencent à pressentir la mort et, de surcroît, dans un style pompeux et élégant. Pour lui, l'autofiction est une écriture de soi élaborée par le commun des mortels, y compris sur des aspects qui peuvent être considérés comme marginaux ; une écriture qui n'est pas assujettie à l'ordre diachronique des événements, où l'émergence de la subjectivité est libre.

---

1. Traduction de Pascal Reuillard.

Le titre de son ouvrage est d'ailleurs une métaphore de ce qu'il entend par « autofiction » : une trame aléatoire de fils.

Dans *Mulheres ao espelho* [Femmes au miroir], Euridice Figueiredo (2013)<sup>2</sup> explique en détail les différentes spécificités des « écritures de soi » ou écritures de « l'intériorité ». Sur la base des travaux de Doubrovsky, elle définit l'autofiction comme

[...] un roman autobiographique postmoderne, aux formats novateurs : des récits décentrés, fragmentés, avec des sujets instables qui disent « je » sans que l'on sache exactement à quelle instance énonciative cela correspond (p. 61).

Nous commencerons par aborder les aspects théoriques de l'autofiction, qui se caractérise comme un discours de « l'intériorité », pour ensuite souligner la spécificité du roman mémoriel ou de filiation. La démarche est d'autant plus nécessaire que les romans mémoriels ou de filiation mettent au contraire l'accent sur « l'antériorité » ; pour parler de soi, les personnages narrateurs se concentrent sur un ancêtre : la mère, le père, les grands-parents ou un ancêtre mythique. Nous y reviendrons.

En résumé, il existe deux variantes du roman de l'antériorité : le roman mémoriel et le roman de filiation. 1/ Le roman mémoriel est une variante postmoderne de la saga. Il vise la recherche de vestiges, de traces et de fragments oubliés dans le passé et qui constituent la mémoire culturelle, définie par Régine Robin (1989)<sup>3</sup> comme celle faite « de petits riens » (p. 21) ; 2/ Le roman de filiation (ou parental) est une variante de l'autofiction dont le subterfuge consiste à centrer le récit sur la vie d'un ancêtre (mère, père ou grands-parents), dans une perspective de règlement de comptes avec le passé ; ici, nous sommes en présence de ce que Laurent Demanze<sup>4</sup> appelle l'« héritier inquiet et problématique », celui qui hésite entre revendiquer ou répudier l'héritage parental. La ligne qui les sépare est finalement très ténue vu que les deux contiennent : a) des récits excentrés qui ne respectent pas la diachronie (comme cela se passe dans les sagas ou dans le roman-fleuve traditionnel) ; b) un *je*-narrateur qui raconte des mémoires traumatiques ou des postmémoires.

2. E. Figueiredo. « Formas e variações autobiográficas. Autoficção », dans *Mulheres ao espelho; autobiografia, ficção, autoficção*, Rio de Janeiro, Eduerj, 2013, p. 13-74.

3. R. Robin. *Le roman mémoriel*, Montréal, Le Préambule, collection « L'Univers des discours », 1989.

4. L. Demanze. *Encres orphelines*, Paris, José Corti (Les essais), 2008.

Le roman mémoriel se distingue de la saga qui est une forme romanesque caractéristique de la deuxième moitié du XIX<sup>e</sup> siècle et de la première moitié du XX<sup>e</sup>. La saga raconte de manière diachronique la vie de différentes générations d'une même famille (mémoire généalogique). Elle part de la plus ancienne pour arriver à la génération présente et, en principe, elle est racontée à la troisième personne par un narrateur omniscient.

Si le roman mémoriel et le roman de filiation peuvent tous deux être caractérisés de variantes de l'autofiction, c'est peut-être à cause d'un certain épuisement de l'autofiction. Dans un dossier du *Magazine Littéraire* de septembre 2016, Anna Caballé<sup>5</sup> parle de la saturation du genre. Si elle admet l'importance acquise par le genre entre les années 1980 et 2010, elle dénonce aussi la « dissémination abusive du *je* de l'auteur, qui neutralise l'effet subversif réussi par l'écriture autobiographique ». L'usure viendrait donc de l'excès, comme si tout ce qui venait du *je* avait la « marque de la légitimité littéraire ». Si le vent a tourné en faveur de l'antériorité, et donc du roman de filiation, c'est peut-être parce que les générations du XXI<sup>e</sup> siècle ont besoin de trouver dans la famille ce qu'elles croient avoir perdu ou ce qui leur a été caché. Le narrateur ne respecte pas la linéarité de la saga, il part à la recherche des mémoires qui se sont perdues et qui sont susceptibles d'être (re)trouvées chez leurs ancêtres.

Soulignée par Dominique Viart (2008)<sup>6</sup> et Laurent Demanze (2008)<sup>7</sup>, cette tendance de la littérature française actuelle à la pratique du roman de filiation est aussi perceptible dans les littératures brésilienne, québécoise et antillaise. Il s'agit de rechercher dans la mémoire des ancêtres un héritage mémoriel possible ; et en tant qu'héritier, l'auteur/narrateur a le choix entre assumer ou rejeter cet héritage.

Régler ses comptes avec l'ancestralité à travers le récit semble être une pratique encore très vivante dans beaucoup de littératures : seulement cette année, deux récits de la littérature française retracent la vie des parents des écrivains plusieurs années après leur disparition : *Mon père*

5. A. Caballé. *Cansados do eu? Autoficção mostra sinais de fadiga*, <[http://brasil.elpais.com/brasil/2017/01/06/cultural/1483708694\\_145058.html](http://brasil.elpais.com/brasil/2017/01/06/cultural/1483708694_145058.html)> (consulté le 5 mars 2017).

6. D. Viart. « Récits de filiation » dans D. Viart et B. Vercier (dir.), *La littérature française au présent*, Paris, Bordas, 2<sup>e</sup> éd. revue et augmentée, 2008, p. 79-102.

7. L. Demanze. *Op. cit.*

sur mes épaules<sup>8</sup>, de Metin Arditi, et *Ma mère cette inconnue*<sup>9</sup>, de Philippe Labro ; dans la littérature québécoise, on trouve *L'album multicolore*<sup>10</sup>, de Louise Dupré (2014), et *La ballade d'Ali Baba*<sup>11</sup>, de Catherine Mavrikakis ; et dans la littérature brésilienne, il y a notamment les écrits de Paloma Vidal, Tatiana Salem Levi et Conceição Evaristo<sup>12,13</sup>.

Le roman mémoriel est quant à lui associé à la mémoire culturelle, celle à laquelle on accède par des traces et des vestiges mémoriels<sup>14</sup>, des fragments de lettres, des jouets oubliés dans le grenier de la maison familiale, des vieilles photographies, de simples scènes familiales où quelqu'un raconte des histoires, joue une pièce musicale, etc.

### **DE LA MULÂTRESSE SOLITUDE À L'ANCÊTRE EN SOLITUDE: REPRISE D'UN DIALOGUE INTERROMPU PENDANT 43 ANS**

Écrit en 1972 par André Schwarz-Bart<sup>15</sup> [1928-2006], *La mulâtresse Solitude* est un roman générationnel<sup>16</sup> ou une saga, puisqu'il retrace les actions du personnage de manière linéaire et à la troisième personne. Ce roman est particulièrement important dans le paysage culturel caribéen parce que c'est la première fois que l'histoire d'une esclave marronne, donc hors-la-loi, est retracée avec la passion de quelqu'un qui a connu la Deuxième Guerre mondiale, un français d'origine judéo-polonaise dont les parents ont été exterminés dans des camps de concentration. La même injustice vécue par ses parents est pratiquée contre Solitude, condamnée à mort et exécutée sur la place publique en présence des autres esclaves de la région – juste après avoir donné naissance à une fille.

8. M. Arditi. *Mon père sur mes épaules*, Paris, Gallimard, 2017.

9. P. Labro. *Ma mère cette inconnue*, Paris, Grasset, 2017.

10. L. Dupré. *L'album multicolore*, Montréal, HélioTropé, 2014.

11. C. Mavrikakis. *La ballade d'Ali Baba*, Paris, SW Éditeur, 2015.

12. C. Evaristo. «Vozes mulheres» dans Z. Bernd (org), *Antologia de poesia afro-brasileira; 150 anos de consciência negra no Brasil*, Belo Horizonte, Mazza, 2011, p. 158.

13. Presque toutes possèdent un postdoctorat en lettres.

14. Z. Bernd. *Por uma estética dos vestígios memoriais*, Belo Horizonte, Fino Traço, 2013.

15. A. Schwarz-Bart. *La mulâtresse Solitude*, Paris, Seuil, 1972.

16. Sur ce sujet, voir Z. Bernd. «Memória geracional e transmissão: a fala dos ancestrais em *L'ancêtre en solitude* de André et Simone Schwarz-Bart» dans A. Vianna (org.) *Literatura, memória e dissonância: estudos reunidos*, Niterói, Makunaima, 2015.

Solitude a entraîné d'autres esclaves dans la lutte pour la libération qui a suivi la première abolition de l'esclavage dans les colonies françaises des Caraïbes, en 1794. En recréant une héroïne à partir de la figure historique aux dimensions mythiques, l'auteur a ainsi réussi à immortaliser la lutte contre l'esclavage par une femme.

La rébellion à laquelle participa Solitude a éclaté après que Napoléon ait décidé, en 1802, de rétablir l'esclavage, pourtant aboli en 1794. À la tête de cette rébellion se trouvait Louis Delgrès, mulâtre né en Martinique. D'après l'histoire et la légende, Solitude aurait participé aux combats et a été condamnée à mort le 8 mai 1802. Comme elle était enceinte et que le bébé appartenait à ses maîtres, elle n'a été pendue que le 29 novembre 1802, le lendemain de son accouchement. Le mythe était né<sup>17</sup>.

Le récit se rapproche en quelque sorte de celui de l'auteure brésilienne Ana Maria Gonçalves<sup>18</sup> sur Luísa Mahin. En effet, *Um defeito de cor* [Un défaut de couleur] (2010) reprend l'histoire de l'une des meneuses oubliées de la rébellion esclave connue sous le nom de Révolte des Malès, survenue à Salvador (État de Bahia) en 1835. Le dévoilement de telles figures, qui incarnent le désir de libération du joug de l'esclavage et la lutte contre les forces de la loi, aura un grand impact sur l'éveil d'une conscience noire. Il servira de moteur pour la consolidation d'une littérature afro-américaine au féminin.

Édouard Glissant<sup>19</sup> et Patrick Chamoiseau<sup>20</sup> parlent du vide ou du manque fondateur dans les Amériques et de la tentative d'effacement des registres mémoriels de ceux qui peuplaient les Amériques avant l'arrivée des Européens, mais aussi de ceux qui ont été amenés en tant qu'esclaves. Malgré tout, ces vestiges ont survécu « comme des diables sourds aux simples négations » (Chamoiseau, 2016, p. 51). Les écrivains des Caraïbes en particulier, et des Amériques en général, sont importants au sens où ils ont bien compris que le manque, l'effacement et l'oubli devaient être pris en compte et impérativement assumés pour permettre l'émergence d'une littérature antillaise. Dans le cas d'André Schwartz-Bart, le fait qu'il ne soit pas Antillais n'a pas affecté son travail de récupération de tout ce que l'on a tenté d'ignorer ou d'effacer : sa révolte contre l'arbitraire et l'injustice, ainsi que toutes les tentatives de déshumanisation de l'être

17. O. Lara. *Histoire de la Guadeloupe*, Paris, 1921.

18. A. M. Gonçalves. *Um defeito de cor*, Rio de Janeiro/São Paulo, Record, 2010.

19. E. Glissant. *Traité du Tout-Monde*, (Poétique IV), Paris, Gallimard, 1997.

20. P. Chamoiseau. *La matière de l'absence*, Paris, Seuil, 2016.

humain pratiquées pendant l'esclavagisme, sont exprimées dans sa littérature et continuent d'avoir un grand impact sur ses lecteurs parce qu'elles sont le fruit du souvenir. Des espaces de remémoration contribuent au démontage de situations où l'arbitraire (comme l'esclavagisme) est associé au sensible, à l'émotionnel et au symbolique.

À sa mort en 2006, André Schwarz-Bartz a laissé deux manuscrits écrits avec son épouse Simone (née en 1938). Mais celle-ci, ébranlée par sa disparition, n'a pas osé donner suite au projet de transformer ce que les deux appelaient le « cycle antillais » en livre ; plus précisément, à refermer le cycle duquel faisait partie *La mulâtresse Solitude*. Il faudra finalement attendre 43 ans après la première édition de *La mulâtresse Solitude* pour voir paraître – grâce à l'aide de son éditrice, de bibliothécaires et de dactylographes – le récit des mémoires transgénérationnelles de la descendance de Solitude. On y rencontre des destins marqués par l'infortune vu que l'abolition définitive de l'esclavage (en 1848) n'a finalement presque rien changé dans la vie de ces femmes descendantes d'esclaves ou anciennes esclaves sur le sol antillais. Il peut être intéressant d'analyser les processus de transmission d'une génération à l'autre et la manière dont l'héritage de Solitude est renié par la première génération avant d'être accepté par les suivantes.

*L'ancêtre en Solitude* (2015)<sup>21</sup> dialogue avec le roman antérieur. Il suit les traces de quatre générations de femmes esclaves qui ont pour ancêtre Solitude, la mulâtresse qui fut à la tête du marronnage de nombreux esclaves. Son courage légendaire et les récits sur son exécution ont parcouru les îles des Caraïbes et renforcé le mythe. Sa fille Louise, ou Solite, a été vendue aux enchères juste après sa naissance en Martinique. Mais comme elle était la fille d'une « sorcière rebelle », elle a été vendue à un prix très bas. Dans la propriété de ses nouveaux maîtres, la nouvelle de sa présence s'est répandue comme une traînée de poudre.

Le roman rompt avec la linéarité de la diachronie et débute avec le journal de Mariotte (ou Marie Solite), l'arrière-petite-fille de Solitude et la première de la descendance à apprendre à lire et à écrire. Autrement dit, à dominer « ces petits signes si mystérieux, si angoissants » (*Ibid.*, p. 207) qui sont, selon elle, « la vraie magie des blancs » (*Ibid.*, p. 139). Le journal rédigé à la première personne est interrompu par des fragments de récits à la troisième personne avant d'être repris dans la partie finale.

21. S. et A. Schwarz-Bart. *L'ancêtre en Solitude*, Paris, Seuil, 2015.

Il apparaît comme un procédé littéraire destiné à faire entendre la voix de la dernière des descendantes, qui a pris conscience du rôle de son arrière-grand-mère dans le processus de libération. Elle n'a pas honte de son ancêtre. Au contraire, elle s'assume en tant qu'héritière et même continuatrice de son esprit libertaire.

Il est intéressant de noter que la seule des descendantes qui parle dans le roman utilise la forme du journal pour s'exprimer comme personnage principal-narratrice. Le journal est né à la fin du XVIII<sup>e</sup> siècle quand les confessions étaient à la mode, dans le sillage de Rousseau. Et pour Euridice Figueiredo (2013)<sup>22</sup> qui considère le journal comme une forme d'écriture de soi, il est apparu quand on a voulu « instituer les sciences humaines à partir de l'observation des sensations pour comprendre et étudier l'homme sous l'influence de Locke, Helvétius et Condillac » (*Ibid.*, p. 29).

Ainsi, l'utilisation du journal pour faire entendre la voix de l'arrière-petite-fille n'est pas fortuite. Elle est une stratégie pour faire surgir la mémoire culturelle qui incorpore les éléments de la sphère du sensible et du symbolique. Ces éléments échappent au registre hégémonique du pouvoir et à sa tentative d'effacement des traces mémorielles de faits, qui (comme le marronnage) offusquaient le projet de donner suite au régime esclavocrate dans les départements d'outre-mer.

Louise, la première dans la lignée des descendants de Solitude, a été battue et emprisonnée parce qu'elle entrait en transe. Après sa libération, elle sait quelle est sa place dans les Amériques, la place d'une « petite négresse ni plus ni moins aimée de Dieu » (Schwarz-Bart, S. et A., 2015, p. 81). Elle renie l'héritage blessé de sa mère et décide de ne pas donner suite à l'esprit de rébellion. Par la suite, elle est vendue à un Français pauvre qui lui fera trois filles : Cléonie, Hortensia et Cydalise. Louise rejette sa fille Hortensia à cause de son comportement étrange et de sa tête qui ressemble à « un collier de perles sans fil » (*Ibid.*, p. 130) – une anomalie qui l'empêche « de prendre sa place dans l'ordre du monde » (*Ibid.*, p. 130). Méprisée par tous, y compris par sa propre mère, Hortensia se donne à Raymoninque, ancien esclave marron qui vit à l'écart de tous et qui a conscience qu'elle est la petite-fille de la mulâtresse Solitude.

---

22. E. Figueiredo. *Op. cit.*

Elle connaissait Dieu et le Diable comme tout le monde, elle connaissait le prêtre et le sorcier, elle savait les démons et les bons anges, elle savait les morts et les vivants, et les vivants prisonniers des morts, sucés lentement par les morts, réduits à l'enveloppe ; elle connaissait aussi les esprits, elle savait comme on devient chien, crabe, poisson volant et elle avait longuement écouté l'histoire du bœuf qui s'était agenouillé devant le boucher de Saint Pierre, les yeux suppliant qu'on ne l'égorge pas. (Schwarz-Bart, 2015, p. 131)

Si Louise est une femme partagée entre le monde des Noirs et celui des Blancs parce qu'elle est soumise à un Blanc avec qui elle vit, elle est capable de reconnaître chez sa fille les savoirs de l'oralité qui la rendent sensible aux souffrances de son peuple. En même temps, elle la répudie parce qu'elle a peur que son insubordination provoque des problèmes dans la communauté.

De l'union d'Hortensia et Raymonique naît Mariotte (Marie Solite), qui sera la seule à s'approprier « du verbe des blancs » (*Ibid.*, p. 313) et à faire sienne l'histoire de son arrière-grand-mère en s'identifiant à elle. L'héritage est finalement transmis et réapproprié dans la quatrième génération. Selon Marianne Hirsch, il s'agit ici d'une postmémoire qui caractérise

[...] l'expérience de ceux qui ont grandi avec des récits, des événements qui ont précédé leur naissance, comme si l'histoire personnelle avait été vidée par les histoires des générations précédentes qui ont vécu les événements et les expériences traumatisantes (*apud* Régine Robin, 2016, p. 314)<sup>23</sup>.

Régine Robin (2016)<sup>24</sup> observe que dans les cas de postmémoire, les sujets sont confrontés à une transmission « difficile et fragile d'une expérience qu'ils n'ont pas connue, mais dont ils transportent le mal en eux et la blessure, un deuil qu'ils n'ont pas pu vivre » (*Ibid.*, p. 315). Le récit des postmémoires est une caractéristique des romans mémoriels et de filiation, où les traumatismes vécus par les ancêtres sont revécus et re-« expérimentés » par le descendant pour atténuer la souffrance des souvenirs douloureux. Et pour que le narrateur puisse faire partie de ce passé « dans la conscience de l'éloignement » (*Ibid.*, p. 315).

23. R. Robin. *A memória saturada*, trad. de Christiane Dias et Greciely Costa, Campinas, Unicamp, 2016.

24. *Ibid.*

Ainsi, Mariotte réécrit l'arbre de la filiation, elle se nomme elle-même Solitude et prouve son appartenance à la lignée de son arrière-grand-mère. Cette prise de conscience a lieu quand elle part en exil en France. Loin du soleil des Antilles, l'éloignement et la solitude lui permettent – à partir des traces mémorielles – de s'identifier à une figure oubliée, maudite par plusieurs générations et de laquelle elle n'a que des informations vagues et diffuses. Pour reprendre une expression de Laurent Demanze (2008)<sup>25</sup>, le récit de filiation se constitue « comme une stèle dédiée à l'ascendance » (*Ibid.*, p. 365), une stèle dressée pour y inscrire l'épithète qui n'a jamais été écrite. C'est la raison pour laquelle les auteurs insistent plusieurs fois sur le fait que Mariotte ait appris à lire et à écrire : en effet, c'est le chemin rencontré par l'arrière-petite-fille pour honorer son ancêtre et s'inscrire dans la lignée de la transmission inter-générationnelle.

Le fil de la mémoire est alors rétabli puisque s'autonommer, c'est exister. Un peu comme si le fil du collier qui manquait à sa mère Hortensia pour faire preuve de clairvoyance avait été rétabli. Rétablir une transmission possible et faire sien le nom de l'arrière-grand-mère joue un rôle réparateur et permet d'inscrire le sujet dans un « destin individuel et social » (Muxel, 1996, p. 193).

## RÉCUPÉRATION DE LA MÉMOIRE DE L'ANCÊTRE MYTHIQUE LUÍSA MAHIN

Le roman d'Ana Maria Gonçalves<sup>26</sup> présente en apparence les caractéristiques d'une saga parce qu'il retrace une période qui va de 1810 à 1877 et respecte la diachronie. Toutefois, il peut être lu comme un roman mémoriel dans la mesure où l'histoire est racontée du point de vue d'une femme esclave qui apprend à lire en accompagnant les cours de la fille du maître. Elle arrive du Dahomey et évoque à la première personne la traversée sur le navire négrier, l'arrivée au Brésil, des périodes de la vie dans les fazendas et en ville ou encore les châtiments cruels et les vengeances des esclaves. La forme épistolaire émerge à plusieurs moments quand commence la recherche de son enfant. Elle présente les caractéristiques du roman mémoriel dans lequel « un individu, un groupe

25. L. Demanze. *Encres orphelines*, Paris, José Corti (Les essais), 2008.

26. A. M. Gonçalves. *Um defeito de cor*, Rio de Janeiro/São Paulo, Record, 2010. Née en 1970, Et lauréate du prix Casa de las Americas, 2011.

ou une société pense son passé en le modifiant, le déplaçant, le déformant, s'inventant des souvenirs» (Robin, 1989, p. 48).

Le drame se concentre sur la quête incessante de l'esclave Kehinde – qui reçoit le nom de Luísa à son arrivée sur l'île brésilienne d'Itaparica (Bahia) – pour son enfant, aussi vendu comme esclave et qu'elle n'a plus jamais revu. C'est dans ce sens que *Um defeito de cor* [Un défaut de couleur] (2006) se lit comme un roman mémoriel : tout au long des 950 pages, la personnage principale-narratrice est soit à la recherche d'un référentiel ancestral, car sa grand-mère a disparu pendant la traversée sur le croque-mort<sup>27</sup>, soit de son fils, indûment vendu comme esclave parce que son père était un homme affranchi qui avait acheté sa liberté avec l'argent de confiseries vendues dans les rues de Salvador.

Au-delà des récits à la première personne, une autre démarche narrative permet de caractériser ce roman de mémoriel. Dans la préface, l'auteure crée une stratégie déjà utilisée par J.-J. Rousseau (dans *La Nouvelle Héloïse*) : toute la matière du livre, qui retrace l'esclavage au Brésil pendant près d'un siècle, provient d'une rencontre accidentelle de lettres jaunies et déchirées, donc de vestiges mémoriels que l'auteure rassemble et remplit avec des éléments de recherche et aussi de son imagination. En faisant cela, elle camoufle son « autorité » inhérente à sa condition d'auteure. Par conséquent, il s'agit d'un récit composé de restes mémoriels.

De tous les récits qui composent l'ouvrage, arrêtons-nous un instant sur la recherche de la mère-ancestrale. Alors qu'elle est déjà mère de deux enfants, elle décide un jour de tout abandonner pour aller voir une prêtresse vaudou à Casa das Minas (São Luís de Maranhão). Connue sous le nom de Maria Mineira Naê, cette prêtresse prétend être Agontime, la reine du Dahomey d'où Luisa/Kehinde est originaire. Elle ressent le besoin de rencontrer « Noche », prêtresse vaudou dans la langue ewe-fon qui signifie « mère-ancestrale ». Nous sommes aux alentours de 1837, elle a 27 ans et veut rencontrer les vaudous de sa grand-mère morte pendant la traversée. Il y a là la marque de l'antériorité qui est la spécificité du roman mémoriel : la recherche d'un confort spirituel auprès du matriarcat d'Agontime, dépositaire de tout le savoir et de la spiritualité de son ethnie. Cet apprentissage né de la « re »-rencontre avec le savoir ancestral sera

27. Surnom donné aux navires négriers par les esclaves parce qu'un grand nombre d'entre eux mouraient pendant la traversée.

transmis à son fils disparu sous la forme de longues lettres, et l'aidera à défaire des nœuds de mémoire<sup>28</sup> occasionnés par les abus sexuels subis dans les baraquements d'esclaves.

