

IRÈNE CHASSAING



DYSNOSTIE

Le récit du retour au pays natal dans la
littérature canadienne francophone contemporaine



DYSNOSTIE:

Le récit du retour au pays natal
dans la littérature canadienne
francophone contemporaine

IRÈNE CHASSAING

DYSNOSTIE:

Le récit du retour au pays natal
dans la littérature canadienne
francophone contemporaine



Presses de
l'Université Laval

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

| **Canada**

Nous remercions le Conseil des arts du Canada de son soutien.
We acknowledge the support of the Canada Council for the Arts.



Conseil des arts du Canada Canada Council for the Arts

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

SODEC

Québec 

Maquette de couverture : Laurie Patry

Mise en pages : Danielle Motard

ISBN : 978-2-7637-3897-0

ISBN pdf : 9782763738987

© Les Presses de l'Université Laval

Tous droits réservés.

Imprimé au Canada

Dépôt légal 3^e trimestre 2019

Les Presses de l'Université Laval

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	XI
Introduction – Dysnostie	1

Première partie **IDENTITÉ**

1	Confirmer l'identité du revenant : de l'<i>Odysée</i> à <i>Ourse bleue</i> et <i>Rivière Mékiskan</i>	17
1.	<i>L'Odysée</i> , récit d'une confirmation identitaire	18
1.1	Le récit de l' <i>Odysée</i>	18
1.2	Ulysse et la question de l'identité	19
1.3	L'identité d'Ulysse et l'effectivité du retour	23
2.	<i>Ourse bleue</i> , récit d'une réappropriation identitaire	25
2.1	Le récit d' <i>Ourse bleue</i>	25
2.2	<i>Ourse bleue</i> et le pays natal	28
2.3	<i>Ourse bleue</i> et la communauté	30
3.	<i>Rivière Mékiskan</i> , récit d'une acceptation identitaire	32
3.1	Le récit initiatique de <i>Rivière Mékiskan</i>	33
3.2	<i>Rivière Mékiskan</i> et l'effectivité du retour	36
4.	Le retour, mouvement de confirmation identitaire?	38
2	Infirmer l'identité du revenant : d'<i>Œdipe roi</i> à <i>Incendies</i> et <i>La pêche blanche</i>	41
1.	<i>Œdipe roi</i> , récit d'une infirmation identitaire	42
1.1	Le récit d' <i>Œdipe roi</i>	42
1.2	L'identité d' <i>Œdipe</i>	44
1.3	L'identité d' <i>Œdipe</i> et la cohésion du pays natal	47
2.	<i>Incendies</i> , récit d'une reconstruction identitaire	49
2.1	Le récit d' <i>Incendies</i>	50
2.2	<i>Incendies</i> et l'identité comme énigme	52
2.3	<i>Incendies</i> et la question de l'origine	56

3.	<i>La pêche blanche, ou la dissolution du mythe personnel</i>	60
3.1	Le récit d'un Œdipe à contre-courant	60
3.2	<i>La pêche blanche</i> et la fin du mythe personnel	63
4.	Le retour, mouvement d'infirmité de l'identité du revenant?	66
3	Dépasser le discours identitaire: vers <i>L'énigme du retour</i> de Dany Laferrière	69
1.	De l'identité à la subjectivité	70
1.1	Vers l'identité	71
1.2	Vers l'identité hybride	72
1.3	Vers la subjectivité nomade	75
2.	Le dépassement identitaire et <i>L'énigme du retour</i> de Dany Laferrière	78
2.1	Le récit de <i>L'énigme du retour</i>	79
2.2	<i>L'énigme du retour</i> et l'identité	84
3.	Le retour, mouvement de dépassement du questionnement identitaire?	90
	Identité: bilan	93

Deuxième partie

COMMUNAUTÉ

4	Réintégrer sa communauté: du <i>Retour de Lorenzo Sánchez</i> à <i>Nos échoueries</i>	97
1.	<i>Le retour de Lorenzo Sánchez, ou la réintégration d'une communauté vivante</i>	98
1.1	Le récit du <i>Retour de Lorenzo Sánchez</i>	98
1.2	Lorenzo Sánchez, le revenant	102
1.3	Lorenzo Sánchez et sa communauté	104
2.	<i>Nos échoueries, ou la réintégration d'une communauté moribonde</i> ...	108
2.1	Le récit de <i>Nos échoueries</i>	109
2.2	La communauté et le revenant de <i>Nos échoueries</i>	112
3.	Le retour, mouvement de réintégration de la communauté?	115
5	Refonder la communauté: de <i>Pélagie-la-Charrette</i> au <i>Premier jardin</i>	119