L'héroïne adopte l'ancestralité féminine et répudie les ancêtres masculins. Dans beaucoup de cas, ces derniers étaient des maîtres blancs responsables de violences sexuelles à l'égard des esclaves. La narratrice ancre son identité dans une mémoire longue recherchée de l'autre côté de l'Atlantique et dans les infamies vécues dans sa condition d'esclave, elle défait les nœuds de mémoire grâce à l'exercice salvateur de l'écriture. En écrivant de longues lettres à son fils absent, elle acquiert une force qui lui permet de dépasser des situations d'une grande adversité; elle remémore les actes de bravoure et d'héroïsme survenus pendant les rebellions des esclaves, un autre tabou de l'historiographie brésilienne. Car l'historiographie brésilienne s'est attachée à construire le mythe de l'esclave africain docile et de son acceptation de sa condition, à la différence de l'Indien qui ne s'est jamais soumis à l'esclavage. Le roman articule d'une manière habile les jeux de mémoire longue : il met à jour des faits dont les descendants d'anciens esclaves peuvent être fiers, comme la résistance à l'esclavagisme (formation des *quilombos*<sup>29</sup>, rebellions urbaines, préservation de la mémoire orale et des rites religieux), mais aussi ceux qu'ils aimeraient oublier (les châtiments cruels et injustes, les abus sexuels, les séparations des familles et, surtout, la privation des droits de citoyenneté).

Dans sa lutte constante contre l'oubli, la narratrice écrit :

Je me souviens qu'à l'époque j'ai tout écrit pour ne pas oublier, parce que je n'étais pas en état de faire confiance à la mémoire ou au sens de l'observation. Et aujourd'hui encore je ne me rappelle de rien, ce qui doit être une vengeance de la mémoire parce que je ne l'ai pas laissée faire son travail toute seule (Gonçalves, 2010, p. 471).

Des années plus tard, déjà vieille et aveugle, elle rentre au Dahomey (ancien nom du Bénin) et apprend que son fils – supposément Luís Gama

28. Théorisés par Gérard Bouchard, les nœuds de mémoire sont les mémoires honteuses que l'on veut oublier. Toute la trajectoire identitaire se résume à défaire ces nœuds de mémoire. Voir Gérard Bouchard. « Jogos e nós de memória : a invenção da memória longa nas nações do novo mundo » dans C. Lopes *et al.* (org.), *Memória e cultura : perspectivas transdisciplinares*, Canoas, Salles, (Col Memória e Patrimônio, 1), Trad. de Zilá Bernd, 2009, p. 9-38.

29. Terres où se réfugiaient les esclaves fugitifs.

– est devenu avocat. Il défend la cause des esclaves et sera le premier poète de la littérature afro-brésilienne. À part des mentions en notes de bas de page, on en sait aujourd'hui très peu sur lui à cause des effacements pratiqués, y compris par les noms traditionnels de la littérature brésilienne.

## TRANSMISSION TRANSGÉNÉRATIONNELLE DANS LES CONTEXTES DES ANTILLES ET DU BRÉSIL : REVENDICATION DE L'HÉRITAGE LIBERTAIRE DES ANCÊTRES

Il semble opportun de conclure ces réflexions avec une citation de Régine Robin (1989)<sup>30</sup> sur l'importance du souvenir et de la transmission pour les questions de reconstruction de l'identitaire qui s'opèrent dans les romans mémoriels ou de filiation : « La réappropriation identitaire se centre toujours aussi sur la transmission » (*Ibid.*, p. 110).

Dans un poème intitulé « Vozes-mulheres » [Voix-femmes]<sup>31</sup>, la poète afro-brésilienne Conceição Evaristo (née à Belo Horizonte en 1946) souligne l'importance des liens, des résonances et de la transmission<sup>32</sup> entre les générations. Il s'agit d'un poème transgénérationnel qui marque les étapes de la construction identitaire de quatre générations, depuis la première qui arrive comme esclave sur les monstrueux navires négriers :

La voix de mon arrière-grand-mère a résonné  
 Enfant  
 Dans les cales du navire.  
 Résonance de lamentations  
 D'une enfance perdue.  
 La voix de ma grand-mère a résonné obéissance  
 Aux blancs-mâîtres de tout.  
 La voix de ma mère  
 A résonné doucement révolte

30. R. Robin. *Le roman mémoriel*, Montréal, Le Préambule, collection « L'Univers des discours », 1989.

31. C. Evaristo. « Vozes mulheres » dans Z. Bernd (org.), *Antologia de poesia afro-brasileira; 150 anos de consciência negra no Brasil*, Belo Horizonte, Mazza, 2011, p. 158.

32. Sur ce concept, voir Z. Bernd. « Notas para uma teoria da transmissão », dans Z. Bernd et P.V.M., Kayser (org.), *Memória geracional, herança, transmissão*, Canoas, editora Unilasalle, Série Memória e linguagens culturais, 1, 2017.

Au fond des cuisines d'autrui  
 Sous les paquets  
 Vêtements sales des blancs  
 Sur le chemin poussiéreux  
 Qui mène au bidonville.  
 Ma voix résonne  
 Encore des vers perplexes  
 Aux rimes de sang et de faim.  
 La voix de ma fille  
 Recourt à toutes nos voix  
 Recueille en elle les voix muettes tues  
 Étouffées dans les gorges.  
 La voix de ma fille recueille en soi la parole et l'acte.  
 Hier – aujourd'hui – demain.  
 Dans la voix de ma fille  
 On entendra la résonance  
 L'écho de la vie-liberté<sup>33</sup>.

(Dans *Poemas da recordação e outros movimentos*, 2008).

De même que les romans du couple Schwarz-Bart (*L'ancêtre en Solitude*) et d'Ana Maria Gonçalves [*Um defeito de cor*] se dédoublent à travers des cycles de mémoire, d'oubli et de transmission de quatre générations, ce poème de Conceição Evaristo évoque les différentes étapes de la remémoration. Elle observe que seule la quatrième génération – l'arrière-petite-fille – sera en condition de passer de la parole à l'action, de la voix aux résonances. Dans le long chemin de la lamentation à l'obéissance, de la révolte à la perplexité, le fil de la mémoire n'est pas rompu : la pensée de la trace dont parle Édouard Glissant répand les toiles pour le tissage d'une pensée parallèle à la rationalité occidentale (la pensée de

33. Traduit par nous. Texte original: *A voz de minha bisavó ecoou / Criança / Nos porões do navio. / Ecoou lamentos / De uma infância perdida. / A voz de minha vô ecoou obediência / Aos brancos-donos de tudo. / A voz de minha mãe / ecoou baixinho revolta / no fundo das cozinhas alheias / debaixo das trouxas / roupagens sujas dos brancos / pelo caminho empoeirado/ rumo à favela./ A minha voz ainda / Ecoa versos perplexos / Com rimas de sangue e fome. / A voz de minha filha / Recorre todas as nossas vozes / Recolhe em si as vozes mudas caladas / Engasgadas nas gargantas./ A voz de minha filha recolhe em si a fala e o ato./ O ontem – o hoje – o agora./ Na voz de minha filha / Se fará ouvir a ressonância / O eco da vida-liberdade.*

système). Cette pensée des traces qui tient compte des sensibilités se révèle plus complexe, elle montre une deuxième voie pour la compréhension de la période esclavagiste différente de celle que nous offrent les ouvrages traditionnels d'histoire.

Le roman mémoriel correspond à la récupération de la mémoire transgénérationnelle dans des textes hybrides qui contiennent des aspects d'autofiction, qui composent à la fois avec l'antériorité (récit de la vie des ancêtres) et l'intériorité (récits autobiographiques). Sous prétexte de mieux connaître la vie de leurs ancêtres, les auteurs ont la possibilité de mieux se connaître eux-mêmes. En tant que variante postmoderne de la saga, le roman mémoriel permet le dévoilement de chemins et de non-chemins du *je*-énonciateur dans la quête de la mémoire culturelle qui, selon Régine Robin (1989), ne se confond pas avec la mémoire du groupe mais se définit comme une mémoire intergénérationnelle « faite de petits riens » (*Ibid.*, p. 21). Qu'il y ait acceptation, déni ou rejet du rôle d'héritier(ère), récupération ou exclusion d'éléments du passé familial, le travail d'investigation de la mémoire inter- et transgénérationnelle est presque toujours mû par des affects profonds ou par le désir de résoudre des impasses familiales. Il contribue à la nécessité de repenser les mémoires individuelles, collectives et sociales.

Les quatre générations évoquées par Conceição Evaristo dans son poème sont présentes dans les romans cités plus haut. Dans *La mulâtresse en Solitude*, la première génération se rebelle, mais son action est rapidement étouffée par la condamnation à mort. Dans *L'ancêtre en Solitude*, la descendante de la Mulâtresse, sa fille Louise, « résonne obéissance » ; elle renie « l'héritage blessé » de sa mère et se résigne au rôle d'esclave soumise à ses maîtres et à ses compagnons. Hortensia, sa fille, s'initie aux rituels des religions afro-américaines, ce qui serait un premier pas vers un processus de prise de conscience. Mais sa voix est étouffée par Louise, qui craint que l'esprit rebelle ne renaisse. Consciente des malheurs qu'a connus sa propre mère la mulâtresse Solitude, elle renie Hortensia et l'expulse de la maison. Ce n'est finalement que l'arrière-petite-fille de Solitude, Mariotte, qui s'approprie du « verbe des Blancs » à travers l'apprentissage de l'écriture et recueille « la parole et l'acte » dont nous parle Conceição Evaristo dans son poème. En s'autodénominant « Solitude », elle reprend possession de son identité et proclame son appartenance à la lignée de son arrière-grand-mère :

Mon nom est tout bonnement Mariotte, par Notre Dame d'Altagrâce et les bons anges... Oui je saurai tout de suite comment répondre aux gens – alors que depuis cinquante ans, depuis que j'ai pris le chemin de l'exil, un flottement étrange se lève en moi et j'hésite, je cherche un instant, quand on me demande mon nom... comme si je ne savais que répondre à une aussi grande interrogation... ou que je n'eusse plus de nom, l'ayant oublié sur un rivage... ou comme si la seule réponse honnête et véritable eut été celle que fit ma pauvre bisaïeule : mon nom est Solitude. (Schwartz-Bart, 2015, p. 214)

Dans *Um defeito de cor*, l'esclave lutte pour racheter sa liberté et partir à la recherche de son ancestralité féminine. Un effort d'autant plus gigantesque qu'il s'agit de la première génération à venir au Brésil en tant qu'esclave. Pourtant, elle doit repartir sur sa terre natale, au Dahomey, parce qu'elle ne retrouve pas son fils, vendu lui aussi comme esclave. C'est ce dernier, devenu poète et engagé dans la lutte pour l'abolition de l'esclavage au Brésil, qui va faire résonner son verbe « comme écho de la vie-liberté (Evaristo, 2011, p. 158).

Nancy Huston nous dit dans son essai *L'espèce fabulatrice*<sup>34</sup> que ce n'est pas la parole qui différencie les hommes des animaux, pour la simple raison que les animaux sont capables de communiquer entre eux. C'est la capacité de fabuler, de rêver, d'imaginer, de créer des récits fictionnels, c'est-à-dire de transmettre à leur génération et à leurs descendants des histoires qui permettront aux membres de la famille, ainsi qu'aux autres membres de la communauté, de se sentir participants d'une histoire commune. Nous rejoignons ici Anne Muxel (2003)<sup>35</sup>, pour qui « le destinataire d'une transmission ou d'une mémoire n'est donc pas forcément celui qui s'inscrit dans une même appartenance » (*Ibid.*, p. 157). Il peut s'étendre aux autres membres d'une communauté de mémoire. Dans la mesure où la transmission correspond comme la mémoire à un processus de réappropriation, elle donne nécessairement lieu à un processus de (re)création car, comme on le sait, l'imagination remplit les interstices entre mémoires, effacements et oublis.

Dans les trois romans évoqués au cours de ce travail, les récits mémoriels se sont réinventés de génération en génération jusqu'à arriver au lecteur, le destinataire final de la remémoration qui les intègre dans

34. N. Huston. *L'espèce fabulatrice*, Arles, Actes Sud, 2008.

35. A. Muxel. « Temps, mémoire, transmission » dans C. Rodet (dir.), *La transmission dans la famille; secrets, fictions et idéaux*, Paris, L'Harmattan, 2003, p. 147-157.

son imaginaire, les perpétue au sein de sa communauté et, finalement, empêche leur disparition. Retirées de l'oubli par les narrateurs, les histoires des deux héroïnes de l'esclavagisme – Mulâtresse Solitude et Luísa Mahin – sont réinventées et recrées pendant le processus de transmission. Déplacées et intégrées dans l'imaginaire de la communauté, elles donnent naissance au mythe et à de nouvelles communautés de mémoire<sup>36</sup>.

---

36. Pour plus d'informations sur le concept de « communautés de mémoire », voir l'entretien de Pierre Ouellet réalisé par Zilá Bernd, Ana M. Lisboa de Mello et Marie-Hélène Parret Passos. *Letras de hoje*, Porto Alegre, v. 50, n° 2, abril-maio 2015, p. 229-240.

## Brésil et Antilles : la littérature comme archive de l'esclavage

*Eurídice Figueiredo*

### MÉTISSAGE, TRANSCULTURATION, CRÉOLISATION

Je propose d'établir quelques points de comparaison entre les constructions identitaires qui essaient de rendre compte de la contribution ou du statut des descendants d'Africains dans la formation des sociétés du Brésil et des Antilles. Dans l'impossibilité de refaire toute l'histoire culturelle de ces deux immenses régions, je saisisrai quelques concepts majeurs qui marquent cette évolution : métissage, transculturation, négritude, créolité/créolisation, pour ensuite chercher à démêler leurs entrecroisements et leur présence dans la littérature. Un élément majeur qui ressort de ce panorama est l'impact du trauma de l'esclavage sur la vie des descendants d'Africains \_ jusqu'à nos jours.

En ce qui concerne le Brésil, la contribution de l'anthropologue Gilberto Freyre est sans doute incontournable. Dans *Maîtres et esclaves* (titre original *Casa-grande e senzala*, 1933), il essaie d'expliquer la société brésilienne à partir de l'idée de métissage en rendant compte du mélange et des transformations des différents peuples mis en contact. Il dépasse les théories raciales françaises du XIX<sup>e</sup> siècle, tels le positivisme et le darwinisme tout en concevant le métissage, à la fois biologique et culturel, comme élément formateur et fondateur du pays. C'est le premier livre qui affirme la contribution culturelle des Noirs à la formation du pays, un apport qui était jusqu'alors sous-estimé. « C'est une idée extravagante, pour les milieux orthodoxes et officiels au Brésil, que de considérer le nègre comme supérieur à l'indigène et même au Portugais, en certains

de ses aspects culturels. Supérieur en capacité technique et artistique<sup>1</sup>. » Freyre démontre que la plupart des Brésiliens de la région des plantations ont du sang ou de la culture des Noirs et des Indiens, et par là il élimine toute idée de pureté, très ancrée dans la société étasunienne. Il démontre ainsi que l'imaginaire national se distingue de celui des États-Unis, le pays qui lui sert de paramètre et de contraste dans la construction de son argument à l'égard de la formation de la nation brésilienne.

Tout Brésilien, même quand il est clair et qu'il a les cheveux blonds, porte dans l'âme (et si ce n'est pas dans l'âme, c'est sur le corps : pas mal de gens ont la tache mongolique au Brésil) l'ombre ou la marque de l'indigène ou du nègre. Du nègre surtout sur le littoral, du Maragnan au Rio Grande du Sud et dans l'état [*sic*] des Minas Gerais. Influence directe, ou vague et lointaine, de l'Africain.

Dans notre façon d'être tendre, dans notre mimique excessive, dans notre catholicisme qui est un délice des sens, dans notre musique, dans notre manière de marcher, de parler, dans les cantiques qui ont bercé notre enfance, bref dans toutes les expressions sincères de notre vie, l'influence nègre est patente<sup>2</sup>.

À la même époque l'anthropologue cubain Fernando Ortiz crée le concept de transculturation dans le livre *Contrapunteo cubano del tabaco y del azúcar* [1940]. Il explique que le néologisme – transculturation – remplaçait les concepts employés jusqu'alors (déculturation et acculturation), considérés par lui comme étant trop rigides et univoques, et partant inadéquats pour exprimer la complexité des transmutations opérées à tous les niveaux : économique, institutionnel, juridique, éthique, religieux, artistique, psychologique, sexuel<sup>3</sup>. Il souligne que les Autochtones se sont transformés au contact des Espagnols, mais que ceux-ci, qui venaient de différentes régions et cultures, déjà déracinés, ont dû s'adapter aux nouvelles réalités en entrant en contact avec une nature différente. De manière encore plus radicale, les Africains, originaires de différentes régions et d'ethnies variées, ont dû apprendre une nouvelle langue et une nouvelle religion, créant un syncrétisme. Au fil de l'histoire, d'autres peuples sont venus : des Anglo-saxons, des Juifs, des Asiatiques, chacun

- 
1. G. Freyre. *Maîtres et esclaves, La formation de la société brésilienne*, traduction de Roger Bastide, Paris, Gallimard, 1974, p. 262.
  2. *Ibid.*, p. 261.
  3. F. Ortiz. *Contrapunteo cubano del tabaco y el azúcar* (Advertencia de sus contrastes agrarios, económicos, históricos y sociales, su etnografía y su transculturación), La Habana, Consejo Nacional de Cultura, 1963, p. 99.

avec ses coutumes et ses cultures. À travers ce nouveau concept de transculturation, Ortiz démontre que toutes les cultures ainsi mises en contact se sont transformées, engendrant de nouvelles formes culturelles, de nouveaux sujets. Il souligne que ce qui a mis quatre millénaires à se réaliser en Europe, a mis quatre siècles à Cuba (j'ajouterais : en Amérique), bref, sur notre continent il y a eu une transformation extrêmement rapide et violente. La transculturation a évolué au fil des années, engendrant de nouvelles (re)significations telles que la transculturation narrative, créée par le critique uruguayen Ángel Rama dans les années 1970, ainsi que la notion de transculture introduite au Québec par des écrivains d'origine italienne dans la revue *Vice Versa*, dans les années 1980.

Dans le monde francophone (surtout antillais), le métissage peut être assimilé au terme *créolité*, introduit par Jean Bernabé, Raphaël Confiant et Patrick Chamoiseau, dans le livre *Éloge de la créolité* (1989), texte qui a été présenté sous forme de conférence au Festival Caraïbe de la Seine-Saint-Denis le 22 mai 1988. En effet, quand ils affirment, dans le premier paragraphe : « Ni Européens, ni Africains, ni Asiatiques, nous nous proclamons Créoles<sup>4</sup> », ils annoncent que la créolité est l'homologue du métissage et de la transculturation.

La Créolité est *l'agrégat interactionnel ou transactionnel* des éléments caraïbes, européens, africains, asiatiques et levantins, que le joug de l'Histoire a réunis sur le même sol. Pendant trois siècles, les îles et les pans de continent que ce phénomène a affectés, ont été de véritables forgeries d'une humanité nouvelle, celles où langues, races, religions, coutumes, manières d'être de toutes les faces du monde, se trouvèrent brutalement déterritorialisées, transplantées dans un environnement où elles durent réinventer la vie<sup>5</sup>.

À l'encontre de cette perception d'une homologie qui me paraît évidente, les auteurs refusent cette association car ils envisagent le métissage comme une synthèse, une unicité, alors que la créolité serait plutôt ouverte, kaléidoscopique, consciente de la présence de la diversité. Cependant, dans le livre *Poétique de la Relation*, paru un an plus tard, Édouard Glissant dénonce le caractère essentialiste de la créolité, qui renverrait à d'autres essentialismes comme la négritude, la latinité, la francité ; ainsi il préfère plutôt parler de créolisation afin de lui donner le sens de processus. À

4. J. Bernabé, P. Chamoiseau et R. Confiant. *Éloge de la Créolité*, Paris, Gallimard, 1989, p. 13.

5. *Ibid.*, p. 26.

son tour, il essaie d'établir une différence entre métissage et créolisation : le métissage serait pour lui une rencontre de deux différents qui aboutit à une synthèse, tandis que la créolisation serait un « métissage sans limites, dont les éléments sont démultipliés, les résultantes imprévisibles. La créolisation diffracte, quand certains modes du métissage peuvent concentrer une fois encore »<sup>6</sup>.

Ma postulation est que l'expérience brésilienne révèle que le métissage a parcouru un long processus, ouvert et complexe, qui n'est pourtant pas sans embûches. Dans un texte plus récent (1999), Glissant remarque que la nouvelle approche du métissage – plus métaphorique et plus proche de l'hybridisme – a aboli le métis (le bâtard). Comme le métissage lui répugnait (à mon avis) justement à cause de l'existence du métis, le métissage lui paraît alors moins indigeste, car il perd son caractère maudit et devient une source de richesses. « Mais je crois qu'à mesure que le métissage se généralise, c'est la catégorie du métis qui, elle, tombe »<sup>7</sup>.

## NÉGRITUDE(S)

Je remarque qu'il y a un mouvement inverse entre les tendances des deux régions ici analysées : alors que dans la Caraïbe la négritude d'Aimé Césaire domine la première moitié du siècle, les concepts de créolité et de créolisation vont prévaloir à partir de la fin des années 1980 ; le Brésil, par contre, dominé jusqu'alors par l'idée de métissage de Freyre, prend un tournant à la même époque, dans le sens contraire, lorsque des penseurs et écrivains noirs commencent à revendiquer une négritude inspirée d'auteurs afro-américains. La lutte des différents mouvements noirs contre l'exclusion sociale est clairement politique et antiraciste.

Si la pensée des anthropologues et historiens blancs (Gilberto Freyre, Sérgio Buarque de Holanda) avait permis d'expliquer la nation brésilienne de manière homogène, le militantisme afro-américain fournissait des éléments pour une compréhension plus intime d'un vécu subalterne et pour la création d'une poétique qui exprime les retombées de l'esclavage sur la vie des populations noires. Faisons un détour pour mieux saisir le sens de la négritude de Césaire.

6. E. Glissant. *Poétique de la Relation*, Paris, Gallimard, 1990, p. 46.

7. E. Glissant. « Métissage et créolisation » dans S. Kandé (dir.), *Discours sur le métissage, identités métisses. En quête d'Ariel*, Paris, L'Harmattan, 1999, p. 49.

La négritude antillaise en tant que mouvement identitaire dérive, dans la dialectique de son apparition, d'une contradiction. Aimé Césaire découvre l'Afrique et l'art nègre par le regard européen : d'un côté par la lecture des ethnographes comme Delafosse et Frobénius et, de l'autre, par le culte des avant-gardes à l'art nègre. Autrement dit, l'histoire (littéraire ou non) des Antilles se trouve surdéterminée par l'histoire européenne, l'émergence même d'un mouvement de revendication d'une autre identité (nègre) passant par la médiation de l'Europe. Cependant, comme le signale Sartre, Césaire dérobe le surréalisme aux Européens le retourne contre eux en lui assignant une fonction rigoureusement définie<sup>8</sup>. Ainsi Césaire refait-il le chemin complet du colonisé, que l'on peut repérer dans les étapes suivantes :

- Premier moment : opprimé parce que descendant d'esclaves, il assume le complexe d'infériorité, renforcé par l'éducation française, il se voit comme un subalterne.
- Deuxième moment : à Paris, capitale de la métropole, il découvre l'Afrique, à travers le regard européen ; il assiste à l'éveil de la conscience noire parmi ses amis d'Afrique et de la diaspora.
- Troisième moment : usurpé de ses traditions ancestrales, il devient l'usurpateur des avant-gardes, lorsqu'il se sert des armes du surréalisme pour exalter sa négritude, associée à une critique acerbe de l'Occident.

Dans ce mouvement dialectique, la contradiction initiale s'annule par l'instauration d'une nouvelle contradiction, dans laquelle l'Européen est le perdant.

Quand Césaire arrive à Paris, à l'âge de 18 ans, pour fréquenter l'École normale supérieure, les avant-gardes avaient déjà fait une petite révolution dans le monde des arts, qui s'alliait à la révolution de la pensée déclenchée par les œuvres de Freud, Marx, Nietzsche et Heidegger. Césaire va y découvrir l'art nègre, qui connaît alors un grand succès démontré soit par les études qui lui sont consacrées, soit par la valeur marchande qu'il acquiert.

Les avant-gardes cherchent dans les arts primitifs la spontanéité, l'essence vitale perdue dans l'art européen, considéré comme décadent.

---

8. J.-P. Sartre, « Orphée noir », préface de L. S. Senghor (dir.), *Anthologie de la nouvelle poésie nègre et malgache de langue française*, Paris, Quadriga/PUF, 1948, p. xxviii.

Le désir de purification de l'art, de sa réduction à l'essentiel, se manifeste dans l'abandon des formes traditionnelles. Les textes, les masques, les statues d'Afrique noire incorporés en Europe par les avant-gardes ont un pouvoir de subversion important car, en introduisant dans le champ littéraire d'autres valeurs esthétiques, il ruine « l'ordonnance d'un système littéraire qui se caractérisait justement par une organisation concentrique<sup>9</sup> ».

Paris est alors le pôle d'attraction pour les artistes et les intellectuels de partout, parmi lesquels se trouvent beaucoup de Noirs : des Africains, des Antillais, des Étatsuniens. Il y a une prise de conscience noire catalysée dans un nombre considérable de revues, toutes de courte durée, qui proclament une pensée anticoloniale parfois clairement communiste. En 1935, Césaire et Senghor fondent *L'Étudiant Noir*, créant ainsi la négritude. Césaire explique l'origine du mot qu'il a inventé : « Certains pensaient que le mot *négre* était trop offensant, trop agressif : alors j'ai pris la liberté de parler de *négritude*. Il y avait en nous une volonté de défi, une affirmation violente dans le mot *négre* et dans le mot *négritude*<sup>10</sup>. »

L'Afrique, pour Césaire, n'est pas réelle, elle est mythique. Il s'agit de la *terra mater*, la patrie originelle, reconquise spirituellement grâce à l'intervention d'ethnologues et d'artistes européens qui l'ont rachetée, des siècles après que d'autres Européens l'aient pillée, déportant ses enfants comme esclaves dans le but de faire des profits.

Césaire s'identifie au surréalisme parce que ses manifestes prônent la condamnation de la civilisation occidentale et chrétienne, rationnelle et logique, du capitalisme et de l'idéologie bourgeoise. Si ce monde ne correspondait plus aux élans de jeunes Français issus de bonnes familles, que dire d'un jeune homme noir, blessé dans sa représentation de soi par des années de racisme ? Avant de rentrer à la Martinique, Césaire publie la première version de *Cahier d'un retour au pays natal* (1939) dans la revue *Volontés*, un texte qui passe inaperçu. En 1941, André Breton, quittant la France et se dirigeant vers les États-Unis, fait halte à la Martinique et découvre un morceau du poème dans la revue *Tropiques*, que Césaire venait de fonder avec sa femme Suzanne Césaire et René Ménil. La rencontre fut révélatrice pour les deux : Breton découvrait un

9. B. Mouralis. *Les contre-littératures*, Paris, PUF, 1975, p. 99.

10. Apud R. Depestre. *Bonjour et adieu à la négritude*, Paris, Robert Laffont, 1980, p. 142 (italiques par l'auteur).

grand poète et Césaire se voyait confirmé par le chef de file du mouvement surréaliste.

Quelques années plus tard, Sartre, analysant la poésie de la négritude dans son célèbre texte *Orphée Noir* qui allait servir de préface à l'*Anthologie de la nouvelle poésie nègre et malgache de langue française* (1948), organisée par Senghor, démontre que les Blancs avaient pendant des siècles joui du privilège de regarder sans qu'on les voie et maintenant c'étaient les hommes noirs qui les dévisageaient d'un regard accusateur.

Les mouvements identitaires noirs ont dû passer par le regard que l'Européen portait sur l'Afrique pour la redécouvrir, mais, à partir de là, surgit un nouveau regard. Tel Narcisse, le Noir se regardera dans le miroir pour se voir, sans avoir à passer par le miroir du Blanc. D'ailleurs, comme l'a remarqué Sartre, ce regard défie et conteste l'ordre blanc au nom d'un nouvel ordre.

Malgré les petits changements dans le sens d'une épuration de style, Césaire reste fidèle à ses idéaux de jeunesse: il ne rompt ni avec le surréalisme ni avec la négritude malgré les critiques qui lui ont été faites. Cependant, il refuse un pan-négrisme qui eût pu l'associer à des tyrans comme François Duvalier d'Haïti et ses avatars.

L'écrivain haïtien René Depestre, dans un livre au titre provocateur de *Bonjour et adieu à la négritude* (1980), fait un bilan positif de la négritude, malgré sa critique à l'essentialisme implicite dans son concept. Selon lui, Césaire a rendu à ses compatriotes l'Afrique qui leur avait été volée, en leur conférant à la fois l'orgueil d'être noirs. Ses successeurs n'auront pas à passer par cette étape, pouvant ainsi proposer d'autres visions identitaires aux Antillais.

Sartre disait que chaque époque a sa poésie. J'ajouterais que chaque époque a ses constructions identitaires et que la négritude était la forme possible qu'a trouvée Césaire. Elle résiste malgré les critiques philosophiques et politiques parce qu'elle a encore ses raisons d'être. L'histoire est un processus, les perceptions du monde changent.

## LA LITTÉRATURE COMME ARCHIVE

La littérature ancrée dans l'histoire des Noirs des Amériques peut être conçue comme une archive de l'esclavage, dans la mesure où elle élabore aussi bien les traces des cultures originaires que les affects provo-

qués chez les descendants des Africains amenés de force en Amérique. La question historique de l'esclavage est fondamentale parce que, comme l'affirme Édouard Glissant, le mythe des origines des populations afro-américaines se situerait au ventre du négrier et au cœur des plantations. Patrick Chamoiseau, de son côté, évoque la traite comme le « crime fondateur de l'Amérique<sup>11</sup> » dont la mémoire taraudante continue d'obséder les gens.

Ce qui rend la mémoire de l'esclavage si pleine et obsédante (...) c'est qu'elle n'existe pas. Comme on n'en sait rien, on en sait tout. Et tout semble avoir été dit car rien n'a été dit. Aller avec l'écriture dans cette mort de l'esclavage c'est y aller avec la vie, car toute écriture est d'abord vie. Mais il apparaît difficile au regard de la vie d'explorer de manière juste et exacte (...) le secret absolu de cette mort<sup>12</sup>.

Utilisant la même sémantique, récemment l'écrivain brésilien Dodô Azevedo<sup>13</sup> a écrit que le quai du Valongo (Cais do Valongo), où débarquèrent environ un million d'esclaves entre 1811 et 1843, était l'utérus du pays. Ainsi l'esclavage doit-il être conçu comme la véritable origine de nos pays, trauma qui surdétermine leur Histoire et explique en grande partie l'inégalité et l'injustice de nos sociétés.

Pour le penseur cubain Benitez Rojo la plantation constitue l'immense archive de la Caraïbe, c'est le macrosystème de la plantation qui expliquerait la culture et le mode de vie des Caribéens jusqu'à présent, dans une répétition en différence. S'inspirant de la théorie du Chaos comme Glissant, Benitez Rojo considère la Caraïbe comme « un méta-archipel culturel sans centre et sans limites, un chaos dans lequel il y a une île qui se répète sans cesse – chaque copie distincte – fondant et refondant des matériaux ethnologiques<sup>14</sup> ».

Selon Glissant, les peuples à cultures ataviques ont un rapport sûr et défini avec l'espace qu'ils habitent, ils ont une légitimité basée sur une genèse, renforcée par la tradition discursive des mythes. Par contre, les peuples afro-américains, à cultures composites, auraient un rapport

11. P. Chamoiseau. *Biblique des derniers gestes*, Paris, Gallimard, 2002, p. 59.

12. P. Chamoiseau. *Un dimanche au cachot*, Paris, Gallimard, 2007, p. 181.

13. Redécouvert dans les fouilles réalisées à cause des travaux d'urbanisation de la région du port de Rio de Janeiro, ce site fut inscrit sur la Liste du patrimoine mondial de l'UNESCO en 2017. Voir D. Azevedo. « O Cais do Valongo é o útero do país », *O Globo*, 12 juillet 2017, p. 17.

14. A. Benitez Rojo. *La isla que se repite*, Barcelona, Editorial Casiopea, 1998, p. 26.

problématique avec l'Histoire et la Géographie. Fruits du traumatisme de l'esclavage, ils ont connu une digenèse dont l'origine serait la traite. Le discontinu dans la continuité ainsi que l'impossibilité pour la conscience collective de contourner la question caractériseraient ce que Glissant préfère appeler une « non-histoire<sup>15</sup> ». Il voit une transversalité dans cette histoire en opposition à la vision linéaire et hiérarchisée de l'histoire que l'Occident a imposée aux peuples colonisés lorsqu'il évoque la phrase *The unity is submarine*, du poète et historien barbadien Edward Kamau Brathwaite. Faisant appel à cette image du passé, dans laquelle le fond de l'océan se trouve couvert de corps d'Africains jetés à la mer, le poète imagine la Relation à partir de ces racines sous-marines. Si les commerçants se défaisaient des gens comme s'il s'agissait de marchandises d'un trafic illégal – comme les drogues aujourd'hui – les souvenirs de ces hommes, femmes et enfants morts produisent des échos dans la contemporanéité.

Glissant considère que, comme l'histoire a été raturée, l'écrivain doit fouiller la mémoire en quête des traces ; comme le temps a été stabilisé dans le néant d'une non-histoire imposée, l'écrivain doit contribuer à rétablir sa chronologie tourmentée. Ainsi, conclut-il, « l'histoire en tant que conscience à l'œuvre et l'histoire en tant que vécu ne sont donc pas l'affaire des seuls historiens<sup>16</sup> ». Raconter littérairement cette histoire surdéterminée par l'esclavage, c'est créer des fictions qui rendent compte d'une certaine ambiance, forcément imaginaire, faisant appel à différentes formes d'archives afin de reconstituer la mémoire culturelle du pays. C'est le projet littéraire qu'il développe au cours de sa vie, notamment dans les romans *Le quatrième siècle* et *La case du commandeur*.

À partir des années 1930, plusieurs écrivains de la Caraïbe ont écrit sur l'histoire de l'indépendance d'Haïti, pays emblématique du combat que des Noirs, anciens esclaves, ont entrepris pour se libérer (abolition de l'esclavage) et, en même temps, pour libérer le pays (indépendance). On peut citer *Les jacobins noirs* (dans l'original anglais : *The Black Jacobins*), de C.L.R. James, écrivain de Trinidad-et-Tobago qui a publié ce livre en 1938, l'année même où il est parti pour les États-Unis participer à la lutte des droits civils. Par la suite, Alejo Carpentier a écrit *Le royaume de ce monde* (dans l'original espagnol : *El reino de este mundo*), roman de 1949 qui retrace, de manière fictive, l'histoire de la vie du

---

15. E. Glissant. *Le discours antillais*, Paris, Seuil, 1981, p. 131.

16. E. Glissant. *Le discours antillais*, Paris, Seuil, 1981, p. 133.

personnage Ti-Noël dont le parcours accompagne celui de la révolution haïtienne. Aimé Césaire a écrit un essai historique, *Toussaint Louverture* (1962) et une pièce de théâtre, *La tragédie du roi Christophe* (1963) et Édouard Glissant a écrit une pièce de théâtre, *Monsieur Toussaint* (1961).

Bien d'autres écrivains ont écrit et continuent d'écrire sur le lourd fardeau que constitue la mémoire de l'esclavage. On peut évoquer le Cubain Miguel Barnet, avec *Biografía de un Cimarrón* (1966), un des premiers livres qui inaugurent le genre du *testimonio* hispano-américain, qui sera légitimé par la Casa de las Américas, en 1970, lorsqu'elle créera un prix spécial pour ce genre. Ce récit se situe dans un registre ethnologique, car il a été écrit à partir du témoignage d'un vieil homme, Esteban Montejo, âgé de 104 ans lorsque Barnet a enregistré leurs entretiens. Montejo, né en 1860, avait été esclave et marron dans sa jeunesse. Il décrit les conditions de vie des *barracones* où vivaient les esclaves, les châtiments, les religions, les danses, l'impossibilité d'avoir une vie de famille puisqu'hommes, femmes et enfants étaient séparés les uns des autres. Il raconte comment il a échappé à cette vie et est devenu un *cimarrón* vivant sur les mornes en parfaite solitude. Après l'abolition de l'esclavage, il revient aux *ingenios* pour y travailler ; quelques années plus tard, il participe à la guerre d'Indépendance. Il se réfère au suicide des Amérindiens et des Chinois. Quant aux Noirs, selon lui ils ne se suicidaient pas, ils s'envolaient vers l'Afrique<sup>17</sup>.

## PATRICK CHAMOISEAU

La créolisation (ainsi que la créolité) doit être aussi conçue comme un langage qui permet d'engendrer une poétique basée sur l'oralité des contes créoles. Suivant l'esthétique baroque et créole de Glissant, Chamoiseau entreprend un travail de réécriture des affects et des archives de l'esclavage dans le roman *Un dimanche au cachot* (2007), donnant suite à une thématique qui apparaissait déjà dans ses ouvrages précédents tels *Texaco* (1992), *L'esclave vieil homme et le molosse* (1997) et *Biblique des derniers gestes* (2002). Puisque « la vérité de l'esclavage américain était perdue à jamais pour le monde », le roman a pour rôle d'élever « cette mémoire impossible au rang de témoignage. Dans un témoignage, la fiction apparaît moins fictive tout en l'étant autant »<sup>18</sup>. Ses romans qui

17. M. Barnet. *Biografía de un cimarrón*, La Habana, Editorial Letras Cubanas, 1993, p. 36.

18. P. Chamoiseau. *Un dimanche au cachot*, Paris, Gallimard, 2007, p. 101.

mettent en scène l'histoire de l'esclavage montrent comment la torture, les expériences traumatiques, les pertes successives, affectent les gens, provoquant des névroses, les rendant malades, de génération en génération, dans une répétition pathologique.

Dans le mode de construction de ces romans, les écrivains ne craignent pas les paradoxes ; au contraire, ils les explicitent dans des oxymorons tels que : « cette histoire à la fois irréaliste et sincère », « une chimère obsessionnelle », « un rêve vrai », « une vérité imaginaire »<sup>19</sup>. Il faut inventer une mémoire fondatrice pour parler d'Odon ou de Man L'Oubliée dont les histoires n'appartiennent pas à une mémoire personnelle, mais plutôt à une mémoire collective qui remonte au temps de l'esclavage, mémoire refoulée que l'on a voulu effacer. « Man L'Oubliée ne remontait point dans une mémoire qui lui serait personnelle, mais dans un passé collectif<sup>20</sup> ».

Des personnages allégoriques qui renaissent des cendres, L'Oubliée et Man L'Oubliée semblent se régénérer, dans une infinité de dédoublements afin de témoigner que les petits événements du passé, la souffrance subie par des personnages anonymes comme elles, ont autant d'importance que les soi-disant « grands événements ». Dans ce sens, Chamoiseau serait comme le chroniqueur de Walter Benjamin, qui valorise tout le passé. « Le chroniqueur qui narre les événements sans jamais vouloir distinguer les petits des grands tient compte de cette vérité majeure que rien qui jamais se sera produit ne devra être perdu pour l'histoire<sup>21</sup>. » Ou il pourrait être aussi comme l'ange de l'histoire dont le visage est tourné vers le passé où il voit « une catastrophe sans modulation ni trêve, amoncelant les décombres et les projetant éternellement devant ses pieds<sup>22</sup> ».

## LE PARCOURS DES NOIRS AU BRÉSIL

On constate qu'au cours du XIX<sup>e</sup> siècle, les Noirs étaient la majorité de la population. Au recensement de 1872, le Brésil avait une population de presque 10 millions d'habitants, dont 58% étaient constitués de Noirs et de Métis (*pardos*) et 38% de Blancs. Le commerce entre

19. P. Chamoiseau. *Bibliographie des derniers gestes*, Paris, Gallimard, 2002, p. 68.

20. *Ibid.*, p. 275.

21. W. Benjamin. *Sur le concept d'histoire. Écrits français*, Paris, Gallimard, 1991, p. 340.

22. W. Benjamin. *Sur le concept d'histoire. Écrits français*, Paris, Gallimard, 1991, p. 344.

le Brésil et les pays de la côte africaine était très intense à une époque où des affranchis rentraient en Afrique et formaient la communauté des Agoudas, comme on peut le voir dans des romans comme *A casa da água* [La maison de l'eau] d'Antonio Olinto, *Um defeito de cor* [Un défaut de couleur] de Ana Maria Gonçalves et *Ségou* de Maryse Condé, comme je l'ai analysé ailleurs<sup>23</sup>.

C'est vers 1870 que commence la politique officielle en faveur de l'immigration européenne qui réussit à charrier au Brésil environ quatre millions de personnes entre 1870 et 1930. Néanmoins, comme les immigrants se sont concentrés dans le sud du pays, le blanchiment souhaité de la population ne s'est pas produit. Ainsi, dans les recensements de 1900 et de 1920, la couleur de la population a été exclue. Selon Tarcísio Botelho<sup>24</sup>, les autorités voulaient éviter la constatation que la population métissée ne faisait qu'augmenter, que l'on ne dépassait pas « notre mal original », à savoir la présence massive de la population de couleur.

À la suite de Nina Rodrigues et Arthur Ramos, qui ont étudié les ethnies africaines au Brésil, Gilberto Freyre dans *Maitres et esclaves* fait un inventaire précieux des contributions des trois « races » pour la formation de la culture brésilienne. Pour l'époque ce livre était avancé parce qu'il s'éloignait des théories racistes de Gobineau afin de privilégier les aspects culturels des différents peuples. Pour tenter d'échapper aux déterminismes de la race, Freyre postule que l'homme est le résultat du milieu socio-culturel. Le Noir n'est ni supérieur ni inférieur (en tant que race), l'analyse devrait prendre en considération les conditions de vie du Noir-esclave, comme le remarque Freyre à maintes reprises et le confirme l'historien français Lucien Febvre dans la préface de l'édition française. « Le noir, une bête de somme, et rien de plus, sinon un amas de vices grossiers? Mais de ces vices, Gilberto Freyre le dit avec infiniment de justesse – ce n'est pas à la race, ce mystère, qu'il le faut imputer; c'est à l'esclavage<sup>25</sup>. »

---

23. E. Figueiredo. *Representações de etnicidade: perspectivas interamericanas de literatura e cultura*, Rio de Janeiro, 7letras, 2010.

24. T. R. Botelho. « Censos e construção nacional no Brasil imperial », dans *Tempo social*, Revista de Sociologia da USP, vol. 17, n° 1., juin 2005, p. 321-341, <[www.scielo.br/pdf/ts/v.17n1a13.pdf](http://www.scielo.br/pdf/ts/v.17n1a13.pdf)> (consulté le 9 juin 2017).

25. L. Febvre. « Préface: Brésil, terre d'Histoire » dans G. Freyre, *Maitres et esclaves...* 1974, p. 18.

Bien que Freyre ait été critiqué depuis la publication de son livre, pour diverses raisons, l'idée de métissage fut l'idéologie utilisée par la dictature Vargas (1930 à 1945) et, par la suite, par la dictature militaire (1964 à 1985) pour justifier la « démocratie raciale » et l'absence de racisme dans le pays. Ainsi, la réception de la négritude au Brésil fut-elle brimée par les dictatures qui ont combattu toute forme de militantisme noir. Malgré les difficultés, il faut mentionner le nom d'Abdias do Nascimento, responsable de la création du Théâtre expérimental du Noir (TEN) en 1944, auteur de nombreux essais et pièces de théâtre. Nascimento a créé le concept de *quilombismo* (marronnage) à partir de l'expérience des communautés de marrons qui ont été appelées au Brésil *quilombos*. Le plus important *quilombo* a été celui de Palmares, dont le chef, Zumbi, est devenu un héros national. Abdias do Nascimento considère que le travail du groupe du TEN a été un véritable « ferment révolutionnaire<sup>26</sup> ». La troupe a d'abord joué des pièces d'Eugene O'Neil et a ensuite reçu des pièces originales d'auteurs brésiliens, notamment de Nelson Rodrigues. Le TEN comptait se présenter au premier Festival mondial d'arts nègres à Dakar (Sénégal) en 1966, pays indépendant depuis peu et selon Nascimento, la capitale de la négritude, mais la dictature militaire n'a pas fait les démarches nécessaires pour inclure la pièce au programme du festival, organisé sous le patronage de l'UNESCO. On peut donc en déduire, d'abord, le contact qui existait entre les intellectuels noirs de plusieurs pays et, ensuite, la répression de la dictature à toute initiative visant à discuter le racisme. D'ailleurs, le poète guyanais Léon Gontran Damas, venu au Brésil en 1964 afin de faire des recherches pour un livre qu'il organisait sur les auteurs noirs, sous le patronage de l'UNESCO, a été invité à sortir du pays. Abdias do Nascimento (comme tant d'autres artistes et intellectuels) a dû quitter le Brésil en 1968 et a enseigné dans des universités américaines pendant une dizaine d'années.

Zilá Bernd établit des points de contact entre quelques poètes noirs brésiliens et les auteurs de la Caraïbe et des États-Unis : Solano Trindade (*Cantares do meu povo*, 1961) dialogue avec Langston Hughes et Nicolas Guillén, Oswaldo de Camargo serait plus proche de Ralph Ellison, James Baldwin et Du Bois, tandis qu'Eduardo de Oliveira est le poète qui

---

26. A. Nascimento. « Teatro experimental do negro: trajetória e reflexões », *Estudos avançados*, vol. 18, n° 50, São Paulo, janv./avr. 2004, dans <[www.scielo.br/scielo.php?script=sci\\_arttext&pid=S0103-40142004000100019](http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0103-40142004000100019)> (consulté le 12 juin 2017).

emploie le plus souvent le mot *négritude* en se référant à Césaire, Damas et Senghor<sup>27</sup>.

## LA CRITIQUE DU MÉTISSAGE AU BRÉSIL

En 1982, lors du Congrès de la FIPF (Fédération internationale des professeurs de français) réalisé à Rio de Janeiro, dans un débat suscité par la présentation de la pièce *La tragédie du roi Christophe*, d'Aimé Césaire, joué par un groupe d'acteurs noirs brésiliens, en présence de la sociologue et militante noire Lélia Gonzales et de l'écrivain antillais Édouard Glissant, une question s'est posée : le Brésil devrait-il forger un mouvement semblable à celui de la *négritude* (d'Aimé Césaire) ? Glissant considérait que non, car, différemment de la Martinique, il y aurait un vécu africain au Brésil, et par conséquent le Brésil n'avait pas besoin de passer par le détour de la *négritude*. (J'ajouterai que Glissant était lui-même critique de la *négritude* césairienne, qu'il considérait comme trop essentialiste et éloignée du réel antillais).

Glissant avait raison en ce qui concerne le vécu africain, mais je crois qu'il avait tort dans sa conclusion. Je m'explique : il est vrai que, comparé à la Martinique (et aux États-Unis), le Brésil a incorporé dans sa culture beaucoup plus d'éléments africains, surtout la religion (candomblé et umbanda), la musique, le culinaire. Il faut dire aussi que c'est le pays qui a reçu le plus grand nombre d'esclaves, estimé à quatre à cinq millions d'Africains.

Néanmoins, malgré la présence massive d'une population noire, elle est restée invisible sur la grande scène des prises de pouvoir, ce qui va provoquer une demande de représentation. Ainsi, l'affirmation de Glissant a été infirmée dans les années subséquentes. C'est justement dans les années 1980 (surtout après 1988, centenaire de l'abolition de l'esclavage) que commencent à surgir une révision et une critique des théories du métissage, notamment représentées par l'œuvre de Gilberto Freyre.

Dans la critique que les mouvements noirs commencent à lui faire 50 ans après la publication de *Maîtres et esclaves*, je propose de relever quelques enjeux : 1. D'abord, Freyre parle à partir de la *casa-grande*. Fils de propriétaires terriens, il appartenait à la classe possédante d'esclaves.

27. Z. Bernd. *Literatura e negritude na América Latina*, Porto Alegre, Mercado Aberto, 1987.

Lui-même était propriétaire du manoir dont il avait hérité. Sa vision de l'esclavage, surtout en ce qui concerne les rapports sexuels entre maître (homme blanc) et esclaves (femmes noires) et la relation d'amour entre la nounou (femme noire) et les enfants du maître (blancs) était trop édulcorée. Le métissage découlerait, selon lui, des rapports sexuels complices, ambigus, qui n'excluaient certes pas la violence, mais qui n'étaient pas nécessairement caractérisés comme des viols. 2. Ensuite, l'idée même du métissage est remise en question. Les mouvements noirs perçoivent le métissage comme une stratégie pour valoriser le mulâtre, bref pour privilégier le blanchiment progressif de la population au détriment du Noir. Ils dévoilent, en outre, que l'idéologie du métissage a été utilisée à partir de la dictature de Vargas pour affirmer l'inexistence de racisme dans la société brésilienne. Or, s'il n'y avait pas de loi de ségrégation raciale comme aux États-Unis, il y avait, dans la pratique, un racisme bien enraciné au sein de la société brésilienne.

Les mouvements noirs se rendaient compte que toutes les explications sur la formation de la nation avaient été faites par des Blancs qui défendaient le métissage comme idéologie. D'ailleurs, alors que les Blancs dominaient la scène publique, les Noirs continuaient à appartenir aux couches les plus pauvres de la population, leur présence dans tous les domaines sociaux était invisible à l'exception de celui du football et de la musique populaire. Même les Noirs qui avaient occupé des postes importants n'étaient pas perçus comme des Noirs, mais plutôt comme des mulâtres.