1.	<i>Pélagie-la-Charrette</i> ou la refondation de la communauté.....	120
1.1	Le récit de <i>Pélagie-la-Charrette</i>	121
1.2	<i>Pélagie-la-Charrette</i> , récit d'un retour performatif.....	123
1.3	<i>Pélagie-la-Charrette</i> et le statut du pays natal	128
2.	<i>Le premier jardin</i> , la mémoire et l'oubli.....	131
2.1	Le récit du <i>Premier jardin</i>	131
2.2	<i>Le premier jardin</i> et la question de la mémoire	135
3.	Le retour au pays natal, mouvement de (re)fondation de la communauté?.....	139
6	Un appel à la refondation de la communauté: vers <i>Incendies</i> de Wajdi Mouawad	145
1.	Du retour au <i>récit</i> du retour: l'acte de narration comme fondateur....	146
1.1	<i>Le premier jardin</i> , ou le caractère fondateur du mythe.....	146
1.2	<i>Pélagie-la-Charrette</i> , ou le mythe du retour.....	150
1.3	Le roman du retour, récit fondateur	154
2.	Le récit du retour, véhicule d'un projet social: le cas d' <i>Incendies</i>	157
2.1	<i>Incendies</i> de Wajdi Mouawad, ou l'entrée dans l'histoire.....	158
2.2	<i>Incendies</i> de Denis Villeneuve, ou la tentation de l'irénisme.....	160
3.	Le <i>récit</i> du retour au pays natal, appel à une refondation de la communauté	164
	COMMUNAUTÉ: BILAN	167

Troisième partie

APPARTENANCE

7	<i>La pêche blanche</i> de Lise Tremblay, ou la tentation de la nostalgie	173
1.	La menace de la <i>surmodernité</i>	174
1.1	Un univers en désespérance.....	174
1.2	Un univers surmoderne	177
1.3	Une communauté en voie de désintégration.....	181
2.	La promesse de la nostalgie	183
2.1	Présence de la nostalgie.....	183
2.2	La nostalgie, aspiration à la liberté.....	186
2.3	La nostalgie, fenêtre ouverte sur l'utopie?.....	189
3.	La nostalgie: puissance de résolution de la dystopie?	193

8	<i>Lignes de faille</i> de Nancy Huston, ou la tentation de l'identité-monde	195
1.	En quête d'appartenance	196
1.1	Le récit de <i>Lignes de faille</i>	196
1.2	La forme de <i>Lignes de faille</i>	200
1.3	La quête de <i>Lignes de faille</i>	204
2.	L'appartenance en question	208
2.1	L'exaltation de « l'identité-monde » ?	208
2.2	Les limites de « l'identité-monde »	211
3.	Le récit du retour, ouverture vers une « identité-monde » ?	214
9	<i>La saga des Béothuks</i> de Bernard Assiniwi, ou la possibilité du témoignage	217
1.	Du retour fondateur à la dysnostie	218
1.1	Le retour fondateur d'Anin	219
1.2	Le retour impossible de John August	222
1.3	Deux retours différents, deux contextes différents	227
2.	Une dysnostie fondatrice	230
2.1	Rendre la parole aux disparus	230
2.2	Légitimer la parole de l'écrivain-témoin	235
3.	La littérature, recours contre la dysnostie ?	240
	APPARTENANCE: BILAN	243
	Conclusion – Dysnostie(s) ?	245
	Bibliographie	253

REMERCIEMENTS

Cet ouvrage est issu d'une thèse de doctorat soutenue en octobre 2014 à l'Université Dalhousie, en Nouvelle-Écosse. Mes plus sincères remerciements vont ainsi d'abord à ma directrice de thèse, Irène Oore, pour m'avoir guidée dans cette recherche avec savoir, franchise et bienveillance. Je souhaite également remercier mon père, Patrick Chassaing, pour sa relecture attentive; mon conjoint, Paolo Matteucci, pour ses conseils et son appui; ainsi que ma collègue Louise Renée et mon amie Solène Briantais, sans les encouragements desquelles cet ouvrage n'aurait sans doute jamais vu le jour.