Influencés par les conceptions politiques des États-Unis disséminées notamment par l'action de la Fondation Ford qui, depuis les années 1970, a donné des subventions et des bourses d'études aux étudiants et aux chercheurs afro-brésiliens, les mouvements noirs brésiliens ont commencé à contester Freyre (et le métissage en général). Le premier enjeu était l'existence du mulâtre, perçu comme un obstacle à l'affirmation des Noirs, comme l'affirmait Michael Hanchard dans son livre *Orpheus and Power* (publié aux États-Unis en 1994, traduction brésilienne 2001)<sup>28</sup>. Cette interférence américaine dans la construction de l'auto-image des Brésiliens a été critiquée par Pierre Bourdieu et Loïc

---

28. M. G. Hanchard. *Orfeu e o poder. Movimento negro no Rio de Janeiro e São Paulo (1945-1988)*, Traduction de Vera Ribeiro, Rio de Janeiro, EdUERJ, 2001.

Wacquant<sup>29</sup>, par plusieurs anthropologues selon lesquels les paradigmes étasuniens ne devraient pas s'appliquer au Brésil, dans la mesure où aux États-Unis il n'y a pas de mulâtre : par la loi du *one drop rule*, tous ceux qui ont une goutte de sang noir sont noirs, alors qu'au Brésil ce qui prévaut est le phénotype. Si la personne a une apparence blanche, elle cesse d'être noire. Beaucoup d'autres intellectuels brésiliens se sont manifestés contre cette position anti-métissage, dont João Ubaldo Ribeiro et Caetano Veloso, comme je l'ai montré ailleurs<sup>30</sup>.

Cependant, rien ne pouvait empêcher ce tournant, qui d'ailleurs n'a été possible que grâce aux transformations sociales opérées après la fin de la dictature (1985). Il faut rappeler que la dictature a réprimé non seulement les organisations de gauche (armées ou non), mais aussi toute mention du racisme, comme des chercheurs commencent à le dévoiler à la suite de l'ouverture des archives de la censure. Contre le métissage, contre Freyre, que veulent les Noirs ? S'affirmer en tant que Noirs comme l'avaient fait les Afro-Américains du Black Power, mais aussi les pacifistes comme Martin Luther King. Depuis leurs luttes politiques des années 1960-1970, les Noirs américains avaient fait des conquêtes importantes. C'était un modèle à suivre.

La première conséquence est la disparition du mulâtre ; dorénavant ils seront tous des Noirs. Il s'agit d'un changement sociétal qui se reflète déjà dans les résultats du dernier recensement par l'augmentation de la population qui se déclare noire. Si au recensement de 2000 la population blanche était majoritaire (53%), en 2010 elle a chuté : 47,8% de Blancs contre un peu plus de 50% de Noirs et métis. Cela est dû au fait que de plus en plus de gens se déclarent Noirs/métis alors qu'avant les métis au teint plus clair tendaient à se déclarer blancs.

D'un côté, l'affirmation de l'orgueil noir, de l'autre côté, les bénéfices auxquels ils ont droit à la suite de l'application de lois d'action affirmative, comme la loi des quotas. Ce bouleversement des valeurs provoque sans doute de nouveaux enjeux dans cette bataille pour avoir une plus grande visibilité sur l'espace public et de nouveaux problèmes. Par exemple : lors des sélections de candidats dans les concours publics,

29. P. Bourdieu et L. Wacquant. «On the cunning of the imperialism reason», *Theory, Culture & Society*, Sage, London, Thousand Oaks and New Delhi, vol. 16 (1), 1999, p. 41-58.

30. E. Figueiredo. *Representações de etnicidade: perspectivas interamericanas de literatura e cultura*, Rio de Janeiro, 7letras, 2010.

des querelles surgissent lorsque quelqu'un se déclare Noir, bien qu'ayant le phénotype blanc. Des comités d'évaluation ont été créés afin de décider si le candidat a le droit ou non de postuler une place dans le régime des quotas. Il y a donc des controverses parce qu'en dernière instance, la majorité de la population brésilienne pourrait se déclarer noire car, comme le disait Freyre (et comme les études génétiques l'ont démontré), dans la zone des plantations nous avons (presque) tous du sang indien et/ou noir du côté maternel<sup>31</sup>.

Du point de vue de la littérature, c'est un spectacle auquel on assiste en ce moment, notamment par l'apparition de plusieurs nouveaux écrivains noirs et nouvelles maisons d'édition qui les publient (Mazza, Pallas, Nandyara, Malê), sans parler du monde des spectacles. Il faut le constater : sans pression, les minoritaires ne réussissent pas à émerger.

Au Brésil, plusieurs écrivains, mulâtres ou noirs, se sont distingués dans la tradition littéraire : Castro Alves, Machado de Assis (le plus grand romancier brésilien, fondateur de l'Académie des Lettres), Cruz e Souza, Lima Barreto. Mais à l'exception de ces quelques noms que j'ai mentionnés, entrés dans le *mainstream*, la plupart étaient plutôt invisibles. Il y avait donc un lignage à mettre en valeur, ce qui a été fait par des chercheurs qui ont préparé des anthologies comme Eduardo Assis Duarte, Maria Nazareth Soares Fonseca<sup>32</sup> et Zilá Bernd<sup>33</sup>.

Il fallait beaucoup plus. Les écrivains vivants voulaient être reconnus en tant qu'auteurs afro-brésiliens (et non pas seulement brésiliens). Il y avait une marque identitaire qui s'avérait nécessaire comme affirmation sur la scène publique. C'est ce que vont faire quelques écrivains. Dans l'impossibilité de faire l'inventaire de tous ceux qui produisent en ce moment, je vais refaire brièvement le parcours de celle qui paraît symboliser le nouveau mouvement, Conceição Evaristo.

---

31. Des recherches menées par l'équipe de Sérgio Danilo Pena, de l'Université fédérale du Minas Gerais, ont démontré que trois Brésiliens sur cinq ont un ADN mitochondrial amérindien et/ou africain.

32. E. A. Duarte et M. N. S. Fonseca. *Literatura e afrodescendência no Brasil: antologia crítica*, Belo Horizonte, ed. UFMG, 2011, 4 vol.

33. Z. Bernd. *Antologia de poesia afro-brasileira, 150 anos de consciência negra no Brasil*, Belo Horizonte, Mazza, 2011.

## CONCEIÇÃO EVARISTO

À 70 ans, après avoir publié une série de livres dans de petites maisons d'édition, Conceição Evaristo vit maintenant son moment de consécration : en 2015, elle a reçu le prestigieux prix Jabuti pour son livre de contes *Olhos d'água* [Yeux d'eau] ; ses deux romans ont été traduits en français par la maison d'édition Anacaona (*L'histoire de Ponciá* et *Banzo : mémoires de la favela*) ; elle a été invitée en France au Salon du livre. La traduction de *Ponciá* en anglais avait déjà paru en 2007 ; l'ouvrage devra bientôt sortir en espagnol au Mexique et en italien<sup>34</sup>.

Conceição Evaristo est devenue la porte-parole des exclus des grandes fêtes littéraires, lorsqu'en 2016 elle a pris la parole à une table ronde parallèle, dans ce que l'on pourrait appeler off-FLIP<sup>35</sup>. Ses protestations sont arrivées à la grande presse et le prix *Faz a diferença* [Fait la différence] lui a été décerné par le journal *O Globo*. En 2016, elle a participé à une table ronde de la FLUPP aux côtés de Patrick Chamoiseau. En 2017, elle a reçu un espace d'exposition à Itaú Cultural de São Paulo (Ocupação Conceição Evaristo) et a finalement été invitée à la FLIP. Cette édition de la FLIP, qui a eu pour la première fois une femme commissaire, la journaliste Josélia Aguiar, rendait hommage à Lima Barreto, auteur noir, et 30% des invités étaient Noirs et plus de 50% des femmes.

Bien qu'elle soit encore loin de faire partie du *mainstream*, car Conceição Evaristo continue d'être publiée par de petites maisons d'édition, un long chemin a été parcouru pour en arriver là. Comme on peut le lire dans son roman autobiographique, *Banzo : mémoires de la favela*, elle est née en 1946 dans une favela de Belo Horizonte, d'où la famille a été expulsée en raison de travaux d'urbanisation. La famille a quitté la favela en 1971. C'est grâce à l'école que Conceição réussit à s'en sortir : devenue institutrice, elle décide d'aller vivre à Rio de Janeiro, où elle poursuit ses études jusqu'à obtenir un doctorat en littérature comparée à l'Université fédérale Fluminense. Entre-temps, elle a publié des contes

34. S. Coser. «Circuitos internacionais, entrelaçamentos diaspóricos» dans C. Duarte, C. Côrtes et M. R. A. Pereira, *Escrevivências : identidade, gênero e violência na obra de Conceição Evaristo*, Belo Horizonte, Idea Editora, 2016, p. 15-29.

35. FLIP (Festa Literária Internacional de Parati), principale fête de littérature au Brésil, a été créée en 2003. À partir de son succès, d'autres fêtes ont surgi, comme la FLUPP (Festa Literária Internacional das Periferias), réalisée dans les favelas afin d'atteindre un public qui ne va pas aux grands événements plus chers.

et des poèmes dans plusieurs collectifs au Brésil et à l'étranger jusqu'à son premier roman, *Ponciá Vicêncio* (2003).

Dans sa jeunesse, je signale l'influence de deux femmes dans sa formation : Carolina Maria de Jesus, une femme pauvre, noire et *favelada*, qui a publié son journal, *Le dépotoir* (l'original en portugais : *Quarto de despejo*) et l'activiste américaine Angela Davis. La première aurait ému la mère de Conceição qui, après la lecture de ce journal, a commencé à écrire elle-même son propre journal. Le don de raconter des histoires et le désir de le faire sont transmis de mère en fille. Conceição déclare que, pour des femmes noires comme elle et Carolina, écrire est un acte d'in-subordination et qu'elle n'écrit pas pour bercer ceux de la *casa-grande*, mais plutôt pour les déranger dans leur sommeil injuste<sup>36</sup>. Angela Davis, de son côté, a montré, par son image et son militantisme, que *Black is beautiful*, donc qu'elle, Conceição, pouvait porter ses cheveux comme Angela Davis, sans faire de sacrifices pour les avoir lisses, comme elle déclare dans l'article «A coroa armada nos cabelos de Angela Davis<sup>37</sup>». Jeune, dans les années 1970, elle subissait la pression sociale pour faire lisser ses cheveux crépus (et encore aujourd'hui la pression sur les fillettes noires continue malgré les campagnes pour que les parents et les écoles respectent leurs cheveux crépus). D'ailleurs, la question des cheveux est pertinente aux États-Unis aussi, comme on peut le voir dans le roman *Americanah* de l'écrivaine nigérienne Chimamanda Adichie.

Dans une conversation privée, Conceição m'a parlé de l'importance de la pensée de Glissant<sup>38</sup> concernant l'héritage africain qui n'a subsisté que sous forme de traces, ce qui la confortait parce que cela expliquait le fait que les histoires racontées par sa mère, ses tantes et sa grand-mère étaient quelquefois tronquées, il y avait des failles, des lacunes. Elle a donné comme exemple le mythe de l'arc-en-ciel qui apparaît dans son roman *L'histoire de Ponciá* : lorsqu'elle passe sous un arc-en-ciel, elle craint de changer de sexe. Plus récemment, elle a déclaré au journal *Folha de S. Paulo* : «La mémoire est importante. Il y avait un poète antillais qui disait que nous, les Noirs, nous ne sommes pas à la recherche du temps perdu,

36. Apud E. Figueiredo. *Representações de etnicidade: perspectivas interamericanas de literatura e cultura*, Rio de Janeiro, 7letras, 2010, p. 155.

37. C. Evaristo. «A coroa armada nos cabelos de Angela Davis», *Ilustríssima, Folha de S. Paulo*, 11 juin 2017, p. 7.

38. Note: elle a lu Glissant dans un cours que j'ai donné il y a presque 20 ans, lorsqu'elle a commencé ses études à mon université où elle a fait son doctorat en littérature comparée.

mais du temps éperdu. » On voit dans cette déclaration qu'elle cite encore Glissant<sup>39</sup>.

Comme dans les romans antillais de Glissant et de Chamoiseau, *L'histoire de Ponciá* évoque l'héritage de l'esclavage, car la famille continue de vivre sur les terres de l'ancien maître, et même leur nom de famille, Vicêncio, est le nom des maîtres (comme c'était la coutume dans le Brésil esclavagiste). Le monde magique est bien intégré à la vie des gens, surtout à travers Nêngua Kainda, la guérisseuse qui conseille les personnages en raison de son don pour voir et prévoir les événements.

Ponciá fait de la poterie et des statuettes comme sa mère et comme les ancêtres africains. Le mouvement d'aller chercher de l'argile dans la rivière est une forme de ressourcement. De l'autre côté, Ponciá est la réincarnation de son grand-père paternel qui, devenu fou à cause des atrocités vécues durant l'esclavage, a tué sa femme et a essayé de se tuer. Retenu par des amis, il ne se suicide pas, mais se coupe la main et devient manchot. Ponciá, enfant, a fait une statuette reproduisant le grand-père sans l'avoir vraiment connu. Adulte, elle lui ressemble.

L'arc-en-ciel, l'*angorô* de la mythologie africaine, apparaît maintes fois dans le roman en y jouant un rôle important. Lorsqu'elle était petite, Ponciá avait peur de devenir un garçon si par hasard elle passait sous un arc-en-ciel, mais en fait c'est en se touchant après l'avoir fait qu'elle trouve le plaisir sexuel pour la première fois. Femme mûre et solitaire, elle arrive à souhaiter passer sous l'arc-en-ciel afin de se transformer en homme. Ainsi pourrait-on lire dans sa symbologie les possibilités de l'androgynie.

À 19 ans, elle quitte la campagne et va vivre en ville. D'abord courageuse et intrépide, Ponciá se marie et engendre sept enfants qui meurent tous en bas âge. Cependant, au fil des années, elle devient de plus en plus renfermée, les yeux hagards, absente ; incapable de faire la cuisine et ranger sa maison, elle est au bord de la folie. « Elle passait des heures et des heures, immobile, les yeux dans le vide. Elle parlait peu et quand elle parlait, elle disait qu'il ne comprenait pas. Il posait une question, et quand la réponse arrivait, elle compliquait souvent le dialogue désiré<sup>40</sup>. » Comme l'observe Taborda Moreira, le silence est la réponse de

39. Apud M. Meireles. « Vinda da favela, Conceição Evaristo se consolida como escritora e vai à FLIP », Ilustrada, *Folha de S. Paulo*, 4 mai 2017. Voir E. Glissant. *Le discours antillais*, Paris, Seuil, 1981, p. 254.

40. C. Evaristo. *L'histoire de Ponciá*, traduction de Paula Anacaona et Patrick Louis, Paris, Anacaona, 2016, p. 23-24.

Ponciá à sa condition de subalternité, une stratégie de résistance à l'ordre patriarcal. En même temps, ce serait la réponse de Conceição Evaristo à une tradition littéraire d'exclusion de la femme noire<sup>41</sup>. En effet, c'est par la négativité que Ponciá résiste et ne succombe pas : le vide, le silence, l'absence, le refus de son nom. Dans son mutisme, elle se prépare au retour aux sources : à la famille, à la rivière et à la poterie. Après beaucoup de pertes, de tristesses et de cicatrices, Ponciá est retrouvée par sa mère et son frère, qui avaient suivi les prescriptions de Nêngua Kainda. Le roman se termine par ces retrouvailles, sur un ton d'espoir. Ponciá, artiste de la poterie, comme Conceição, artiste de la parole écrite, toutes deux racontent les bribes de l'histoire des Noirs. « Elle était la révélatrice, elle était l'héritière d'une histoire douloureuse. Tant que la souffrance était présente dans la mémoire de tous, les hommes cherchaient – désireraient seulement, peut-être – à accomplir un autre destin<sup>42</sup>. »

## LA RÉÉCRITURE DE LA MÉMOIRE DE L'ESCLAVAGE

Dans la réécriture de la mémoire de l'esclavage que ces auteurs ont entreprise, il n'y a pas de datation précise, il n'y a pas de description de faits historiques précis, il n'y a pas de personnages, si ce n'est de forme allégorique. Moulés dans une esthétique baroque, leurs récits se tissent de fils emmêlés, condensant l'histoire, la transformant en pur présent, ce qui exclut toute possibilité de temps linéaire. Les personnages allégoriques n'ont pas de dimension psychologique ou sociologique, ne participent pas à des intrigues réalistes ; ils ne sont pas plausibles, ce sont plutôt des spectres qui se rapprochent des personnages mythiques. Victimes de tortures, ayant perdu toute forme de repère, ils s'immobilisent dans le silence et le vide comme forme de refus : c'est la seule forme de lutte qui leur reste.

Fréquenter ces personnages c'est déterrer une mémoire refoulée, c'est écrire pour remémorer, mais aussi pour guérir du traumatisme qui affecte encore et toujours les gens. À propos des maladies physiques et mentales qui découlaient de la souffrance provoquée par le déracinement et la perte des références culturelles et émotionnelles, Glissant se demande

41. T. T. Moreira. « Silêncio, trauma e escrita literária » dans C. Duarte, C. Côrtes et M. R. A. Pereira, *Escrevivências: identidade, gênero e violência na obra de Conceição Evaristo*, Belo Horizonte, Idea Editora, 2016, p. 109-118.

42. C. Evaristo. *L'histoire de Ponciá*, traduction de Paula Anacaona et Patrick Louis, Paris, Anacaona, 2016, p. 126.

si l'histoire de l'esclavage ne doit pas être envisagée comme l'histoire d'une névrose. « La Traite comme choc traumatique, l'installation (dans le nouveau pays) comme phase de refoulement, la période servile comme latence, la « libération » de 1848 comme réactivation, les délires coutumiers comme symptômes et jusqu'à la répugnance à « revenir sur ces choses du passé » qui serait une manifestation du retour du refoulé<sup>43</sup>. »

Ainsi, la littérature se réapproprie les éléments minuscules du passé pour faire, comme le voulait Walter Benjamin, un montage de l'histoire, rompant avec le naturalisme historique vulgaire. Ces auteurs incorporent une expérience collective (*Erfahrung*) du passé, en réécrivant une histoire qui se situe dans une conception du temps qui n'est pas homogène et vide, mais plutôt un temps saturé de « présents ».

À une époque où la mondialisation met les groupes subalternes en contact de plus en plus rapide et facile, on se rend compte que les Noirs forment des réseaux qui permettent que leur travail arrive aux centres du pouvoir. Avant d'être connue au Brésil, Conceição avait déjà publié ses textes en Allemagne et aux États-Unis. Ses contacts l'ont amenée un peu partout en Europe, en Afrique et en Amérique du Nord. Ses positions de plus en plus incisives se doivent à la force qu'elle a acquise dans ses rapports internationaux. Sa photo avec Angela Davis, prise en 2014 à Brasília, a été publiée dans le journal *Folha de S. Paulo* comme illustration de l'article de Conceição.

La formation de ces réseaux afin de lutter contre l'invisibilité des pauvres peut être associée à ce que le critique brésilien Silviano Santiago<sup>44</sup> a appelé le « cosmopolitisme du pauvre » et ce que l'essayiste portugais Boaventura de Souza Santos a nommé le « cosmopolitisme subalterne ». Pour déceler ces mouvements d'éclosion des voix subalternes il faut pratiquer, selon Santos, une « sociologie des émergences » qui consiste en une amplification symbolique des signes, pistes et tendances latents qui, bien que dispersés, embryonnaires et fragmentés, renvoient à de nouvelles constellations de sens en ce qui concerne aussi bien la compréhension que la transformation du monde<sup>45</sup>.

---

43. E. Glissant. *Le discours antillais*, Paris, Seuil, 1981, p. 133.

44. S. Santiago. *O cosmopolitismo do pobre*, Belo Horizonte, Editora UFMG, 2004.

45. B. S. Santos. « Para além do pensamento abissal: das linhas globais a uma ecologia dos saberes » dans B. S. Santos et M. P. Menezes (dir.), *Epistemologias do sul*, São Paulo, Cortez, 2010, p. 31-83.

## Espaces de la mémoire dans le récit brésilien contemporain

José Luís Jobim

Le terme *mémoires* fait référence à au moins deux domaines différents de signification, l'un associé à des contextes historico-sociaux élargis, l'autre plus proche de la subjectivité individuelle. Mais depuis la parution de l'œuvre célèbre de Maurice Halbwachs, *La mémoire collective* (1950), on a développé une prise de conscience selon laquelle les mémoires individuelles ne doivent pas être considérées comme le contraire des mémoires collectives. Cela ne veut pas dire toutefois que la tentative de différenciation entre ce qui est individuel et ce qui est collectif ait été mise de côté, surtout si l'on parle de textes qui sont désignés comme *mémoires* dans la littérature.

L'utilisation du terme *mémoires* pour désigner un type de texte associé à la subjectivité individuelle implique fréquemment une idée d'unité, de permanence d'un narrateur-auteur qui se considère comme un personnage omniprésent de sa propre biographie. Il s'agirait, pour ainsi dire, d'« une personne empirique » qui produirait la conscience d'elle-même, à travers un récit sur sa vie.

Bien que dans ce sens de texte autoréférentiel par rapport au narrateur-auteur, les *mémoires* aient une relation avec *l'esthétique de l'expression du Moi*, très exaltée dans le romantisme, il est plus difficile aujourd'hui d'accepter certains des présupposés plus radicaux du subjectivisme de cette esthétique. Nous savons maintenant que même la production de *mémoires* ayant leur origine dans un narrateur-auteur empirique déterminé s'insère dans un certain cadre de référence plus ample, à partir duquel ces mémoires sont élaborées et peuvent être comprises. C'est-à-dire que nous supposons la présence d'une instance préalable, également

en relation avec l'apparition des *mémoires* et nous nous interrogeons sur l'hypothèse d'un narrateur-auteur qui serait à l'origine absolue des mémoires, puisque même les prétendues *mémoires* d'origine individuelle ne sont pas inconditionnées. En effet, elles sont entre autres élaborées *avec*, *à partir* ou *contre* des pratiques et des traditions préexistantes, des sens enracinés socialement, et des questions historiques diverses, qui fonctionnent comme une certaine base préétablie au moment de la production du texte mémorialiste.

Ainsi, au lieu d'une origine absolument constituante (l'auteur *en lui-même...*), nous considérons que le narrateur-auteur est une instance déjà constituée qui paye un lourd tribut aux formes de représentation et aux façons de connaître en vigueur dans la société dans laquelle il est enraciné.

Dans ce sens, nous sommes d'accord avec Hans-Georg Gadamer qui, pour critiquer cette *esthétique de l'expression du Moi* dans le romantisme – selon laquelle l'œuvre est l'expression unique d'un sujet empirique génial qui exerce avec une liberté absolue son imagination et son invention –, a affirmé qu'aussi bien le choix du matériel littéraire que la façon de le traiter ne relèvent pas exclusivement d'un acte absolument libre de l'artiste ni de la simple expression de sa vie intérieure. En effet, l'artiste s'adresse aux personnes dont les esprits sont « préparés » et choisit ce qui promet d'avoir de l'effet sur elles. Ainsi, il se situe dans la même culture que celle du public auquel il s'adresse<sup>1</sup>. Cela signifie que, même quand l'auteur des mémoires pense être en train de produire une narration singulière et unique, issue exclusivement du cadre de son expérience temporelle, de fait, la composition de cette narration s'enracine dans une certaine précompréhension du monde dans lequel l'auteur-narrateur agit. Il s'agit aussi de ses structures, des recours expressifs et symboliques disponibles, et de ses modes de configuration temporelle de sens, en vigueur au moment où la narration est produite. Si les actions des narrateurs de *mémoires* peuvent être racontées, c'est parce qu'elles sont déjà, en quelque sorte, médiatisées par les structures, les recours expressifs et symboliques disponibles, et moyens de configuration temporelle de sens en vigueur au moment où la narration est produite.

En d'autres termes, l'auteur-narrateur des *mémoires* ne crée pas à partir de rien. Son héritage culturel lui fournit une préfiguration des

1. H.-G. Gadamer. *Truth and Method*, New York, Continuum, 1988, p. 165.

formes de constitution de sens sur laquelle il peut compter. La configuration de son récit présuppose déjà une compétence préalable, tant du narrateur que du public. On suppose que tous deux partagent les recours symboliques qui les identifient en tant que membres d'une certaine culture qui leur permet de reconnaître les significations mises dans la narration. Et les *mémoires* s'adressent au monde auquel elles se réfèrent et aux lecteurs qui se les approprient.

Notre intention ici en parlant des *mémoires* sera de présenter, à travers un groupe d'auteurs contemporains, des manières de faire référence, d'élaborer et de transformer la plus célèbre œuvre littéraire mémorialiste brésilienne du XIX<sup>e</sup> siècle: Les *Mémoires Posthumes de Bras Cubas*, de Machado de Assis.

Nous verrons donc quels en sont les auteurs, les ouvrages et les questions qu'elles soulèvent.

## 1

Trois romans récents font référence à l'œuvre de Machado de Assis en prenant des sens de «mémoires» resignifiées: *Heranças* (2008) et *Machado* (2016) de Silviano Santiago et *Quand je sortirai d'ici* (2009) de Chico Buarque. La critique du livre de Chico Buarque avait déjà souligné, à l'époque de sa parution, le lien avec Machado. Et Silviano Santiago, lui-même, a inclus parmi les forces qui auraient alimenté et soutenu la création de son roman *Heranças*, «L'idée de bilan d'une vie, dont le thème est proposé et traité dans des œuvres qui me fascinent, des œuvres aussi variées que *Mémoires posthumes de Bras Cubas*, de Machado, et *Le Roi Lear*, de Shakespeare, dans sa version originale et ses diverses adaptations<sup>2</sup>». L'écrivain Godofredo de Oliveira Neto a également retravaillé *Dom Casmurro* dans une nouvelle intitulée *Ilusão e mentira* (2014). Nous allons voir maintenant comment sont élaborées les mémoires dans chacune de ces œuvres, mais pas avant d'avoir abordé un peu l'évolution historique des sens de ce terme.

2. L. Trigo. Entrevue: Silviano Santiago, «A ideia de balanço de uma vida, cujo tema é proposto e tratado por obras que me fascinam, obras tão variadas quanto *Memórias póstumas de Brás Cubas*, de Machado, e o *Rei Lear*, de Shakespeare, em sua versão original e nas várias adaptações», <<http://g1.globo.com/platb/maquinadeescrever/2008/10/02/entrevista-silviano-santiago/>>. Toutes les citations en portugais ont été traduites en français par Claire de Oliveira Neto.

## 2

Le terme *mémoires* avait déjà, à l'époque de Machado de Assis, des sens très proches de celui qu'il a aujourd'hui. Dans le *Dictionnaire de la langue portugaise*, publié en 1881, année où est paru en livre *Mémoires posthumes de Bras Cubas*, nous trouvons les définitions suivantes pour *mémoires*:

[...] narrations historiques écrites par une personne ayant été témoin des événements ou y ayant participé: les mémoires de D. fr. João de S. José Queiroz. // Écrits dans lesquels l'auteur ne traite que d'événements qui le concernent ou qui concernent son époque et auxquels il s'intéresse plus ou moins: Les mémoires de Marmontel [...]<sup>3</sup>

Dans ces définitions, nous pouvons observer plusieurs aspects. D'abord, l'importance donnée au témoignage d'une personne qui existe effectivement, qui a été le témoin des événements ou y a pris part. Ensuite, l'exigence d'une sorte de condition préalable pour la légitimation des mémoires: doit y figurer l'identification du sujet qui en est l'auteur et qui, dans sa condition de narrateur autobiographique, ne peut traiter que d'un nombre limité de thèmes, ceux qui, d'une certaine manière, le concernent.

Aujourd'hui, le type de texte que nous appelons *mémoires* a, pour diverses raisons, élargi ses possibilités. S'il existe encore les mémoires écrites par des auteurs empiriques qui ont été les témoins oculaires de leurs passés personnels ou de leurs époques respectives, il y a aussi des mémoires élaborées par des narrateurs fictionnels, dont le passé est structuré de telle sorte qu'il peut simuler la description référentielle d'une vie.

Si les mémoires, dans le sens de la définition du dictionnaire de 1881, constituaient un type de texte qui supposait une sorte d'accord entre un narrateur-auteur et un public croyant à la véracité de ce qui lui était raconté, Machado de Assis met déjà en échec cette année-là le terme, en créant les mémoires fictionnelles narrées par un défunt. C'est-à-dire que l'auteur Machado de Assis a marqué sa séparation avec le narrateur

3. F. J. de Caldas Aulete. *Dicionario contemporaneo da lingua portugueza*, Lisboa, Imprensa Nacional, 1881, p. 1144. «(...) narrações históricas escritas por pessoa que presenciou os acontecimentos ou neles tomou parte: as *memórias* de D. fr. João de S. José Queiroz.|| Escritos em que o autor só trata de acontecimentos que lhe dizem respeito ou dos pertencentes à sua época e em que é mais ou menos interessado: As *memórias* de Marmontel (...)»

fictif Bras Cubas dans *Mémoires posthumes de Bras Cubas* et a remis en question la correspondance entre ce que le narrateur racontait et son référent dans le monde « réel ». Et ce, même si le dictionnaire disait que le lecteur devait croire à la correspondance entre les événements narrés dans les mémoires et les choses effectivement survenues à son narrateur-auteur. Les textes dont nous allons parler ici correspondent, d'une certaine façon, au geste transgresseur du mémorialisme machadien.

### 3

*Heranças* (ou Héritages en français), comme *Mémoires posthumes de Bras Cubas*, est un type de roman où l'on nous présente la façon d'être et le comportement des familles des classes dominantes à partir du point de vue de l'un de leurs membres. Dans ce type de roman, les vies des narrateurs-personnages sont présentées comme des manifestations concrètes à partir desquelles le lecteur peut mieux comprendre le milieu social déterminé où s'insèrent ces vies.

Dans les Amériques, le roman sans doute le plus connu pour avoir traité ces familles des classes dominantes du point de vue d'un de leurs membres a été *Le Bruit et la Fureur*, de William Faulkner. Parmi l'un des admirateurs de ce roman figure Gabriel García Marquez, qui a obtenu le prix Nobel comme Faulkner et dont il se disait son grand admirateur. Il a d'ailleurs utilisé certaines techniques de l'auteur américain pour élaborer le récit de la famille Buendia dans *Cent ans de solitude* (1967).

*Le Bruit et la Fureur*, publié en 1929, présentait la famille patriarcale Compson, du sud des États-Unis, anciens propriétaires terriens esclavagistes de Jefferson, Mississippi, au moment de leur décadence. Mais Faulkner l'a fait à travers de nombreux narrateurs, ce qui différencie cette œuvre de celles ayant une thématique semblable au Brésil, mais où l'histoire est présentée par un seul narrateur-personnage, même dans le dénommé roman des années 1930.

*Heranças*, de Silviano Santiago, publié au XXI<sup>e</sup> siècle, est narré à la première personne par un personnage déjà distant du milieu rural si exploité dans le roman des années 1930. De fait, la vie du narrateur-personnage Walter se passe essentiellement dans deux grandes villes brésiliennes : Belo Horizonte et Rio de Janeiro.

Au début, Walter n'était pas millionnaire, mais issu d'un milieu qui suivait la « norme de la famille du Minas Gerais » : « Le principal

objectif de sa vie était fondé sur le bien-être du noyau familial, sans s'occuper des besoins d'autrui. Le deuxième objectif était la sécurité financière de tous<sup>4</sup>. » Walter ne suivait pas cette norme à la lettre, car il s'intéressait plus à son propre bien-être et à sa sécurité financière qu'à ceux de ses proches.

Après la mort suspecte de sa sœur<sup>5</sup> pour laquelle il n'est pas condamné bien qu'il soit coupable, Walter hérite du magasin de son père mais, attentif aux changements urbains de Belo Horizonte et aux nouvelles opportunités qui s'ouvrent aux spéculateurs immobiliers, il vend la boutique et investit son capital dans le secteur immobilier. Comme le but de Walter est le « contact aseptique avec l'argent et la marchandise lucrative, en évitant l'intermédiation du genre humain<sup>6</sup> », il n'est pas surprenant qu'il passe du secteur immobilier au secteur boursier. Il n'est pas surprenant non plus qu'il aille vivre à Rio de Janeiro, dans un quartier traditionnel des Brésiliens aisés.

La vision de Walter sur les personnes qui l'entourent, considérées avant tout comme des objets qui lui servent à atteindre ses objectifs et ses désirs, va de pair avec son trajet, du capitalisme commercial au financier. Sur le plan de la sexualité, où il se distinguait comme prédateur hétérosexuel, les femmes lui servent aussi à apprendre ce que son manque d'éducation formelle ne lui permettait pas de savoir : « Je suis autodidacte et, à plusieurs reprises, j'ai pris pour modèles les femmes avec lesquelles j'ai couché et j'ai vécu pour leur voler, comme le moderne Prométhée, le feu du savoir<sup>7</sup>. » Walter, cependant, cherchait à prendre ses distances affectives de ses partenaires et n'entretenait la relation qu'au niveau sexuel. C'est pourquoi il se considérait comme distant :

- 
4. S. Santiago. *Heranças*, Rio de Janeiro, Rocco, 2008, p. 75. « O principal objetivo da vida era autocentrado no bem estar do núcleo familiar e corria alheio às demandas dos forasteiros. O segundo objetivo era a segurança financeira de todos. »
  5. « Je dois l'avouer. L'accident a été prémédité et criminel. Donc, cela a été un acte délibéré. Tout au moins de ma part. » (S. Santiago. *Heranças*, Rio de Janeiro, Rocco, 2008, p. 105) « Confesso. O acidente fora premeditado e criminoso. Fora deliberado, portanto. Pelo menos de minha parte. »
  6. S. Santiago. *Heranças*, Rio de Janeiro, Rocco, 2008, p. 91 ; « contato asséptico com o dinheiro e a mercadoria lucrativa, evitando a intermediação do gênero humano ».
  7. S. Santiago. *Heranças*, Rio de Janeiro, Rocco, 2008, p. 17. « Sou o autodidata que, repetidas vezes, me espelhei nas mulheres com quem transei e convivi, para delas furtar, como moderno Prometeu, o fogo do saber. »

La distance empêche que le partenaire ne soit facilement amené aux caresses et aux baisers dans le noir du cinéma, à la table du restaurant, sur la piste de danse de la boîte de nuit et même sur le canapé du salon. Cela inhibe. En compagnie de l'observateur de l'âme humaine que j'essaie d'être, ma compagne devait apprendre à cohabiter et à cheminer, à se nourrir et à s'amuser pour qu'à un certain moment imprévisible de l'avenir, elle se laisse posséder par son partenaire. Entre quatre murs, au lit et dans l'obscurité. Si l'une de mes maîtresses m'avait surnommé l'observateur, j'aurais tout de suite été d'accord en genre et nombre avec elle et je serais passé à un sujet moins inapproprié à l'heure du dîner ou à la veille de la prochaine danse. Comme elles ne me voyaient jamais comme un observateur, je me suis mis à moins dissimuler la distance que je gardais avec l'objet féminin et à me présenter masqué de l'adjectif possessif, à la première personne du singulier. Ma femme – est devenue mon mot d'ordre<sup>8</sup>.

Étant donné que ses compagnes étaient avant tout un objet sexuel, il n'est pas étonnant que Walter évolue vers des objets payés. À la fin de sa vie, tel que Bras Cubas, il n'a pas de descendants, et il décide de nommer son ex-futur beau-frère comme héritier universel – bien que dans le passé ce dernier ait représenté une menace pour Walter quand il était sur le point de se marier avec sa sœur. À cette époque, sa sœur, très compétente en matière de commerce, aurait pu devenir le chef des affaires de la famille, bien qu'elle ait bafoué les règles de la traditionnelle famille du Minas Gerais en ayant un fiancé « de couleur ». Cependant, tout est resté derrière lui, et le fils, qui aurait été le seul neveu de Walter, est mort dans le ventre de sa mère, dans l'accident fatal de la voiture sabotée par le propre Walter. En quelque sorte, il semble que l'héritage matériel destiné à l'ex-futur

---

8. S. Santiago. *Heranças*, Rio de Janeiro, Rocco, 2008, p. 26. « A distância impede que o parceiro seja facilmente convocado aos amassos e beijos no escurinho do cinema, à mesa do restaurante, na pista de dança da boate e até no sofá da sala de visitas. Ela inibe. Em companhia do observador da alma humana, que tento ser, a companhia tinha de aprender a conviver e a caminhar, a se alimentar e a se divertir para, em algum momento imprevisível do futuro, deixar-se possuir pelo parceiro. Entre quatro paredes, na cama e às escuras. Se alguma das amantes tivesse me apelidado *observador*, teria imediatamente concordado em gênero e número com ela, e passado a tópico menos inapropriado para a hora de jantar ou a véspera da próxima dança. Como nunca me tinham na conta de observador, passei a dissimular menos a distância que guardava do objeto feminino e a me apresentar mascarado de adjetivo possessivo, na primeira pessoa do singular. *Minha mulher* – eis minha palavra de ordem. »

beau-frère compense et apaise la conscience coupable du narrateur-personnage pour ses actes du passé.

#### 4

De même que *Heranças*, le roman de Chico Buarque (2009) a un narrateur âgé, Eulálio d'Assumpção, mais ce dernier, qui se trouve dans un état avancé de détérioration physique et mentale, raconte son passé en confondant les époques et les noms des personnages. Il va parfois jusqu'à faire des répétitions, même d'histoires, en changeant le nom des personnages. Il justifie la répétition : « Mais si avec l'âge les gens ont tendance à répéter certaines histoires, ce n'est pas par démence sénile, c'est parce que certaines histoires n'arrêtent pas de se produire en nous jusqu'à la fin de la vie<sup>9</sup>. » Et il ne se sent pas responsable non plus de confondre la temporalité des événements de son récit : « Ce n'est pas de ma faute si les événements me reviennent parfois en mémoire hors de l'ordre dans lequel ils se sont produits. C'est comme si [...] certains souvenirs me parvenaient encore par bateau, et d'autres déjà par le courrier aérien<sup>10</sup>. »

Hospitalisé, mais toujours conscient d'appartenir à une famille traditionnelle et ruinée des classes dominantes, Eulálio d'Assumpção semble s'adresser essentiellement à une interlocutrice qui est infirmière ou auxiliaire ménagère, en lui racontant son passé et celui de ses proches. C'est à elle qu'il explique d'ailleurs que ses mémoires sont peu fiables :

Cette femme qui est arrivée pour me voir, personne ne croit que c'est ma fille. Elle est devenue tordue comme ça et détraquée à cause de son fils. Ou de son petit-fils, maintenant je ne sais plus très bien si le gamin était mon petit-fils ou arrière-petit-fils ou quoi. À mesure que le temps futur rétrécit, les personnes plus jeunes doivent s'empiler tant bien que mal dans un recoin de ma tête. En compensation, pour le passé j'ai un salon de plus en plus spacieux, où tiennent aisément mes parents, grands-parents, cousins éloignés et camarades de faculté que j'avais déjà oubliés, avec leurs salons respectifs remplis de parents et parents par alliance et de pique-

9. C. Buarque. *Leite derramado*, São Paulo, Cia. Das Letras, 2009, p. 184. « Mas se com a idade a gente dá para repetir certas histórias, não é por demência senil, é porque certas histórias não param de acontecer em nós até o fim da vida. »

10. C. Buarque. *Leite derramado*, São Paulo, Cia. Das Letras, 2009, p. 188. « Não é culpa minha se os acontecimentos às vezes me vêm à memória fora da ordem em que se produziram. É como se [...] algumas lembranças ainda me chegassem de navio, e outras já pelo correio aéreo. »

assiette avec leurs maîtresses, plus les souvenirs de tous ces gens-là, jusqu'à l'époque de Napoléon. Rends-toi compte, en ce moment je te regarde, toi qui as été si gentille avec moi toute la soirée, et ça me gêne de te redemander ton nom. En revanche, je me souviens de chaque poil de la barbe de mon grand-père, que je ne connais que d'après un portrait à l'huile<sup>11</sup>.

Fier d'avoir eu un arrière-arrière-grand-père qui est arrivé au Brésil avec la famille impériale portugaise, Eulálio d'Assumpção déplore, qu'une fois ruiné, il ait été contraint d'aller habiter chez sa fille « dans une bicoque d'une seule pièce au diable vauvert » (« numa casa de um só cômodo nos cafundós ») et de se faire soigner dans « un hôpital infect<sup>12</sup> » (« hospital infecto »).

Le personnage principal de ses mémoires est son ex-femme Mathilde, qui l'a abandonné. Au cours du récit, des détails apparaissent sur ce personnage féminin et sur ses actions, mais toujours de façon confuse et peu fiable. Bien qu'elle ait été élevée avec les filles d'un député, Mathilde serait « le fruit d'une aventure du député dans la région de Bahia<sup>13</sup> » (« fruto de uma aventura do deputado, lá para as bandas da Bahia ») ou serait « une petite noiraude que nous avons élevée comme si elle était de la famille<sup>14</sup> » (« uma escurinha que criamos como se fosse da família »), la maîtresse probable d'un Français, Dubosc<sup>15</sup> ou encore, une possible suicidaire.

Sa fille et ses autres descendants n'occupent pas la même place de choix et mal résolue que celle que Mathilde a eue dans sa vie, mais il les

- 
11. C. Buarque. *Leite derramado*, São Paulo, Cia. Das Letras, 2009, p. 14-15. « Aquela que veio me ver, ninguém acredita, é minha filha. Ficou torta assim e destrambelhada por causa do filho. Ou neto, agora não sei direito se o rapaz era meu neto ou tataraneto ou o quê. Ao passo que o tempo futuro se estreita, as pessoas mais novas têm de se amontoar de qualquer jeito num canto da minha cabeça. Já para o passado tenho um salão cada vez mais espaçoso, onde cabem com folga meus pais, avós, primos distantes e colegas da faculdade que eu já tinha esquecido, com seus respectivos salões cheios de parentes e contraparentes e penetras com suas amantes, mais as reminiscências dessa gente toda, até o tempo de Napoleão. Veja só, neste momento olho para você, que toda noite está comigo tão amorosa, e fico até sem graça de perguntar seu nome de novo. Em compensação, recordo cada fio da barba do meu avô, que só conheci de um retrato a óleo. »
12. C. Buarque, *Leite derramado*, São Paulo, Cia. Das Letras, 2009, p. 49-50.
13. *Ibid.*, p. 73.
14. *Ibid.*, p. 192.
15. *Ibid.*, p. 110.

considère tous comme responsables de la ruine matérielle dans laquelle il se trouve. Dans ce sens, Eulálio d'Assumpção ressemble à Jason, le dernier personnage patriarcal de la famille Compson dans *Le Bruit et la Fureur*, amer contre tout et envers tous, mais qui ne s'implique pas dans sa décadence, n'assume pas sa part de responsabilité dans les actions et les événements qui l'ont conduit, lui et sa famille, à la ruine.

Le dernier livre de Silviano Santiago, intitulé *Machado*, est toutefois différent de *Heranças* et de *Quand je sortirai d'ici*. Voyons en quoi.

## 5

*Machado*, comme les livres analysés auparavant, présente également un narrateur-personnage d'un âge avancé mais, alors que les mémoires des deux premiers romans étudiés s'étalent sur de longues périodes, elles ne couvrent dans le dernier qu'une brève période de temps... mais avec un plus grand nombre de pages.

Le premier chapitre de *Machado* commence au moment où le narrateur-personnage Silviano est en train d'acheter le cinquième volume (1905-1908) des lettres de Machado de Assis, et qu'il formule la question préalable à ce qu'il prétend faire :

Et si, pour remédier à l'anxiété qui m'envahit dans les durs moments de la dernière solitude, qui ravage mon corps et démantèle mon imagination, je décidais d'appriivoiser, en cette année 2015, le langage du veuvage et de la vieillesse de Machado de Assis, de la même façon que l'on approche un gamin rebelle et sauvage pour le transformer en compagnon et interlocuteur silencieux, en animal de compagnie<sup>16</sup>?

L'identification entre le narrateur-personnage Silviano et Machado de Assis apparaît déjà dans la référence à « notre vie de vieux solitaires<sup>17</sup> » (« nossa vida de velhos solitários »), discrets survivants à la décadence de leur corps, mais encore très intéressés par la vie autour d'eux : « le narrateur remplace le personnage né dans une ville lointaine de l'intérieur de l'État du Minas Gerais par le protagoniste mort dans la capitale fédérale

16. S. Santiago. *Heranças*, Rio de Janeiro, Rocco, 2008, p. 15. « E se eu, para curar a intranquilidade que me assalta nos momentos duros da solidão derradeira, que desmorona o corpo e desmantela minha imaginação, decidisse domesticar, neste ano de 2015, a linguagem da viuvez e da velhice de Machado de Assis no modo como se amansa o filhote rebelde e arisco para transformá-lo em companheiro e interlocutor calado, em animal de estimação? »

17. *Ibid.*, p. 16.

du Brésil.<sup>18</sup> » (« O narrador sobrepõe o personagem nascido numa distante cidade interiorana de Minas Gerais ao protagonista morto na capital federal do Brasil. ») Mort le même jour et le même mois que ceux de la naissance de Silviano, mais 28 ans plus tard, « Machado de Assis, le protagoniste, renaît dans la peau d'un personnage différent et osé<sup>19</sup> » (« Machado de Assis, o protagonista, renasce na pele de diferente e ousado personagem »), agissant de façon fictionnelle au début du XX<sup>e</sup> siècle.

Maladie commune à Flaubert et Machado, l'épilepsie, avec ses nombreuses convulsions, soignée avec des médicaments hautement néfastes pour le corps humain et fortement stigmatisée socialement, sera une présence constante dans le récit de Silviano. Si Flaubert disait qu'il avait le sentiment d'être mort plusieurs fois, Machado est présenté par Silviano comme un écrivain où ce mourir plusieurs fois, qui serait caractéristique des épileptiques, est crucial pour la compréhension de son œuvre. Pour Silviano, les convulsions que l'épilepsie infligeait à Machado se transforment en partie intégrante de son œuvre :

La muse convulsive incarne la principale raison d'être de l'héritage légué à l'humanité par Machado de Assis et c'est pour cette raison que l'artiste ressent le constant besoin intérieur de mettre le doigt dans la blessure de sa vie et de son inspiration littéraire et d'administrer avec méfiance et sagesse la faille organique qui ouvre, permet et inspire son œuvre d'art<sup>20</sup>.

Le narrateur-personnage Silviano introduit une sorte de surréflexion sur ce qu'il est en train de faire, quand il écrit :

La charge de l'authenticité et de la légitimité du projet littéraire, où communient les larmes pleurées par Machado et mes prétendues polkas, est de la seule responsabilité de ce narrateur qui, avide de la vie vécue à Rio de Janeiro bien que dans la peau d'un autre, n'y réfléchit pas à deux fois avant de donner le coup d'envoi au roman qui s'annonce. Il agit, j'agis. Nous enfonçons violemment la porte de la sensibilité morbide, qui protège encore la modestie<sup>21</sup>.

18. *Ibid.*, p. 52.

19. *Ibid.*, p. 53.

20. *Ibid.*, p. 240. « A musa convulsiva encarna a principal razão de ser do saldo legado à humanidade por Machado de Assis e é por isso que o artista sente a constante necessidade interior de pôr o dedo na ferida da vida e da inspiração literária e de administrar com desconfiança e sabedoria a falha orgânica que abre, consente e inspira o trabalho de arte. »

21. *Ibid.*, p. 52. « O ônus da autenticidade e legitimidade do projeto literário, em que comungam lágrimas choradas por Machado e as minhas supostas polkas, é

En explorant l'univers machadien, Silviano adopte également une pratique qui était partie intégrante des procédés de cet écrivain : les digressions. Il fait des digressions sur plusieurs sujets : quand il parle des réformes urbaines de Rio de Janeiro, des prescriptions médicales, des romans écrits par Machado, etc. Mais ce sont des digressions qui éclairent d'autres passages de la narration, comme l'étaient les digressions machadiennes. C'est pourquoi, quand il explique le rôle de la digression dans l'œuvre machadienne, Silviano semble indiquer au lecteur la clé de ses propres digressions :

Dans les romans de Machado de Assis, l'utilisation d'épisodes digressifs, apparemment démotivants pour la continuité de la lecture de la trame principale, attire l'attention. Subitement, le conteur ou romancier introduit dans le conte ou dans le roman qu'il écrit un court épisode, parfois très bref, apparemment sans importance (c'est ce que croit à première vue le lecteur). Mais à mesure que le récit avance, le court épisode sans importance prend de plus en plus de pouvoir sur l'ensemble de la fabulation fictionnelle. Inséré de force et court, le fait, ou l'évènement, crée une coupure soudaine et inattendue dans le récit linéaire des événements. Après avoir interrompu la trame, en surprenant le lecteur, la coupure permet d'ouvrir son propre espace dans le récit. Il s'agit d'une digression totalement inattendue dans l'ensemble de la trame. On a l'impression que, dès le début du voyage, le train perd sa destination. Ou qu'il déraile. Mais que tout de suite après il retrouve sa destination<sup>22</sup>.

Cependant, contrairement à celles de Machado de Assis, les digressions de Silviano ne sont pas toujours courtes et elles accompagnent généra-

---

de exclusiva responsabilidade deste narrador que, ávido de vida vivida no Rio de Janeiro, ainda que por outrem, não pensa duas vezes antes de dar o chute inicial no romance que se anuncia. Ele age, eu ajo. Arrombamos violentamente a porta da sensibilidade mórbida, que ainda resguarda a modéstia.»