Cet ouvrage est issu d'une recherche financée par la Faculté des Arts et le Bureau de la recherche de l'université du Manitoba. Il a été publié grâce à une subvention de la Fédération des sciences humaines, dans le cadre du Prix d'auteurs pour l'édition savante, à l'aide de fonds provenant du Conseil de recherches en sciences humaines du Canada.

INTRODUCTION

Dysnostie

Le retour au pays natal apparaît comme un thème fondateur de la littérature occidentale : déjà au cœur de l'*Odyssée* d'Homère, il reparaît dans de nombreux textes majeurs tels que *Le colonel Chabert* de Balzac, *Retour au pays natal* de Thomas Hardy ou *La trêve* de Primo Levi. Curieusement, ce n'est que récemment que ce thème s'est manifesté dans la littérature canadienne francophone : jusqu'à la fin des années 1970, celle-ci semble plus préoccupée par la nostalgie liée à l'exil que par la possibilité d'un retour quelconque. On se souviendra ainsi que dans *Trente arpents* de Ringuet ou *La route d'Altamont* de Gabrielle Roy, publiés respectivement en 1938 et en 1966, le retour au pays natal est désiré, fantasmé, voire réalisé par procuration (c'est notamment le cas dans *La route d'Altamont*), mais jamais concrètement effectué. La littérature canadienne francophone ne commencerait à s'intéresser vraiment au thème du retour qu'en 1979 avec la publication de *Pélagie-la-Charrette* d'Antonine Maillet – roman qui évoque le long cheminement vers la Nouvelle-Écosse d'hommes et de femmes en ayant été chassés lors du « Grand Dérangement ». Depuis, des auteurs très divers se sont intéressés au thème du retour au pays natal ; on peut mentionner, entre autres, Bernard Assiniwi, Laure Bouvier, Jean-François Caron, Rhéal Cenerini, Anne Hébert, Nancy Huston, Sergio Kokis, Lucie Lachapelle, Dany Laferrière, Wajdi Mouawad, Virginia Pésémapéo Bordeleau, Jacques Savoie et Lise Tremblay. Le surgissement du thème du retour, chez tous ces auteurs, s'explique aisément par le contexte social, économique et culturel dans lequel s'inscrivent leurs œuvres. Les questions de la mondialisation et de la postmodernité, de la migration et de l'exil, mais aussi de la guerre et du génocide donnent aujourd'hui à ce thème une force et des enjeux qu'il ne possédait pas auparavant ; en s'y intéressant, la littérature canadienne francophone ne fait que refléter les grandes questions posées par le monde contemporain. D'une manière *a priori* surprenante,

mais conformément à une longue tradition, aucun des auteurs cités plus haut n'évoque jamais le retour de manière positive. Loin d'être un moment de joie et d'apaisement, il apparaît comme la source de conflits et de violences capables de mettre en jeu le projet social et l'unité de la communauté tout entière. C'est cette difficulté associée au retour que nous désignerons dans cet ouvrage par le terme de *dysnostie*. Néologisme composé des mots grecs *dys* (« difficulté ») et *nostos* (« retour »), la *dysnostie* peut être définie comme une *maladie du retour*, mais dans un sens bien différent de celui du terme *nostalgie*. Ce dernier, formé au xvii^e siècle à partir du grec *nostos* (« retour ») et *algos* (« douleur »), a été créé par le corps médical pour désigner la souffrance psychologique liée au désir du retour plutôt qu'à sa réalisation. La nostalgie désigne aujourd'hui une aspiration vague et mélancolique, souvent associée au regret d'un passé idéalisé. Le terme de *dysnostie* s'attache pour sa part à un phénomène qui se manifeste dans le retour lui-même, et bien au-delà de l'échelle sentimentale et individuelle. La *dysnostie* touche non seulement celui qui revient, mais aussi l'ensemble de la communauté vers laquelle il se tourne dans le retour, et qu'il plonge dans un profond malaise d'ordre à la fois identitaire et social. C'est ce malaise que nous nous emploierons dans le présent ouvrage à établir, définir et questionner. À travers lui, notre objectif sera de découvrir la manière dont se définissent les différentes communautés actuellement médiatisées au Canada par la littérature de langue française ; nous chercherons également à comprendre comment ces communautés caractérisent leurs membres, et la façon dont se développe entre eux un sentiment d'appartenance.