22. *Ibid.*, p. 281. «Nos romances de Machado de Assis, ganha interesse o uso de episódios digressivos, aparentemente desmotivadores da continuidade na leitura da trama principal. De repente, o contista ou romancista introduz no conto ou romance que escreve um curto episódio, às vezes curtíssimo, aparentemente irrelevante (assim crê à primeira vista o leitor). À medida que a narrativa avança, o curto e irrelevante episódio ganha mais e mais poder sobre o todo da fabulação ficcional. Intrometido à força e curto, o caso, ou o caso, faz um corte súbito e inesperado na narrativa linear dos acontecimentos. Depois de cortar a trama, surpreendendo o leitor, o corte possibilita a abertura de espaço próprio no relato. Trata-se de uma *digressão*, totalmente imprevista pela trama global. Parece que, mal iniciada a viagem, o trem perde o destino. Ou descarrila. E logo depois reganha o destino.»

lement ce qui vient avant ou après, même si parfois le lecteur s'y perd un peu, quand la digression initiale entraîne d'autres digressions. Prenons un exemple : Silviano commence par parler de la restauration du petit palais seigneurial de la place de Valdetaro, à Rio de Janeiro, faite par l'ingénieur Aarão Reis, puis il enchaîne sur la participation de ce dernier dans la construction de la ville de Belo Horizonte, en incluant ensuite la participation de Francisco Bicalho et Frederick Staeckel, pour finir par raconter l'importation des structures en fer pour l'escalier du palais gouvernemental du Minas Gerais. Plus loin dans le récit, tout cela va prendre son sens, quand Silviano met au premier plan le motif de sa digression : une discussion sur l'effet de beauté obtenu par la symétrie entre les parties de l'escalier du palais gouvernemental, effet dérivé d'une soi-disant correspondance harmonieuse et juste entre les deux parties de l'escalier, rapprochées par leur axe central de support.

Silviano est peu sensible aux effets de beauté qui dérivent de cette symétrie et fait une incursion de critique littéraire contre l'attribution d'une symétrie entre les romans *Esau e Jacó* et *Memorial de Aires*, de Machado de Assis. Pour Silviano, ces deux romans pourraient être symétriques, mais ils ne le sont pas, parce que l'un et l'autre sont écrits différemment, même s'il semble y avoir une continuité et un lien entre eux. En attribuant une asymétrie à l'œuvre de Machado, le narrateur-personnage Silviano parle de l'œuvre qu'il est en train de construire et qui n'est pas non plus symétrique, puisqu'elle n'aspire même pas à l'axe central des escaliers du Palais de la Liberté, ni à la proportionnalité ni au lien entre les parties qu'elle représente. Dans ces deux romans machadiens on trouve le personnage du conseiller Aires, mais d'après Silviano, « Il est d'abord observé par les yeux du narrateur à la troisième personne dans *Esau e Jacó*, c'est à dire qu'il est décrit de l'extérieur, et ce n'est que dans le *Memorial de Aires* qu'il sera vu de l'intérieur, quand il se voit lui-même et écrit dans son journal intime<sup>23</sup> » (« Ele é primeiro observado pelos olhos do narrador em terceira pessoa de *Esau e Jacó*, ou seja, é descrito pelo lado de fora, e só no *Memorial de Aires* é que será visto pelo lado de dentro, quando se enxerga a si e se escreve no diário íntimo »). Aires serait un candidat à l'axe central même s'il n'a pas les moyens de soutenir des jeux symétriques dans les deux romans, tout comme Silviano est l'axe central du livre *Machado*, en donnant une certaine direction de sens aux éléments apparemment disparates qu'il a choisi d'inclure dans la

---

23. *Ibid.*, p. 225.

narration : descriptions historiques à la troisième personne, passages à la première personne, analyses critiques d'œuvres, analyses psychologiques d'auteurs, etc.

Étant donné que dans le texte de Silviano il y a une grande quantité de pages consacrées aussi bien aux analyses critiques d'œuvres littéraires qu'au tableau intitulé *Transfiguration de Raphaël*, on peut sans doute dire que ces parties du récit contrastent avec une certaine idée de subjectivité, attribuée à des narrateurs qui présentent une compréhension personnelle de leur vie privée. Cependant, Ricardo Piglia, décédé récemment, qui était à la fois romancier et critique littéraire, a déjà écrit que « la critique est une forme moderne d'autobiographie<sup>24</sup> » (« a crítica é a forma moderna da autobiografia »).

Dans le cas de Silviano, ce qu'il choisit d'inclure dans sa narration, ce sont des analyses critiques qui renforcent la direction de sens qu'il a choisi d'élaborer. Ces analyses sont au service d'une subjectivité fictionnelle qui se manifeste à travers elles et leur donne un sens dérivé de l'élaboration critique, dans laquelle les analyses faites par le narrateur-personnage entreront en corrélation avec d'autres éléments apportés par Silviano dans le corps du texte. L'opinion exprimée dans les analyses fait partie de la représentation de Silviano en tant que personnage. Les sens attribués à d'autres personnages, et les similitudes ou différences entre eux et le narrateur, font partie de cette représentation.

Il faut remarquer, néanmoins, qu'il y a des histoires racontées dans *Machado* qui correspondent à des œuvres publiées auparavant, dont certaines sont citées par le narrateur, comme l'édition récente de la correspondance machadienne ou l'anthologie des chroniques de Bilac organisée par Antonio Dimas ; mais d'autres pas, comme l'essai d'Antonio Carlos Secchin « Alencares e Assis<sup>25</sup> ».

Nous pouvons sans doute dire que les questions en jeu dans le titre du roman de Silviano Santiago peuvent également être attribuées aux autres romans que nous analysons. Nous pouvons d'ailleurs prendre le mot *heranças* (héritages) pour parler un peu plus de cet ensemble. Des héritages, au sens génétique, sont présents dans le racisme implicite au rejet du fiancé de la sœur de Walter, parce qu'il est métis, ou encore dans

24. R. Piglia. *Formas breves*, São Paulo, Companhia das Letras, 2000, p. 117.

25. A. C. Secchin. Alencares e Assis, *Memórias de um leitor de poesia*, Rio de Janeiro, Topbooks/Academia Brasileira de Letras, 2010, p. 105-109.

l'air offensé d'Eulálio d'Assumpção lors de l'insinuation qu'il aurait lui-même une ascendance noire, quand sa mère lui dit que dans sa famille « personne n'a de grosses lèvres » (« ninguém tinha beiços grossos ») comme celles de son fils<sup>26</sup>, lequel avait également un oncle avec « les cheveux crépus<sup>27</sup> » (« cabelo pixaim »). Mais ce qui est plus important pour Eulálio et Walter, c'est l'idée d'une communauté imaginée « de sang », une sorte de généalogie de famille qui suppose la transmission de la position privilégiée des ancêtres à leurs descendants. Dans *Machado*, l'épilepsie, un héritage génétique marquant, prend de l'importance, en créant une écriture qualifiée de convulsive, en référence à cette maladie.

Nous pouvons également prendre héritages dans le sens matériel du terme, où les membres des familles des classes privilégiées, présents dans les deux premiers romans, sont aussi bien des prédateurs que des proies. Prédateurs, en ce qu'ils cherchent le profit matériel même au détriment des autres membres de la même famille; des proies, parce qu'aussi bien Walter que le gendre d'Eulálio d'Assumpção, ou d'autres parents de ces classes dominantes, s'approprient le patrimoine hérité. Il n'y a ni scrupules ni remords autour de la prédation, tous sont au service de leurs propres ambitions et propres besoins matériels, comme cela arrive d'ailleurs dans d'autres romans sur un thème semblable. Dans *Le Bruit et la Fureur*, Jason Compson n'a aucun scrupule à s'approprier, pour son usage propre, l'argent que sa sœur lui envoie pour subvenir aux besoins de sa fille qui vit dans la propriété décadente de la famille à Jefferson, Mississippi; Walter lui aussi n'a aucun problème à saboter la voiture de sa sœur pour provoquer sa mort et toucher l'héritage; ou encore, les descendants d'Eulálio d'Assumpção n'ont pas de problème à se défaire du patrimoine du vieillard pour répondre à leurs propres intérêts. La matérialité de l'héritage présente dans les deux romans analysés ici, *Heranças* et *Quand je sortirai d'ici*, n'a pas d'importance dans le troisième, *Machado*, mais il y a en lui un autre type de matérialité en question: la matérialité de l'œuvre, laissée comme héritage pour la postérité, même si cet héritage a un coût très lourd pour le corps épileptique.

Pour finir, voyons comment la nouvelle « Val e Lalinha » dialogue avec le mémorialisme machadien.

---

26. C. Buarque. *Leite derramado*, São Paulo, Cia. Das Letras, 2009, p. 74.

27. *Ibid.*, p. 75.

## 6

Au XIX<sup>e</sup> siècle, une stratégie commune aux romanciers était de commencer leurs œuvres par une observation sur le fait qu'ils ne faisaient que la compilation de journaux intimes ou de récits d'une tierce personne. Machado de Assis et José de Alencar faisaient cela. Godofredo de Oliveira Neto, dans sa re-création de *Dom Casmurro* a actualisé cette pratique. Dans sa nouvelle « Val e Lalinha », un fonctionnaire d'un établissement pénitentiaire déclare que le récit présenté au lecteur est la transcription d'un enregistrement audio qui y a été fait.

Ainsi, au lieu du narrateur Bentinho, qui conduisait l'histoire pour lui donner le sens qui l'intéressait, nous avons Lalinha comme protagoniste. Bien qu'elle essaie de manipuler le récit pour servir ses intérêts, la situation dans laquelle elle se trouve est totalement différente de celle de Bentinho, narrateur âgé qui essaie de relier les deux bouts de sa vie pour lui donner un sens, mais avec une liberté totale et de son point de vue, ce qui lui permet d'accuser son ex-femme d'adultère, sans être contesté. Pour Lalinha, c'est différent et pas seulement parce qu'elle est une femme.

Pour commencer, Lalinha est une criminelle qui fait le récit de ses actions passées qui l'ont conduite à avoir des démêlés avec la justice, mais surtout, elle fait face à une interlocutrice. Au lieu d'un narrateur absolu, qui manipule le passé pour lui donner le sens qui l'intéresse, comme dans *Dom Casmurro*, nous avons une situation où le récit de la criminelle est confronté à la psychologue judiciaire qui l'écoute et se moque de la tendance que Lalinha a de créer des versions du passé où elle se débarrasse de toute culpabilité, en « oubliant » même les faits qui la compromettent : « Vous avez une super tendance à oublier les choses qui ne vous intéressent pas<sup>28</sup>. » (« Você tem super facilidade para esquecer coisas que não te interessam. ») La mort de Val n'a pas été le fruit de la jalousie, n'a été qu'un « accident » ? Lalinha a « oublié » de mentionner qu'à un autre moment de son passé, elle avait fait tabasser son petit ami par jalousie. Les procès pour escroquerie ne sont dus qu'aux factures impayées du portable ? Elle a « oublié » qu'il existe une fiche de police sur elle qui inclut le clonage de cartes de crédit, des chèques volés, la falsification de papiers...

Dans cette nouvelle, bien qu'il y ait un dialogue entre deux personnages, rapporté par un troisième (le fonctionnaire de l'institution

28. G. de Oliveira Neto. « Val e Lalinha », *Ilusão e mentira*, Rio de Janeiro, Batel, 2014, p. 57-97, p. 75.

pénitentiaire), c'est Lalinha qui en est de fait le protagoniste, parce que c'est son histoire à elle qui ressort du dialogue. Son interlocutrice, la psychologue judiciaire, n'est là que pour écouter le récit de Lalinha et le mettre en doute.

Bien sûr, Lalinha a comme circonstance atténuante le milieu dans lequel elle vivait. Contrairement à Bentinho qui vivait dans le milieu des classes les plus privilégiées du XIX<sup>e</sup> siècle, elle vivait dans une *favela*, où elle devait trouver son équilibre entre deux hommes, Jonas et Edu (tous deux trafiquants de drogue) et sa rivale dans le cœur de Jonas, une dénommée Val.

Val a été tuée d'une balle dans l'œil, crime dont on accuse Lalinha. En raison de l'accusation, le récit de Lalinha sur son passé a également un objectif : celui d'essayer de mitiger ou d'éliminer sa responsabilité dans l'assassinat, en « oubliant » des détails qui l'incriminent et en y insérant d'autres détails qui pourraient faire douter de sa culpabilité. C'est pourquoi elle y élabore plus d'une version de son passé. D'abord, elle tente d'atténuer sa responsabilité en alléguant qu'elle n'avait pas l'intention de tuer, mais son propre discours la trahit quand elle précise qu'elle a tiré dans l'œil que Val faisait cligner pour Jonas :

Je n'ai pas voulu la tuer pour de vrai, Madame. C'était juste pour lui faire peur. Mais elle a réagi. La balle est partie et a touché son œil, c'est étrange, on dirait que c'est le destin qui l'a voulu, justement celui avec lequel elle faisait des clins d'œil à Jonas<sup>29</sup>.

Après, Lalinha tente de rejeter la faute sur Edu, en disant qu'il était là et que c'est lui qui a tiré sur Val et l'a tuée – le témoin, commodément, serait la propre mère de Lalinha.

Même l'écriture d'un journal intime par Lalinha, artifice courant dans des textes de nature autobiographique au XIX<sup>e</sup> siècle, apparaît dans la nouvelle comme un possible élément de défense pour elle, une conséquence de ce que lui dit la psychologue : « Le journal peut aider à réduire ta peine, Lalinha, le juge pourrait peut-être suivre cette direction<sup>30</sup>. » En

29. G. de Oliveira Neto. « Val e Lalinha » dans *Ilusão e mentira*, Rio de Janeiro, Batel, 2014, p. 57-97, p. 71. « Eu não quis matar para valer, doutora. Era só para dar um susto. Mas ela reagiu. O berro disparou, pegou bem no olho, gozado, parece que foi o destino que quis, pegou bem no olho que ela gostava de piscar para o Jonas. »

30. G. de Oliveira Neto. « Val e Lalinha » dans *Ilusão e mentira*, Rio de Janeiro, Batel, 2014, p. 57-97, p. 85.

d'autres termes, même la présomption confessionnelle du journal – type de texte où le narrateur raconte non seulement ce qui lui est arrivé, mais aussi ce qu'il a pensé sur ce qui lui est arrivé – pourrait être utilisé en sa faveur : il suffit d'y mettre ce qu'un juge pourrait considérer comme circonstance atténuante ou pouvant l'exempter de culpabilité.

Le regard oblique et dissimulé de Capitu peut avoir servi à Bentinho comme élément supplémentaire à l'attribution de sa culpabilité, mais dans «Val e Lalinha», étant donné qu'il n'y a pas de narrateur absolu comme *Dom Casmurro*, on voit une dispute autour de l'attribution de la culpabilité. Lalinha, la dissimulée, veut faire valoir une version du passé qui pourrait favoriser sa défense lors de son procès, alors que la psychologue corrige constamment sa version en y introduisant des éléments qui renforcent l'accusation. En se focalisant sur le personnage féminin et en introduisant le dialogue à la place du monologue, Godofredo de Oliveira Neto donne un aspect nouveau et intéressant à *Dom Casmurro*. C'est comme s'il déplaçait le centre d'intérêt de Bentinho sur Capitu, mais en lui donnant un interlocuteur qui, comme Bentinho, s'efforce de l'incriminer.

## 7

Il s'agit donc, comme pour les textes étudiés auparavant, d'une œuvre qui donne une resignification aux mémoires, bien au-delà de ce que prévoyait le dictionnaire de 1881. Si nous cherchions un trait commun à toutes ces mémoires fictionnelles exposées ici, nous pourrions dire que, d'une certaine manière, elles impliquent toutes une supposition de remplissage temporel de la vie, un certain aménagement du temps dans des activités personnelles qui, par ailleurs, s'insèrent dans des communautés humaines, seules ou dans leur ensemble et dans des contextes historiques déterminés. Si John Locke estimait que la densité de la réflexion produite par le sujet était proportionnelle à son expérience vécue<sup>31</sup>, l'intérêt pour les mémoires fictionnelles se doit sans doute encore aujourd'hui au fait qu'elles construisent des possibilités infinies d'expériences.

---

31. «The mind thinks in proportion to the matter it gets from experience to think about»,  
<<http://oregonstate.edu/instruct/phl1302/texts/locke/locke1/Book2a.html//Chapter%2011>>.

## Mémoires de la dictature, héritage familial et exil

Maria Zilda Ferreira Cury

«No podré despedirme, vos sabés por qué<sup>1</sup>.»

Rodolfo Walsh (*Carta a Vicky*)

Dans un texte de 2001, l'écrivain argentin Ricardo Piglia propose une continuation des cinq propositions d'Italo Calvino sur la littérature du prochain millénaire. Comme sixième proposition, écrite comme dit Piglia «à partir de la marge<sup>2</sup>», il prédit une préconisation de la distance et du déplacement comme stratégies préférentielles de la littérature à venir. Le fait d'écrire à partir d'une position périphérique pourrait constituer un avantage pour l'auteur qui cherche à narrer «le point aveugle de l'expérience<sup>3</sup>» et les limites de l'horreur. Piglia donne l'exemple d'un texte de l'auteur argentin Rodolfo Walsh – «Lettre à mes amis» – et explique comment l'auteur arrive à narrer l'indicible (ici, la mort de sa fille pendant la dictature argentine) par l'entremise de personnages intermédiaires qui prennent la parole lorsque celle-ci devient trop douloureuse pour le narrateur principal. Ce déplacement narratif est donc essentiel pour la tâche souvent pénible du témoignage du trauma. Il s'agit d'un déplacement stratégique, «un petit mouvement pour

---

1. «Je ne pourrai pas dire adieu, tu sais pourquoi.» Toutes les traductions, sauf indication contraire, sont les miennes.

2. R. Piglia. «Una propuesta para el nuevo milenio», *Margens/Márgenes: Caderno de Cultura*, n° 2, octobre 2001, p. 1-3, ici p. 1.

3. «el punto ciego de la experiencia». *Ibid.*, p. 2.

permettre à l'autre de dire ce qu'il voudrait lui-même exprimer<sup>4</sup>. » En prenant la parole, ces nouvelles voix prendraient donc la relève d'un poids discursif qui, autrement, serait insupportable.

Cette stratégie de déplacement interne à la narration, qui crée une oscillation complexe de voix, peut servir d'outil conceptuel pour la lecture de nombreux romans contemporains sur les « années de plomb » des dictatures brésilienne et argentine. Le premier de ces déplacements est bien sûr temporel, puisque cette nouvelle génération de romans se penche sur les événements de la dictature à partir d'une distance de plusieurs décennies et plusieurs centaines d'abordages artistiques des mêmes événements. Selon Ettore Finazzi-Agrò, ces œuvres ne seraient pas pour cela moins valables. Elles représentent « une tentative d'élaboration du trauma<sup>5</sup> ». Sur le sujet de cette distance séparant les romans écrits au moment même de la dictature de ceux qui s'écrivent aujourd'hui, Eurídice Figueiredo, dans un livre récent au titre significatif de *La Littérature comme archive de la dictature brésilienne*, nous dit que :

En effet, on n'écrit pas sur la dictature de la même façon aujourd'hui qu'en 1960, ou bien qu'en 1980, parce que l'expérience à chaque époque est unique et continue sa transformation au fil du temps. Il s'agit d'un dépouillement de la perception des enjeux affectifs dans ce processus d'élaboration du trauma découlant des événements passés<sup>6</sup>. »

Nous retrouvons aussi, dans ces récits tardifs de la dictature, le déplacement narratif que décrit Piglia – c'est-à-dire le changement de voix aux moments les plus traumatiques du récit – stratégie qui s'observe chez des auteurs aussi variés que Júlian Fuks, Paloma Vidal, Bernardo Kucinski, Alan Pauls, Martín Kohan, Tatiana Salem Levy et Adriana Lisboa, entre autres. Leurs romans emploient également un second procédé narratif de déplacement : la fragmentation et l'intercalage d'événements dramatiques clés avec des scènes apparemment sans conséquence. C'est

4. « un pequenísimo movimiento para lograr que alguien por él pueda decir lo que él quiere decir ». *Ibid.*, p. 2.

5. « uma tentativa de elaboração do trauma. » E. Finazzi-Agrò. « (Des)memória e catástrofe : considerações sobre a literatura pós-golpe de 64 », *Estudos de Literatura Brasileira Contemporânea*, n° 43, 2014, p. 179-190, ici p. 188.

6. « Não se escreve, com efeito, sobre a ditadura da mesma maneira nos anos 1960, nos anos 1980 e no momento presente porque a experiência se transforma com o passar do tempo. Dá-se uma depuração da percepção dos afetos envolvidos nesse processo de elaboração do trauma decorrente dos sofrimentos do passado. » E. Figueiredo. *A Literatura como arquivo da ditadura brasileira*, Rio de Janeiro, 7 Letras, 2017, p. 47.

une option fictionnelle qui s'apparente à la récolte mémorielle des restes d'un vécu traumatique violent.

Pour la plupart des auteurs mentionnés ci-dessus, une grande partie de ce vécu romanesque est puisée directement de leurs expériences personnelles, de l'expérience de leurs parents ou de membres de leurs familles victimes de la dictature. Dans le cas du roman *K, récit d'une quête*, de Bernardo Kucinski<sup>7</sup>, la similarité est telle qu'elle brouille considérablement les limites entre fiction et réalité. Comme le personnage éponyme du roman, l'auteur a perdu un membre de sa famille (professeure de chimie à l'université de São Paulo, tout comme la fille de K.), mais se trouvait exilé en Angleterre et travaillait comme journaliste à l'époque de sa disparition. *K.* serait donc une sorte « d'autofiction familiale » qui réussit, par l'emploi de certains enjeux métanfictionnels, à combiner l'histoire romanesque du personnage K. avec la mémoire personnelle, familiale et collective de la dictature brésilienne.

L'histoire du roman commence quelques jours après la disparition de la fille de K. et fait le récit de sa quête pour la retrouver. Mais ce nom, K., c'est aussi le K de Kucinski, déplaçant de nouveau la frontière déjà problématique entre la réalité personnelle de l'auteur et celle de l'espace fictif<sup>8</sup>. La lettre renvoie aussi à Kafka et à ses personnages de la même initiale. Entre Kucinski et Kafka nous retrouvons de nombreuses autres ressemblances aussi, notamment leur provenance de familles juives. Et tout comme les personnages de l'auteur tchèque – tels Josef K., le prisonnier du *Procès*, et l'arpenteur du *Château* – K., le protagoniste du roman de Kucinski se trouve lui aussi pris comme malgré lui au sein d'une quête interminable, une série de chemins serpentine aboutissant habituellement à des impasses bureaucratiques absurdes, des confrontations sans issue avec des figures de pouvoir. Mais au-delà de cette reprise de l'univers kafkaïen – la vision d'une bureaucratie sourde et inflexible qui caractérise les dictatures modernes, une atmosphère sinistre et dérisoire – il y a également dans le roman de Kucinski une réflexion métalinguistique sur

7. B. Kucinski. *K, Relato de uma busca*, São Paulo, Cosac Naify, 2014.

8. Au cours de l'histoire, le roman met en scène certaines figures historiques réelles : le délégué et tortureur Sérgio Fleury, le cardinal Arns de São Paulo, le journaliste Vladimir Herzog (tué sous torture mais dont la mort a été présentée par les agents de la répression comme suicide). On y retrouve également des figures fictionnalisées comme la maîtresse du tortionnaire, ainsi que des militaires et des policiers ayant participé de façon active à la violence contre les prisonniers politiques.

la fiction comme espace privilégié pour raconter un réel plus-que-réel, ou ce que Piglia appelle la « condensation » ou « cristallisation » de la réalité. C'est ce qui permet aussi la transmission de voix qui, sans ce recours à la fiction, seraient à jamais muettes, un fait auquel nous retournerons plus loin, puisqu'il revient souvent dans les romans de la dictature.

Au cours de ses recherches (auprès de la police, des voisins, d'espions amateurs et professionnels), K. se rend vite compte que sa fille menait une seconde vie de laquelle il ne savait rien. Tout en venant le visiter tous les dimanches, elle était mariée à un homme dont il ignorait l'existence, un membre de la résistance qui – comme elle – s'organisait en secret pour combattre la dictature. Mais malgré ses efforts pour reconstruire le passé de sa fille et par cela de la retrouver, il se rend compte à la fin du roman du fait incontournable de sa mort.

Cette réalisation, pour K., est faite peu à peu – péniblement – et ne reçoit jamais de confirmation définitive. Pour le lecteur, pourtant, la mort de la fille est confirmée et même racontée en détail dans une scène clé de déplacement de voix. La voix narrative, pour faire le récit du suicide de la prisonnière politique, ne s'y prend pas directement, mais par l'entremise d'un nouveau personnage, secondaire à l'action : une femme de ménage ayant travaillé dans la *casa da morte* de Petrópolis, une maison où se réalisaient les interrogatoires, la torture et l'assassinat des ennemis politiques du régime. C'est ce déplacement vers une nouvelle voix qui permet la narration de la mort de la fille de K., lorsque la femme de ménage, qui a recours à une psychologue pour surmonter son trauma comme témoin, lui raconte comment une fille « au nom bizarre » s'est échappée des pires supplices en se suicidant avec une capsule de cyanure cachée dans une dent. Cette scène, intercalée comme tant d'autres dans le fil non linéaire de la narration, est un exemple clé du type de déplacement énonciatif dont nous parle Piglia, et que nous avons suggéré ci-dessus comme schéma de lecture pour le roman. Il s'agit

d'un déplacement qui condense un sens multiple en une seule scène et voix. [...] Un déplacement vers l'autre, un mouvement fictionnel, c'est-à-dire vers une scène qui condense et cristallise une pluralité de sens et de voix. C'est ainsi qu'est transmise une expérience bien au-delà de l'information. Un mouvement interne au récit, une ellipse qui, pour ainsi dire, déplacerait vers l'autre la vérité de l'histoire<sup>9</sup>.

9. « un desplazamiento que condensa un sentido múltiple en una sola escena y en una voz. [...] Un desplazamiento hacia el otro, un movimiento ficcional, diría

Comprise ainsi comme « mouvement fictionnel », la scène de la femme de ménage peut être lue comme métonymie du processus d'écriture du roman. L'auteur déplace vers un autre personnage, en l'occurrence une femme non instruite, la narration de la mort de sa sœur. Comme nous dit Piglia sur les textes de Rodolfo Walsh, qui eux aussi font le récit de la mort d'un membre de famille en déplaçant l'acte narratif, « le témoin certifie la vérité et, en même temps, permet à celui qui écrit de la narrer comme s'il était un autre<sup>10</sup> ».

Cette scène de *K.* permet à Kucinski d'énoncer de façon déléguée le suicide de sa sœur. En parlant d'une stratégie similaire, Piglia nous dit que « nous pouvons la comprendre comme fiction, elle a évidemment la forme d'une fiction destinée à dire la vérité, le récit se déplace vers une situation concrète, où est l'autre, inoubliable, qui permet de fixer et de rendre visible ce que l'on cherche à exprimer<sup>11</sup> ». Le personnage, que le lecteur reconnaît comme représentation de la sœur de l'auteur, même sans nom dans l'histoire, est une forme de registre mémoriel. De même, la transformation en suicide de ce qui a sûrement été, en réalité, un meurtre après torture, peut être comprise comme un déplacement, une atténuation de l'acte de narrer la mort. C'est une façon d'alléger la douleur et la culpabilité que peut ressentir l'auteur qui se voit obligé d'imaginer et d'écrire la souffrance d'un être cher.

Dans le roman *K.*, il s'agit aussi d'une expiation – ou du moins une tentative d'expiation – de la culpabilité du survivant dont parle Giorgio Agamben dans *Ce qui reste d'Auschwitz*. La question du changement de voix est donc importante, puisque selon le texte d'Agamben, la seule voix légitime du trauma serait celle de la victime, celle étant allée « jusqu'au bout de l'expérience », c'est-à-dire qui en est morte. C'est aussi la figure de l'abjection totale, celle du « musulman », pour employer le terme que reprend Agamben des camps de concentration. Le mot fait référence au

---

yo, hacia una escena que condensa y cristaliza una red múltiple de sentido. Así se transmite la experiencia, algo que está mucho más allá de la simple información. Un movimiento que es interno al relato, una elipsis, podríamos decir, que desplaza hacia el otro la verdad de la historia.» R. Piglia. *Una propuesta...*, p. 3.

10. «Al mismo tiempo, el testigo certifica la verdad y permite que él que escribe vea la escena y pueda narrarla, como si fuera otro.» *Ibid.*, p. 2.
11. «Puede entenderse como una ficción, tiene por supuesto la forma de una ficción destinada a decir la verdad, el relato se desplaza hacia una situación concreta donde hay otro, inolvidable, que permite fijar y hacer visible lo que se quiere decir.» *Ibid.*, p. 2.

prisonnier dont les derniers restes d'humanité ont été arrachés. Dans les deux cas, le témoin légitime du trauma serait donc par cela incapable de nous en faire le récit<sup>12</sup>.

Le témoignage intégral (légitime, non médié) est alors impossible. Seul le survivant est capable de faire le récit du trauma, un récit qui sera donc inévitablement marqué par la conscience de cet écart et par un sentiment de culpabilité, un sentiment qui revient souvent dans les témoignages de survivants. On ressent, dans cet « acte d'auteur, » comme l'appelle Agamben, un sentiment d'insuffisance et d'incapacité. C'est ce que ressent K., qui, comme plusieurs autres parents de victimes disparues, n'abandonne pas sa recherche, même après avoir appris (ou du moins deviné) que sa fille est déjà morte. C'est surtout ici que le père âgé établit un parallèle explicite entre la situation répressive de la dictature brésilienne et celle du régime nazi (duquel il s'est lui-même échappé avant de venir au Brésil) :

Même les Nazis qui réduisaient aux cendres leurs victimes en faisaient aussi le registre. Chaque corps avait un numéro tatoué sur le bras. Chaque mort était dûment enregistré dans un carnet<sup>13</sup>.

Mais sous la dictature brésilienne, cette certitude n'existe plus, et K. se trouve dans l'impossibilité de retrouver soit le corps de la fille, soit ses restes dans les annales bureaucratiques de la police. Comme Antigone, il a besoin d'un corps afin de faire le deuil de sa mort et d'en surmonter le trauma. Dans *De l'hospitalité*, Derrida nous rappelle la même impossibilité pour Antigone de faire le deuil de la mort d'Œdipe, son père, puisqu'en mourant il a interdit à Thésée de faire savoir l'emplacement de son tombeau. Derrida souligne l'incomplétude du deuil d'Antigone, qui semble pleurer moins la mort du père que le manque d'un corps. Situation qui s'apparente, de certaines façons, à celle de l'écriture et de sa propre impossibilité du corps complet, retrouvé ; ainsi que l'impossi-

12. G. Agamben. *O que resta de Auschwitz: o arquivo e a testemunha (Homo Sacer III)*, trad. Selvino J. Assmann, São Paulo, Boitempo, 2008, p. 151.

13. « Até os nazistas que reduziam suas vítimas a cinzas registravam os mortos. Cada um tinha um número, tatuado no braço. A cada morte, davam baixa num livro. » B. Kucinski. *K...*, p. 23. Cette affirmation sera pourtant mise en cause à la fin du roman, dans le premier de deux brefs contes qu'insère Kucinski comme post-scriptum. « La visite » décrit la conversation entre l'auteur et une lectrice qui se présente chez lui – une femme juive, très âgée, qui a perdu toute sa famille dans un camp de concentration. Elle reproche au narrateur d'avoir surestimé l'exactitude administrative du régime nazi. Selon elle, tous n'étaient pas enregistrés.

bilité pour le langage d'exprimer l'horreur et l'abjection de la perte, de la torture et de la mort. Sur le sujet du deuil incomplet d'Antigone, Derrida demande :

Que se passe-t-il à la fin d'*Œdipe à Colone*? [...] Dans cette tragédie des lois écrites et non écrites, avant de vivre l'expérience du dernier devoir à rendre à l'un de ses frères morts, Antigone endure et nomme cette chose terrible : être privée de la tombe de son père, privée surtout, comme sa sœur Ismène, du *savoir* quant à la dernière demeure du père. Et pire, en être privée *par* le père, selon le vœu du père lui-même. [...] C'est comme s'il voulait partir sans même laisser une adresse pour le deuil de celles qui l'aiment. Il agit comme s'il voulait aggraver infiniment leur deuil, l'alourdir, même, du deuil qu'elles ne peuvent plus faire. Il va les priver de leur deuil, les obligeant ainsi à faire leur deuil du deuil. Connaît-on une forme plus généreuse et plus empoisonnée du don ? À ses filles, Œdipe ne donne même pas le temps du deuil, il le leur refuse ; mais par là même il leur offre encore, simultanément, un sursis sans limite, une sorte de temps infini<sup>14</sup>.

C'est aussi à Antigone que se réfère Eurídice Figueiredo pour aborder la question de l'absence du corps et de l'impossibilité de faire le deuil pour un corps disparu, comme celui de la fille dans *K*. « Le fait de faire disparaître le corps », explique-t-elle, « est une énorme injure, puisque la mort humaine est presque toujours accompagnée de rituels d'enterrement ou de crémation ; ne pas retourner le corps à la famille, c'est traiter la victime comme animal<sup>15</sup> ».

Le roman met en scène une pluralité de récits, agencés dans une structure narrative fragmentée, qui assume successivement une série de points de vue et de voix énonciatives. Les paroles de K. révèlent un effort pour rassembler les faits dissociés et fractionnés de la vie de sa fille afin de reconstituer un tout qui serait enfin cohérent, intégral. Ce processus prend forme littéraire dans le rassemblement de photos par lequel il tente de reconstruire une image totale de sa fille. Autre exemple de la « condensation » ou de la performance métaphorique de l'acte d'écrire, ce réassemblage de photos et de faits renforce l'importance dans *K*. de la

14. J. Derrida. *Anne Dufourmantelle invite Jacques Derrida à répondre De l'hospitalité*, Paris, Calmann-Lévy, Petite bibliothèque des idées, 1997, p. 85 et 87.

15. « O sumiço do corpo representa um grande desrespeito, pois é próprio da morte humana a cerimônia do enterro ou da cremação; não devolver o corpo aos familiares é tratar a pessoa como um animal. » E. Figueiredo. *A literatura como arquivo...*, p. 133.

réflexion qu'y fait Kucinski sur la littérature. Comme nous le signale Eurídice Figueiredo :

Dans la mesure où le père n'a pas pu faire de rites funèbres pour sa fille, le livre en soi peut être interprété comme un *kaddish* pour la sœur décédée, les derniers sacrements pour aider à faire le passage entre le monde des vivants et celui des morts<sup>16</sup>.

On peut peut-être voir, dans ce processus de réassemblage et de reconstitution des restes, un rapprochement entre les rites funéraires et les rites d'une écriture qui cherche à reconstruire le corps du texte. C'est ce à quoi se réfère Roberto Vecchi quand il parle d'une littérature qui serait capable de « *narrer* les traces et les signes, et ainsi créer une autre narrativité du passé au sein d'une poétique restitutive qui ressemble, par sa morphologie et son contenu, à une sorte de demande de réparations, exprimée par une poétique subtile des absences qui sont le legs de l'époque autoritaire<sup>17</sup> ». En dépit de toutes ces apories intrinsèques à la tâche de « raconter l'autre », de raconter la douleur et la mort de l'autre, la littérature du trauma demeure néanmoins l'espace privilégié du registre de l'horreur.

Cette préconisation de la fiction comme mode privilégié de narrer l'horreur (et même celle des faits ou des traumas réels) est abordée dès l'ouverture du roman. « Cher lecteur, » commence Kucinski, « tout dans ce livre est inventé, mais presque tout est arrivé<sup>18</sup> ». Cette phrase de l'auteur est accompagnée d'une épigraphe, prise du roman *Terre somnambule* [*Terra sonâmbula*] de l'écrivaine mozambicaine Mia Couto, également concernée par la présence ou l'absence des auteurs dans leurs textes. Cependant, tandis que la phrase ci-dessus de Kucinski semble insister sur la réalité des faits reproduits dans le roman, dans celle de Couto c'est au contraire la disparition de la réalité et de l'auteur qui est suggérée. « J'allume l'histoire, » écrit-il, « et m'éteins moi-même. À la fin

- 
16. « Se o pai não conseguiu fazer nenhum ritual para a filha, o livro K. pode ser interpretado como um *kaddish* para a irmã morta, uma oração fúnebre que ajuda a fazer a passagem do mundo dos vivos ao mundo dos mortos. » *Ibid.*, p. 138.
17. « narrativizando rastros e sinais que assim podem criar uma outra narração do passado dentro de uma poética restitutiva próxima, por morfologia e conteúdo, de uma demanda de reparação a partir de um uso poético muito cuidadoso das ausências que são o legado da época autoritária. » R. Vecchi. « O passado subtraído da desapareção forçada: Araguaia como palimpsesto », *Estudos de Literatura Brasileira Contemporânea*, n° 43, 2014, p. 133-149, ici p. 144.
18. « Caro leitor: Tudo neste livro é invenção, mas quase tudo aconteceu. » B. Kucinski. *K...*, p. 8.

de ces écrits, je serai de nouveau une ombre sans voix<sup>19</sup>. » La fiction serait donc aussi importante, sinon plus importante, que la réalité, – et ce, même dans les récits de témoignage de la dictature, genre où l'authenticité et les liens au vécu réel sont habituellement si prisés.

Ainsi, dans *K*, nous nous voyons confrontés au rôle important que joue la fiction dans le registre de la mémoire, afin que les horreurs de la dictature ne soient jamais oubliées, et que les voix reléguées au silence par la répression puissent enfin se faire entendre. Finazzi-Agrò registre cette quasi-exclusivité de la dimension fictive qui permet de surprendre l'*inter-dit*, l'illégitime caché dans les interstices de l'histoire officielle, en répondant aux exigences d'une éthique du registre, « de ceux n'ayant plus de voix, des vrais et maintenant muets témoins – de ceux, enfin, qui par la condition de désintégration dans laquelle ils se trouvaient, ont vécu à bout et à fond la destruction<sup>20</sup> ».

Dans le sillage de Walter Benjamin et de la thématique de l'impossibilité de la narration dans la modernité, puisque l'expérience ne peut plus être partagée, Jeanne Marie Gagnebin dit que le narrateur contemporain « a besoin de transmettre l'inénarrable, de maintenir vivante la mémoire des sans-nom, d'être fidèle aux morts qui n'ont pas pu être enterrés<sup>21</sup> ». Une tâche on ne peut plus politique, dit encore la chercheuse, importante pour les productions de la littérature, de l'histoire et de la philosophie de ce qu'on a convenu d'appeler la postmodernité, parce qu'une telle tâche signifie une lutte de la mémoire comme résistance à l'oubli et contre la répétition, la reproduction de l'horreur.

La littérature comme espace de résistance est la réflexion importante d'un deuxième roman brésilien sur la dictature – cette fois-ci sur la dictature argentine, soit *La Résistance* de Julián Fuks, publié en 2015<sup>22</sup>. Comme celui de Kucinski, le roman de Fuks commence par une épigraphe, d'un livre au même titre, *La Resistencia*, de l'auteur argentin Ernesto Sabato. « Je crois qu'il faut résister : cela a toujours été ma devise.

19. « Acendo a história, me apago a mim. No fim destes escritos, serei de novo uma sombra sem voz. » M. Couto. *Terra sonâmbula*, São Paulo, Companhia das Letras, 2007.

20. « ...daqueles que não têm mais voz, das verdadeiras e já mudas testemunhas – daqueles, enfim, que pela condição de degradação em que permaneceram, experimentaram até o fim e o fundo a destruição. » E. Finazzi-Agrò. « (Des) memória e catástrofe... », p. 180.

21. J. M. Gagnebin. *Lembrar, escrever, esquecer*, São Paulo, Editora 34, 2006, p. 47.

22. J. Fuks. *A resistência*, São Paulo, Companhia das Letras, 2015.

Mais combien de fois me suis-je demandé comment incarner cette parole<sup>23</sup> ? » Incarner la parole : ici aussi, nous constatons un lien étroit entre le corps physique et le corps du texte. Tandis que dans *K.* il s'agissait du texte qui substituait la présence ou la complétude du corps perdu, dans *La Résistance* de Fuks, nous sommes invités à réfléchir sur la possibilité contraire. C'est-à-dire que nous passons d'une textualisation du corps à l'incarnation ou la corporalisation de l'écriture.

*La Résistance* est narré par un protagoniste qui raconte sa relation tendue avec son frère, fils adopté par ses parents avant leur fuite au Brésil, où est né plus tard le narrateur. Pendant leur fuite de la dictature, ils ont emmené un nouveau-né, d'origine inconnue. Le narrateur entame une recherche, retournant en Argentine afin de découvrir les origines de son frère – un orphelin parmi tant d'autres, enfants de prisonniers politiques disparus. Plusieurs de ces enfants ont été adoptés par des familles argentines, y compris les familles de militaires ou de collaborateurs du régime dictatorial – soit les mêmes personnes ayant tué ou fait disparaître leurs parents. Ce n'est pas le cas du frère du narrateur, adopté par deux psychanalystes dissidents du régime, poursuivis et exilés au Brésil. C'est le premier des déplacements du roman : le deuxième sera lorsque le narrateur retourne en Argentine, à la même maison où habitaient ses parents, aux lieux de mémoire de la dictature telle la Plaza de Mayo, à la recherche de souvenirs qui ne sont pas les siens. Il s'agit de ce qu'appelle Marianne Hirsch *la postmémoire*, la mémoire reçue en héritage et non directement.

C'est dans un chapitre de son livre *Family Frames: Photography, Narrative and Postmemory*<sup>24</sup>, qui se penche sur la série *Maus* de Art Spiegelman, que Hirsch explique comment la génération immédiatement après un trauma (pour Spiegelman la Seconde Guerre mondiale et l'expérience de son père juif en Europe) en ressent les effets de manière « déléguée ». Cette « génération d'après », comme l'appelle Hirsch, grandit entourée d'images et d'histoires si familières qu'elles semblent adopter une dimension réelle, comme si elles faisaient partie d'un vécu. Un autre aspect de la postmémoire que souligne Hirsch est sa double-constitution : elle est faite à la fois de mémoires réelles (transmises par les témoins authentiques) et d'éléments fictifs ou narratifs provenant des nombreux

23. «Creo que hay que resistir: éste ha sido mi lema. Pero cuántas veces me he preguntado cómo encarnar esta palabra.» Cité dans J. Fuks. *Ibid.*

24. Marianne Hirsch. *Family Frames: Photography, Narrative, and Post-memory*, Cambridge, Mass., Harvard University Press, 2002.

artéfacts culturels qui entourent inévitablement le trauma : images, histoires, films, etc. Selon elle,

la postmémoire se distingue de la mémoire par une distance générationnelle, et elle se distingue de l'histoire par sa connexion personnelle profonde aux événements. La postmémoire est une forme puissante et très particulière de la mémoire, puisque sa relation à son objet ou sa source est médiée, non pas par le souvenir, mais par une création et un investissement imaginatifs<sup>25</sup>.

Pour revenir à la question de la quête dans *La Résistance* de Fuks, ainsi que la relation du protagoniste aux souvenirs hérités de ses parents, il convient de souligner comment cette quête est corporalisée dans le corps du texte. Le roman qui en résulte incorpore lui-même la résistance annoncée par le titre et par l'épigraphe de Sabato. Il s'agit d'une résistance au silence. Dès les premières pages, le processus d'écriture est au premier plan : au fur et à mesure que le narrateur construit son récit, il engage le lecteur dans une discussion métatextuelle de la forme que prend lentement le texte, ainsi que les recherches qu'il fait sur son frère, qui aboutissent finalement à la forme d'un livre qu'il a l'intention de lui remettre à la fin du roman.

Au cours de cette reconstruction mémorielle, certains souvenirs occupent un espace liminaire entre le public et le privé, tel est souvent le cas avec la postmémoire, puisque le narrateur ne se penche pas uniquement sur le passé de son frère, mais s'engage aussi avec la mémoire collective de la dictature. Ces souvenirs occupent aussi, comme dans *K.*, un espace liminaire entre le factuel et l'imaginaire, et soulignent de plus le rôle essentiel de la littérature comme lieu de résistance, de récupération et de reconstitution de voix perdues ou reléguées au silence :

La postmémoire caractérise l'expérience de ceux qui grandissent sous la domination de récits qui précèdent leur naissance. Leurs histoires à eux, tardives, sont déplacées par celles de la génération antérieure, le produit d'événements traumatiques ne pouvant être ni compris ni recréés<sup>26</sup>.

25. « Post-memory is distinguished from memory by generational distance from history by deep personal connection. Post-memory is a powerful and very particular form of memory precisely because its connection to its object or source is mediated not through recollection but through an imaginative investment and creation. » *Ibid.*, p. 22.

26. « Post-memory characterizes the experience of those who grow up dominated by narratives that preceded their birth, whose own belated stories are evacuated

Hirsch élabore son concept de la postmémoire à partir de l'expérience des enfants de survivants de l'Holocauste ; cependant, elle le juge tout aussi utile pour décrire la mémoire de secondes générations d'autres événements collectifs traumatiques, puisque la post-mémoire caractérise l'expérience de tous ceux qui grandissent dominés par des récits ayant précédé leur naissance. Ces récits comportent bien ces mémoires qui se présentent au sujet héritier malgré lui et parviennent à s'emparer de son présent, à le hanter :

Je pourrais conjuguer le verbe au passé et dire que mon frère *a été adopté*, le délivrant ainsi de l'éternel présent, de la perpétuité, mais je me trouve comme bloqué par l'étrangeté de la construction. Mon frère n'était pas une chose distincte avant d'être adopté ; il est devenu mon frère au moment même de l'adoption, ou plutôt, au moment où je suis né, quelques ans plus tard. Si je dis que mon frère a été adopté, c'est comme si je signalais sans désespoir qu'il a été perdu, qu'on l'a enlevé, que j'avais un frère jusqu'à ce que quelqu'un vienne et l'emporte<sup>27</sup>.

Une mémoire clé du roman – mémoire entièrement imaginée – est celle de la naissance du frère, ici évoquée comme ayant eu lieu dans une prison politique. C'est le trauma central du roman, tout comme la scène du suicide de la fille est le trauma central de *K*.<sup>28</sup> Et comme dans *K*, ce trauma est simplement trop douloureux pour se permettre d'être narré directement, sans médiation. Dans *La Résistance*, le déplacement et la distanciation nécessaires sont obtenus par le refus ambigu du narrateur de raconter ou même d'imaginer la scène en question. Même son refus

---

by the stories of the previous generation shaped by traumatic events that can be neither understood nor recreated.» *Ibid.*, p. 22.

27. «Poderia empregar o verbo no passado e dizer que meu irmão foi adotado, livrando-o assim do presente eterno, da perpetuidade, mas não consigo superar a estranheza que a formulação provoca. Meu irmão não era algo distinto até que foi adotado ; meu irmão se tornou meu irmão no instante em que foi adotado, ou melhor, no instante em que eu nasci, alguns anos mais tarde. Se digo que meu irmão foi adotado, é como se denunciasses sem desespero que o perdi, que o sequestraram, que eu tinha um irmão até que alguém veio e o levou para longe.» J. Fuks. *La Résistance*, p. 9.
28. Il est intéressant de souligner que, comme dans le roman *K* de Kucinski, *La Résistance* de Fuks est elle aussi une autofiction familiale. Tout comme Kucinski fictionnalise la mort réelle de sa sœur, Julián Fuks raconte une version de l'histoire de son frère – Emi, à qui le livre est dédié – qui a effectivement été adopté par les parents de Fuks lors de leur fuite de l'Argentine. La dédicace est la suivante : « À Emi, bien plus que le frère possible. » (« Ao Emi, muito mais que o irmão possível. »)

a l'effet contraire d'évoquer précisément les faits qu'il tente à tout prix d'éviter :

Je ne veux pas imaginer cette grande cabane froide, obscure, le silence d'un enfant maigre et muet. Je ne veux pas imaginer la main robuste qui vient le saisir par les jambes, les coups brusques qu'il subit jusqu'à ce que résonnent ses pleurs affligeants. Je ne veux pas imaginer la stridence de ses cris, le désespoir de l'enfant lorsqu'il prend ses premiers souffles, sa recherche d'un corps sur lequel se blottir : un corps qui ne lui aurait servi de rien. Je ne veux pas imaginer les bras ouverts de sa mère agonisante, le bruit de ses plaintes assourdi par celui de bottes sur le sol, des bottes qui partent et qui emmènent le nouveau-né. L'enfant disparaît, reste l'énormité et le vide de la cabane. Je ne veux pas imaginer un enfant comme une femme en ruine. Je préfère laisser ces images se dissiper dans le silence des cauchemars, des cauchemars qui m'habitent ou qui ont habité le lit voisin au mien<sup>29</sup>.

Le frère est le témoin légitime, celui qui a l'autorité de parler, mais qui reste néanmoins silencieux. Incapable d'accepter ce silence obstiné et perplexe devant sa prétendue indifférence au passé, convaincu que son frère est en train de refouler le trauma de sa naissance et son arrachement des bras de sa mère, le narrateur part lui-même à la recherche d'une possible reconstitution de cette origine. Le narrateur revient en arrière pour réinventer, reconstruire ce passé. Mais en plus du passé de son frère, c'est aussi, en tant qu'héritier postmémoriel, sa propre mémoire qu'il cherche à Buenos Aires : la mémoire d'une vie qui n'a pas été, mais qui aurait pu l'être – une vie possible (comme le « frère possible » de la dédicace), dans un espace où le vécu, le non-vécu et les vécus possibles coexistent. Lorsqu'il retourne finalement au Brésil, il en remet le résultat à son frère : il s'agit du roman que vient de terminer le lecteur.