*

Malaise inhérent au retour lui-même, la *dysnostie* est liée aux différents paradoxes qui caractérisent ce mouvement, malgré sa linéarité apparente. Généralement décrit comme l'action de revenir, de retourner, le retour peut être défini comme un mouvement par sa double dimension spatiale et temporelle : il constitue le déplacement d'un individu (ou d'un groupe d'individus) dans l'espace. Son évocation pose les limites physiques du déplacement – quête, voyage ou exil – qui se trouve à 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.

Dans le roman d'Antonine Maillet *Pélagie-la-Charrette*, mentionné plus haut, l'héroïne éponyme commence ainsi son retour vers l'Acadie après un long exil de 15 ans; son cheminement dure lui-même dix années, et la porte avec ses compagnons de l'État de Géorgie, aux États-Unis, jusqu'aux étendues de Grand-Pré, en Nouvelle-Écosse. Le retour de Pélagie donne à son déplacement initial des limites spatiales et temporelles bien définies. Il inscrit son exil dans le cadre plus général de la géographie et de l'histoire, et lui permet de faire sens: le retour se veut, dans cette apparente linéarité, porteur d'une forte charge épistémologique.

Le retour est pourtant également, en tant que mouvement, porteur de profondes contradictions. Comme le souligne bien la critique britannique Gillian Beer dans son essai *Open Fields*, tout retour constitue avant tout, et nécessairement, un départ: revenir, c'est 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. Cette situation est bien décrite dans *Pélagie-la-Charrette*, le personnage éponyme peinant à arracher les Acadiens à leurs terres d'exil, peu propices, mais qui leur offrent au moins la certitude de l'avenir. On la retrouve également dans le roman de Dany Laferrière *L'énigme du retour*, publié en 2009: revenant de Montréal en Haïti pour annoncer à sa famille le décès de son père également exilé, le personnage principal éprouve un véritable mal du pays à l'égard du Québec. Son retour équivaut pour lui à un nouveau déchirement: revenir, c'est partir.

À cette première contradiction s'ajoute le fait que ceux qui reviennent ne parcourent pas l'espace et le temps dans une seule et unique direction, mais plutôt dans deux directions opposées: ils s'en vont à la fois vers l'ici et vers l'ailleurs, vers le futur et vers le passé. Si le retour porte ses acteurs à la fois vers l'ici et vers l'ailleurs, c'est que le cheminement qui le constitue commence toujours, en fin de compte, au moment même du départ de la terre d'origine: le mouvement du retour devient en naissant l'objectif premier de la quête, du voyage ou de l'exil dont il se veut la conclusion; ceux qui reviennent transforment ainsi leur déplacement en une sorte de «sur-place». En ce sens, l'héroïne de *Pélagie-la-Charrette* ne vit pas 15 ans d'exil et dix ans de retour au pays natal: elle occupe bien plutôt 25 ans de sa vie à *demeurer* en Acadie. Son cheminement s'assimile ainsi à une sorte d'immobilité mouvante, que le héros de *L'énigme du retour* constate pour sa part directement, surpris de découvrir que

le quotidien de sa famille restée en Haïti a connu peu de changements depuis son départ.

Ce mouvement contradictoire vers l'ici et vers l'ailleurs se superpose dans le retour à celui qui porte ses acteurs à la fois vers le futur et vers le passé. Pour ceux qui reviennent, en effet, le pays natal n'existe pas seulement comme un point défini vers lequel se diriger, c'est-à-dire comme un avenir potentiel, mais aussi et surtout comme une empreinte laissée dans la mémoire. C'est cette empreinte même, ce passé à la fois réel et fantasmé, qui suscite chez eux le désir du retour, et vient parfois aussi y faire obstacle. Dans *Pélagie-la-Charrette* et *L'énigme du retour*, le souvenir du pays natal agit de manière aussi positive que négative sur les différents personnages: ceux-ci se souviennent autant d'avoir aimé leur terre d'origine que d'y avoir subi des persécutions dont ils ont peur qu'elles se renouvellent. De la même manière, dans les romans *Le premier jardin* d'Anne Hébert et *Nos échoueries* de Jean-François Caron, publiés respectivement en 1988 et en 2010, la figure du revenant se tourne vers sa ville ou son village d'origine après de longues années d'absence, éprouvant à l'égard de ces lieux un mélange d'attirance et de crainte. Face au pays natal, chacun se trouve porté par les forces contradictoires de la nostalgie, « maladie du retour » lui faisant percevoir le passé comme un manque perceptible dans le présent¹, et du traumatisme, blessure d'un passé dont le trop-plein, chargé d'une même logique spectrale, viendrait à son tour menacer la réalité.