Quoiqu'elles renvoient à un autre contexte, les considérations qu'a faites Fernanda Bernardo à propos de Derrida, en reprenant le sens de

29. « Não quero imaginar a mão robusta que o agarra pelas panturrilhas, os tapas ríspidos que o atingem até que ressoe seu choro aflito. Não quero imaginar a estridência desse choro, o desespero do menino em seu primeiro sopro, o anseio pelo colo de quem o receba: um colo que não lhe será servido. Não quero imaginar os braços estendidos de uma mãe em agonia, mais um pranto abafado pelo estrondo de botas contra o piso, botas que partem e o levam consigo: some a criança, resta a amplidão do galpão, resta o vazio. Não quero imaginar um filho como uma mulher em ruína. Prefiro deixar que essas imagens se dissipem no inaudito dos pesadelos, pesadelos que me habitam ou habitaram uma cama vizinha à minha. » *Ibid.*, p. 11.

l'héritage, restent toujours pertinentes. Hériter, dit-elle, est toujours réinventer. L'héritage est quelque chose qui nous arrive sans avoir été appelé, « qui nous tombe dessus », indépendant de nous. Et pourtant, elle souligne également qu'hériter, c'est aussi savoir réaffirmer le legs (ce qui existe avant nous et que nous recevons sans avoir choisi<sup>30</sup>). En reprenant des concepts que présente Derrida dans *De quoi demain* et *Spectres de Marx*, elle signale que le legs se définit par l'impossibilité du choix – c'est lui qui nous choisit. Mais, d'autre part, il y a la possibilité de le maintenir vivant, c'est-à-dire de le faire *survivre* et par cela de l'allonger. Hériter peut donc être une façon de réaffirmer le legs, en le modifiant et en s'y inscrivant<sup>31</sup>. En effet, dans *Spectres de Marx*, Derrida décrit la réaffirmation du legs comme un devoir :

L'héritage n'est jamais un donné, c'est toujours une tâche. Elle reste devant nous, aussi incontestablement que, avant même de le vouloir ou de le refuser, nous sommes des héritiers, et des héritiers endeuillés, comme tous les héritiers<sup>32</sup>.

Ce devoir, cette tâche est transmise à la nouvelle génération en tant que responsabilité vis-à-vis du trauma de la génération précédente, ainsi qu'une responsabilité de prise de position quant aux problèmes du présent : « Pas d'héritage sans appel à la responsabilité. Un héritage est toujours la réaffirmation d'une dette mais une réaffirmation critique, sélective et filtrante<sup>33</sup>... » Tout comme le narrateur du roman de Fuks, l'héritier selon Derrida se voit léguer la responsabilité de faire parler les morts, mais aussi d'intervenir dans le présent. Le jeune Sebastián, en écrivant le livre et en le donnant à son frère, accomplit les deux tâches. Son rôle médiateur entre morts et vivants fait en sorte que le narrateur se sente souvent hanté par un héritage traumatique qui n'est pas directement le sien, mais dont les effets se font sentir : par l'incommunicabilité de son frère, par l'exil de ses parents, et finalement par le spectre de la vie qu'il aurait vécu en Argentine si cet exil ne s'était pas imposé. Sur le sujet des spectres et de la responsabilité qu'ils transmettent aux héritiers, Derrida écrit :

30. F. Bernardo. « A ética da hospitalidade, segundo J. Derrida, ou o porvir do cosmopolitismo por vir a propósito das cidades-refúgio, re-inventar a cidadania (II) », *Revista Filosófica de Coimbra*, n° 22, 2002, p. 412-446, ici p. 428.

31. *Ibid.*, p. 428.

32. J. Derrida. *Spectres de Marx : l'état de la dette, le travail du deuil et la nouvelle internationale*, Paris, Galilée, 1993, p. 94.

33. *Ibid.*, p. 150.

Si je m'apprête à parler longuement de fantômes, d'héritage et de générations, de générations de fantômes, c'est-à-dire de certains autres qui ne sont pas présents, ni présentement vivants, ni à nous ni en nous ni hors de nous, c'est au nom de la justice. De la justice là où elle n'est pas encore, pas encore là, là où elle n'est plus, entendons là où elle n'est plus présente, et là où elle ne sera jamais, pas plus que la loi, réductible au droit. Il faut parler du fantôme, voire au fantôme et avec lui, dès lors qu'aucune éthique, aucune politique, révolutionnaire ou non, ne paraît possible et pensable et juste, qui ne reconnaisse à son principe le respect pour ces autres qui ne sont plus ou pour ces autres qui ne sont pas encore là, présentement vivants, qu'ils soient déjà morts ou qu'ils ne soient pas encore nés<sup>34</sup>.

*La Résistance* de Fuks fait revivre les spectres de la dictature, de l'exil familial et du trauma de son frère, en écrivant le livre qui se complète à la fin du roman. Cet acte métalinguistique a pour effet de conférer à la littérature la tâche éthique d'intervention dans l'héritage du passé, ainsi que dans le présent, la projetant ainsi dans un espace futur également :

J'entre, la tête baissée, dans la chambre, et c'est comme si je l'occupais entièrement, comme s'il ne restait de place pour plus rien ; j'aperçois que dans la chambre il n'y a même plus de place pour la parole. Dans quelques secondes, je lui donnerai le livre, et peut-être la parole y trouvera-t-elle sa place. Pour le moment, je me limite à regarder mon frère, je lève la tête et mon frère est là, j'ouvre bien les yeux et mon frère est là, je veux connaître mon frère, je veux pouvoir voir ce que je n'ai jamais vu<sup>35</sup>.

La dictature est également présente dans un autre texte de Julián Fuks, *La Recherche du roman*<sup>36</sup>, et accompagne la lecture de *La Résistance* (narré par un protagoniste également nommé Sebastián) presque comme une ombre omniprésente, un venin mal digéré, ou un deuil non achevé qui hante et qui est l'héritage de la succession des enfants et petits-enfants des exilés politiques. En s'ouvrant à cet héritage pénible, en l'acceptant, ces textes réalisent le potentiel éthique de la fiction.

34. *Ibid.*, p. 15.

35. « Entro de cabeça baixa no quarto e é como se o ocupasse , como se não restasse espaço para mais nada ; noto que no quarto não cabem as palavras. Em segundos lhe darei o livro, e talvez as palavras encontrem o seu lugar. Por ora, agora sim, me limito a olhar meu irmão, ergo a cabeça e meu irmão está lá, abro bem os olhos e meu irmão está lá, quero conhecer o meu irmão, quero ver o que nunca pude enxergar. » J. Fuks. *La Résistance*, p. 139.

36. J. Fuks. *La Recherche du roman*, Rio de Janeiro, Record, 2011.

J'aimerais retourner, finalement, à mes premières remarques sur le texte de Ricardo Piglia. L'écrivain argentin souligne la condition marginale de son énoncé tout en le réaffirmant comme expérience des limites, dans ce cas les limites de la littérature. « L'expérience de l'horreur totale de la répression clandestine – une expérience qui paraît souvent être au-delà du langage – définit peut-être notre emploi du langage, ainsi que notre relation à la mémoire, et donc au futur et au sens<sup>37</sup>. »

Tel énoncé – « déplacé » de plusieurs façons, et qui s'adresse à l'héritage traumatique de la dictature, blessure toujours ouverte – se projette comme stratégie, comme consigne pour penser la littérature actuelle et celle du futur en tant qu'engagement ou responsabilité envers les générations mortes et celles à venir. Dans les deux romans – *K.* et *La Résistance* – vus ici en survol, la littérature parvient à remplir cette fonction éthique en devenant espace d'hospitalité radicale et de résistance à l'oubli.

---

37. « La experiencia del horror puro de la represión clandestina – una experiencia que a menudo parece estar más allá del lenguaje – quizá define nuestro uso del lenguaje y nuestra relación con la memoria y, por el tanto, con el futuro y el sentido. » R. Piglia. *Una propuesta...*, p. 1.

**Bernard ANDRÈS**, Professeur émérite, Département d'études littéraires,  
Université du Québec à Montréal

andres.bernard@uqam.ca

**Publications :**

B. Andrès. *Histoires littéraires des Canadiens au XVIII<sup>e</sup> siècle*, Québec, Presses de l'Université Laval, 2012.

B. Andrès et G. Bouchard. *Mythes et sociétés des Amériques*, Montréal, Québec Amérique, 2007.

B. Andrès (dir.). *La Conquête des Lettres au Québec: 1759-1799, Anthologie, Québec, Presses de l'Université Laval, 2007.*

**Adina BALINT**, Professeure agrégée, Université de Winnipeg, Canada

a.balint@uwinnipeg.ca

**Publications :**

A. Balint. *Le processus de création dans l'œuvre de J.M.G. Le Clézio*, Amsterdam, Rodopi/Brill, coll. « Faux Titres », 2016.

A. Balint. « Identités transmigrantes: Sergio Kokis et P.K. Page », *Envisager les rencontres transculturelles Canada-Brésil*, sous la direction de Patrick Imbert et Zilá Bernd, Québec, Presses de l'Université Laval, 2015, p. 177-196.

A. Balint. « Memory Transmission, Survival and Multiculturalism in Contemporary Canadian Literature », *Alea. Estudos Neolatinos*, Rio de Janeiro, Brésil, No. 18/3, September-December 2016, p. 422-434 (<<http://www.scielo.br/pdf/alea/v18n3/1517-106X-alea-18-3-0422.pdf>>).

**Zilá BERND**, Professeure, Centre universitaire LA SALLE et CNPQ-Brésil  
zilabster@gmail.com

**Publications :**

- Z. Bernd et N. Dei-Cas Giraldi (dir.). *Glossaire des mobilités culturelles*, Bruxelles, P.I.E. Peter Lang, collection « Trans-Atlantico Literaturas », 8, 2014.
- P. Imbert et Z. Bernd (dir.). *Envisager les rencontres transculturelles Brésil-Canada*, Québec, Presses de l'Université Laval, 2015.
- Z. Bernd. *Américanité et mobilités transculturelles*, Québec, Presses de l'Université Laval, collection « Americana », 2009.

**Jean-François CÔTÉ**, Professeur, Université du Québec à Montréal  
cote.jean-francois@uqam.ca

**Publications :**

- J.-F. Côté. *George Herbert Mead's Concept of Society: A Theoretical Reconstruction*, Boulder, Co., Paradigm Publishers, 2015.
- J.-F. Côté (dir.). *The Function of Contemporary Travel Narratives in the French, Anglo, and Latin Americas: Mixing and Expanding Cultural Identity*, Lewiston, N.Y., Mellen Press, 2011.
- J.-F. Côté et F. Lesemann (dir.). *La construction des Amériques aujourd'hui. Regards croisés, transnationaux et transdisciplinaires*, Québec, Presses de l'Université du Québec, 2009.

**Maria Zilda Ferreira CURY**, Universidade Federal de Minas Gerais et CNPq-Brésil

mariazildacury@gmail.com

**Publications :**

- M. Z. Cury. « Des écrivains latino-américains et la tradition : Machado de Assis, Jorge Luis Borges et Ricardo Piglia », in M. G. BESSE (org.), *Cultures lusophones et hispanophones : penser la relation*, Paris, Indigo, 2010, p. 75-82.
- M. Z. Cury. « Mémoires du présent : apories de la littérature contemporaine », *Interfaces Brasil/Canada*, v. 15, n° 1, 2015, p. 111-126.
- M. Z. Cury. « Récits d'immigrants », *Quadrant n. 18*, Montpellier, Centre de recherche en littérature de langue portugaise – Université Paul-Valéry, 2002, p. 117-131.

**Alberto DA SILVA**, Maître de Conférences, Sorbonne Université  
a.dasilva888@hotmail.com

**Publications :**

- A. da Silva. *Genre et dictature dans le cinéma brésilien. Les films d'Ana Carolina et Arnaldo Jabor*, Paris, Éditions Hispaniques, 2016.
- A. da Silva. « *Praia do Futuro*, de nouvelles perspectives pour le cinéma de Karim Aïnouz? », in *Iberic@l, Revue d'études ibériques et ibéro-américaines*, Numéro 9 – Printemps 2016, Paris, p. 1-9.
- A. da Silva. « Un regard « géocritique » sur la ville de Recife, entre littérature et cinéma », in *Interfaces Brasil/Canadá. Canoas*, v. 15, n° 2, 2015, p. 180-193, <<https://periodicos.ufpel.edu.br/ojs2/index.php/interfaces/article/view/7285>>.

**Françoise DUBOSQUET LAIRYS**, Professeure, ERIMIT-Université  
Rennes 2

francoise.dubosquet@univ-rennes2.fr

**Publications :**

- F. Dubosquet Lairys (dir.). *Les failles de la mémoire*: théâtre, cinéma, poésie et roman : les mots contre l'oubli, col. « Interférences », PUR, Rennes, 2016.
- F. Dubosquet Lairys. « Invitación al viaje », *Revista internacional DIGILEC*, Universidad da Coruña, vol. 1, n° 1 (2014) ISSN 2386-6691, p. 124-138.
- F. Dubosquet Lairys. « Las tres fidelidades de Antonio Gala », *Antonio Gala, eterno y de cristal*, Junta de Andalucía, Consejería de cultura, Sevilla, 2016, p. 181-189.

**Eurídice FIGUEIREDO**, Professeure, Universidade Federal Fluminense  
(UFF)-Rio de Janeiro et CNPq-Brésil

euridicefig@gmail.com

**Publications :**

- E. Figueiredo. *A literatura como arquivo da ditadura brasileira*, Rio de Janeiro, 7letras, 2017.
- E. Figueiredo. *Mulheres ao espelho. Autobiografia, ficção e autoficção*, Rio de Janeiro, Eduerj, 2013.
- E. Figueiredo. *Representações de etnicidade. Perspectivas interamericanas de Literatura e Cultura*, Rio de Janeiro, 7letras, 2010.

**Thierry GOATER**, Maître de Conférences, ACE-Université Rennes 2

thierry.goater@univ-rennes2.fr

**Publications :**

- T. Goater et E. Ouvrard (dir.). L'engagement dans les romans féminins de la Grande-Bretagne des XVIII<sup>e</sup> et XIX<sup>e</sup> siècles, Presses universitaires de Rennes, 2012.
- T. Goater. « “Paint not the thing, but the effect it produces” : The power of impressions in Far from the Madding Crowd », FATHOM [Online], 3 | 2016, 30 avril 2016, <<http://fathom.revues.org/492>>.
- T. Goater. « An “Uncanny Revel” : The poetics and politics of the grotesque in Thomas Hardy’s The Mayor of Casterbridge », in I. Hervouet-Farrar et M. Vega-Ritter (dir.), The Grotesque in the Fiction of Charles Dickens and Other 19th-century European Novelists, Newcastle-upon-Tyne, Cambridge Scholars Publishing, 2014, p. 133-149.

**Ilana HEINEBERG**, Maître de Conférences, Université Bordeaux Montaigne

ilana.heineberg@u-bordeaux-montaigne.fr

**Publications :**

- I. Heineberg. « La judéité dans *Diário da queda*, de Michel Laub : la Shoah, les rites et la transmission », in R. Olivieri-Godet (dir.), *Cartographies littéraires du Brésil actuel : espaces, acteurs et mouvements sociaux*, Bruxelles, P.I.E/Peter Lang, 2016, p. 123-131.
- I. Heineberg. « La fiction comme outil de réécriture de l’Histoire dans les romans brésiliens *En Liberté* et *Neuf nuits* » in S. Magni (dir.), *La réécriture de l’Histoire dans les romans de la Postmodernité*, Aix-en-Provence/Marseille : Presses universitaires de Provence, 2015, p. 249-257.
- I. Heineberg. « Le roman comme supplément à la mémoire : les stratégies postmodernes de la métafiction historiographique *Em Liberdade*, de Silviano Santiago in F. Dubosquet Lairys (dir.), *Les failles de la mémoire. Théâtre, cinéma, poésie et roman : les mots contre l’oubli*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2016, p. 136-148.

**Patrick IMBERT**, Professeur, Chaire de recherche de l'Université d'Ottawa, Canada

pimberty@uottawa.ca

**Publications :**

P. Imbert (dir.). *Multicultural Interactions: Canada and the World. Politics and Literature*, Ottawa, 2014.

P. Imbert. *Comparer le Canada et les Amériques: des racines aux réseaux transculturels*, Québec, Presses de l'Université Laval, 2014.

P. Imbert. *Les Amériques transculturelles: les stéréotypes du jeu à somme nulle*, Québec, Presses de l'Université Laval, 2013.

**José Luís S. F. JOBIM**, Professeur, Universidade Federal Fluminense, Rio de Janeiro, CNPq-Brésil

jjobim@id.uff.br

**Publications :**

J. L. Jobim. « From Europe to Latin American », *Journal of World Literature*, v. 1, 2016, p. 52-62.

J. L. Jobim. « Literary and cultural circulation: Machado de Assis and Théodule Armand Ribot », *European Review*, v. 23, 2015, p. 406-420.

J. L. Jobim, M. E. Chaves de Mello et O. Kleiman (org.). *O diálogo Europa-Brasil na obra de Machado de Assis/ Le dialogue Europe-Brésil dans l'oeuvre de Machado de Assis*, 1. ed. Niterói / Paris: Editora da UFF / Sorbonne Nouvelle, 2015. Édition bilingue (portugais-français).

**Soraya LANI**, Maître de Conférences, Université Bordeaux Montaigne

soraya.lani-silva@u-bordeaux-montaigne.fr

**Publications :**

S. Lani. « Quel avenir pour la poésie noire au Brésil? « Cadernos negros » entre reproduction mimétique et renouvellement esthétique. Pour une intertextualité afro-luso-brésilienne », in R. Olivieri-Godet (dir.), *Cartographies littéraires du Brésil actuel: espaces, acteurs et mouvements sociaux*, Bruxelles, P.I.E./Peter Lang, 2016, p. 325-339.

S. Lani. « Brésil et Angola: l'intertextualité des visages du divin face à l'exclusion sociale. Du messianisme euphorique d'Agostinho Neto au prophétisme désenchanté de Carlos Drummond de Andrade », in N. Rodríguez Lázaro et S. Teixeira (dir.), *Donner un nom à l'obscur: Écritures du divin, écritures*

*du sacré dans la poésie ibérique et latino-américaine*, Monts, CRLA-Archivos / AMERIBER, 2015, p. 305-315.

- S. Lani. « Le mythe historique Zumbi dos Palmares au cœur de la diaspora africaine. La déconstruction du mythe de la démocratie raciale et la naissance d'une « communauté imaginée » luso-afro-brésilienne dans le roman *O ano em que Zumbi tomou o Rio*, de José Eduardo Agualusa », in S. Magni (dir.), *La Réécriture de l'Histoire dans les romans de la postmodernité*, Aix-en-Provence, Presses universitaires de Provence, coll. « Textuelles », 2015, p. 437-445.

**Rita OLIVIERI-GODET**, Professeure, ERIMIT-Université Rennes 2, Membre Senior de l'Institut universitaire de France

ritagodet20@gmail.com

**Publications :**

- R. Olivier-Godet. *L'altérité amérindienne dans la fiction contemporaine des Amériques. Brésil, Argentine, Québec*, Québec, Presses de l'Université Laval, 2015.
- R. Olivier-Godet. « Entre forêt et ville : le roman contemporain brésilien et le *non-lieu* des Amérindiens », R. Olivier-Godet (dir.), *Cartographies littéraires du Brésil actuel : espaces, acteurs et mouvements sociaux*, Bruxelles, Peter Lang, 2016, p. 299-311.
- R. Olivier-Godet. « L'espace évanoui du continent américain et l'imaginaire des confins », in R. Bouvet et R. Olivier-Godet (dir.), *Géopoétique des confins*, Rennes, PUR, 2018, p. 61-86.

**Licia SOARES DE SOUZA**, Professeure, Université fédérale de Bahia/ CNPq-Brasil et Université du Québec à Montréal

liciasos@hotmail.com

**Publications :**

- L. Soares de Souza. *Figures spatiales de Montréal. Une géopoétique urbaine interaméricaine*, Montréal, Société des Écrivains, 2017.
- L. Soares de Souza. « Le suicide comme thème formateur d'une mémoire de la nature des sociétés de consommation : analyse de *Génération Pendue* de Myriam Caron et *Cette Terre* d'Antônio Torres », *Interfaces Brasil/Canada*, Universidade LaSalle, 2015-1, p. 31-43.
- L. Soares de Souza. « Les labyrinthes de la nouvelle violence urbaine dans les romans québécois », *BABEL : Revista Eletrônica de Línguas e Literaturas Estrangeiras*, n. 02, jan/jun 2012, Salvador, UNEB.

**Bertrand WESTPHAL**, Professeur, Université de Limoges

bertrand.westphal@wanadoo.fr

**Publications :**

B. Westphal. *La géocritique, Réel, fiction, espace*, Paris, Minuit, 2007.

B. Westphal. *Le monde plausible*, Paris, Minuit, 2011.

B. Westphal. *La cage des méridiens. La littérature et l'art contemporain face à la globalisation*, Paris, Minuit, 2016.

## Déjà parus

- Jean-François Côté et Claudine Cyr (dir.), *La renaissance des cultures autochtones : enjeux et défis de la reconnaissance*, 2018.
- Jean-François Côté, *La renaissance du théâtre autochtone. Métamorphose des Amériques I*, 2017.
- Patrick Imbert et Zilâ Bernd (dir.), *Envisager les rencontres transculturelles Brésil-Canada*, 2015.
- Rita Olivieri-Godet, *L'altérité amérindienne dans la fiction contemporaine des Amériques : Brésil, Argentine, Québec*, 2015.
- Patrick Imbert, *Comparer le Canada et les Amériques. Des racines aux réseaux transculturels*, 2014.
- Patrick Imbert, *Les Amériques transculturelles. Les stéréotypes du jeu à somme nulle*, 2013.
- Nova Doyon, *Formations des cultures nationales dans les Amériques. Le rôle de la presse dans la constitution du littéraire au Bas-Canada et au Brésil au début du XIX<sup>e</sup> siècle*, 2012.
- Eduardo González Castillo, *Le militantisme culturel dans le Mexique contemporain*, 2012.
- Dorval Brunelle, *Chronique des Amériques. Du sommet de Québec au Forum social mondial*, 2010.
- Winfried Siemerling, *Récits nord-américains d'émergence : culture, écriture et politique*, traduction de Patricia Godbout, 2010.
- Nestor Garcia Canclini, *Cultures hybrides. Stratégies pour entrer et sortir de la modernité*, traduction de Francine Bertrand González, 2010.
- Zilâ Bernd, *Américanité et transferts culturels*, 2009.
- Jonas-Sébastien Beaudry, *Dialogues démocratiques en Amérique latine. La liberté d'expression comme droit d'accès à l'espace public*, 2008.
- Daniel Castillo Durante, *Littérature, culture et société en Amérique latine*, traduction de Françoise Roy, 2008.
- Edmundo O'Gorman, *L'invention de l'Amérique. Recherche au sujet de la structure historique du Nouveau Monde et du sens de son devenir*, traduction de Francine Bertrand Gonzalez, 2007.
- Nestor Garcia Canclini, *L'Amérique latine au XX<sup>e</sup> siècle*, traduction d'Emmanuelle Tremblay, 2007.
- Allan Smith, *Le Canada : une nation américaine ? Réflexions sur le continentalisme, l'identité et la mentalité canadienne*, 2005.
- Luis R. Cardoso de Oliveira, *Droit légal et insulte moral. Dilemmes de la citoyenneté au Brésil, au Québec et aux États-Unis*, 2005.
- Jean-François Côté et Emmanuelle Tremblay (dir.), *Le nouveau récit des frontières dans les Amériques*, 2005.
- Licia Soares de Souza, *Utopies américaines au Québec et au Brésil*, 2004.



# Espaces et littératures des Amériques

## mutation, complémentarité, partage

L'enjeu de cet ouvrage est de comparer les multiples expressions de l'espace continental des Amériques et de l'espace insulaire des Caraïbes qui lui fait face en analysant les modalités de renouvellement des mythes, des narrativités et des perspectives menant à la reconfiguration de cet espace. Les analyses sont structurées autour de quatre axes nourris par des réflexions portant sur les conflits et les croisements culturels, économiques, sociaux et politiques : 1) déplacements et traversées de frontières, 2) dynamiques urbaines et représentations, 3) confins, territoires et non-lieux et 4) espaces mémoriaux.



Avec des articles signés par Bernard ANDRÈS, Adina BALINT, Zilé BERND, Jean-François CÔTÉ, Maria Zilda Ferreira CURY, Alberto DA SILVA, Françoise DUBOSQUET LAIRYS, Eurídice FIGUEIREDO, Thierry GOATER, Ilana HEINEBERG, Patrick IMBERT, José Luís S. F. JOBIM, Soraya LANI, Rita OLIVIERI-GODET, Licia SOARES DE SOUZA, Bertrand WESTPHAL.

**Zilé BERND**, professeure, Université La Salle (Rio Grande do Sul/Brésil) et chercheuse du Conseil national de développement scientifique et technologique (CNPq-Brésil).

**Patrick IMBERT**, professeur, Chaire de recherche de l'Université d'Ottawa, Canada.

**Rita OLIVIERI-GODET**, professeure, chercheuse de l'Équipe de recherches interlangues, mémoires, identités, territoires (ERIMIT-Université Rennes 2), membre senior de l'Institut universitaire de France.



Centre culturel  
international de Cerisy

Aussi en version numérique