À la fois retour et départ, portant autant vers l'ici que vers l'ailleurs, vers l'avenir que vers le passé, le retour constitue en fin de compte un mouvement profondément paradoxal qui, malgré son apparente linéarité, ne permet nullement à ses protagonistes de se situer clairement dans 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, sur la réalité tout entière. Plutôt que de qualifier le déplacement dans lequel il trouve son origine, le retour l'invalide, le vide de son sens et le soumet donc à un véritable désordre épistémologique. C'est ainsi par le terme de

1. Cette définition est basée sur la réflexion de Jean Starobinski dans son article « Le concept de nostalgie », ainsi que sur celle de Susan Stewart dans son essai *On Longing* [...]; elle sera développée dans le septième chapitre de cet ouvrage.

revenants que seront désignés dans cet ouvrage ceux qui reviennent au pays natal : comparables au *survenant* décrit par Germaine Guèvremont² en raison des désordres qu'ils suscitent, mais nimbés d'une aura trompeuse de familiarité, ces personnages sont assimilables à des fantômes, à des spectres, à des êtres qui ne devraient pas être là et dont la seule existence vient menacer la réalité de ceux qui sont restés³.

*

Le mouvement du retour n'intéresse pas uniquement celui qui revient, le « revenant » : il touche également le « pays natal » qui est le sien, et dont la nature se révèle tout aussi contradictoire que celle du retour. Comme ce mouvement, le pays natal possède une double dimension géographique et historique : il est un point de l'espace avec lequel le revenant entretient une histoire qui contribue à définir son identité ainsi que celle de sa communauté d'origine. En ce sens, le pays natal peut être décrit à partir de la notion de lieu anthropologique, telle que l'a définie Marc Augé dans son essai *Non-lieux* : il s'agit d'un espace à la fois identitaire, relationnel, et historique, puisque garant pour ses occupants d'une certaine stabilité. Il en va ainsi de Grand-Pré pour la communauté acadienne décrite dans *Pélagie-la-Charrette* : nés dans ce même lieu et entretenant les uns avec les autres des liens plus ou moins lointains d'amitié ou de parenté, les revenants décrits par Antonine Maillet sont unis par leur reconnaissance d'une origine et d'un passé commun. C'est l'attachement à Grand-Pré qui permet à ce groupe d'intégrer des figures d'étrangers, par exemple un esclave noir qui travaillait, tout comme Pélagie, dans les plantations de coton. Pour ce dernier, Grand-Pré va devenir, en même temps qu'un horizon vers lequel cheminer, le point de ralliement à sa nouvelle communauté. De même – et qu'il s'agisse d'Haïti, de la ville de Québec, ou, comme dans *Nos échoueries*, d'un village du Bas-Saint-Laurent –, la reconnaissance du pays natal équivaut pour tous les personnages mentionnés plus haut au sentiment d'appartenance à une communauté donnée.

2. Dans son roman éponyme, publié au Québec en 1945.

3. Le terme *revenant* est également utilisé, dans le même sens et avec une graphie semblable, par Adina Balint dans son article « Poétique du retour chez Catherine Mavrikakis et Anaïs Barbeau Lavalette ».

Paradoxalement, la stabilité garantie à la communauté par le rattachement à un seul et même lieu anthropologique semble mise à mal par le mouvement même du retour. Si le revenant peut se permettre de cheminer vers le pays natal, c'est en effet que ce pays ne suffit plus à le définir: il est rattaché à d'autres lieux pour lesquels il a pu développer de nouveaux sentiments d'appartenance. Reconnu par sa communauté d'origine, le revenant fait aussi pour elle figure d'étranger puisque son éloignement l'a amené à changer et à évoluer: «L'acte du retour implique à la fois reconnaissance et aliénation⁴», souligne Gillian Beer. Si celui qui revient reconnaît son pays natal, force est pour lui de constater que celui-ci s'est modifié pendant son absence, et parfois même à cause de cette absence. Pélagie-la-Charrette, au moment où ses yeux embrassent enfin le paysage de Grand-Pré, le découvre avec tristesse «brûlé et désert⁵»; de même, l'héroïne du *Premier jardin* d'Anne Hébert peine à reconnaître la ville de Québec dans laquelle elle revient pour la première fois depuis plus de trente ans: «Il n'y a plus de gare», constate le narrateur. «Une baraque en plein champ en tient lieu. Le train s'arrête dans un terrain vague. Quelqu'un affirme que c'est là. On est arrivé⁶.» Même le narrateur de *L'énigme du retour*, qui s'étonnait du peu de changements intervenus dans la vie des siens restés en Haïti, doit se résoudre à constater que sa propre absence y fait partie de l'ordre des choses – son neveu, qui porte le même prénom que lui, occupe sa chambre d'adolescent et semble l'avoir remplacé auprès de sa mère et de sa tante. Le pays natal, s'il continue de caractériser l'identité des revenants, n'y suffit ainsi pas totalement; s'éloignant de l'image demeurée dans leur souvenir, il a changé à jamais.

Il ne peut finalement y avoir de retour au pays natal que si celui-ci perd son identité de pays natal, et le natif, son identité de natif; facteur à la fois de définition et de perte identitaire, à la fois connu et inconnu, le pays natal vient doubler les paradoxes déjà posés par le mouvement du retour. Y revenir relève finalement de l'impossible: un autre pays lui a fait place, un pays à la fois familier et étranger, menaçant dans sa trompeuse familiarité – le pays du retour est à l'image du revenant, inconnu

4. Traduction de l'auteure: «The act of return includes recognition and estrangement» (Gillian Beer, *Open Fields*, p. 32).

5. Antonine Maillet, *Pélagie-la-Charrette*, p. 338.

6. Anne Hébert, *Le premier jardin*, p. 13.

travesti en enfant du pays, et qui découvre la réciprocité de ce que l'on pourrait appeler son « inquiétante étrangeté ».

*

Il y a, dans le retour au pays natal, découverte d'une menace, naissance d'une inquiétude. Le caractère doublement paradoxal de ce mouvement vient en effet générer, entre le revenant et sa communauté d'origine (mais aussi au sein de chacune de ces entités), d'importants conflits, directement imputables aux transformations qui ont pu les toucher pendant leur éloignement réciproque. Face à elles, le revenant et sa communauté se voient forcés de redéfinir leur propre identité ainsi que la nature de ce qui les lie l'un à l'autre. Cette tâche peut s'avérer d'autant plus difficile que l'arrivée du revenant fait resurgir d'anciens conflits, oubliés pendant son absence ou dissimulés par celle-ci, et qui bien souvent ont été à l'origine de son départ. Ces conflits se cristallisent dans les difficultés que rencontre le revenant à retrouver sa place chez les siens, et dans celles que ces derniers rencontrent à maintenir l'équilibre des pouvoirs mis en place. Les tensions suscitées par le retour se révèlent parfois si violentes que la communauté occupant le pays natal peut en venir à refuser de faire acte de reconnaissance, inscrivant alors la figure du revenant dans une étrangeté radicale : c'est cette extrémité que décrit la littérature française du XIX^e siècle avec le célèbre *Colonel Chabert* de Balzac. Sans l'imiter, le roman de Lucie Lachapelle *Rivière Mékiskan*, sur lequel reviendra le premier chapitre de cet ouvrage, illustre parfaitement les différents types de conflits qu'implique le retour au pays natal. Publié en 2010, *Rivière Mékiskan* raconte le retour d'une jeune métisse crie, Alice, à la réserve où elle est née mais qu'elle a quittée dès sa petite enfance ; elle y rapporte les cendres de son père, sans-abri détruit par l'alcoolisme et qu'elle n'a guère connu. Ce retour génère, malgré la courtoisie apparente de ses protagonistes, une forte hostilité. Alice peine à trouver sa place auprès des siens ; elle ne réussit à exercer aucune autorité sur les plus jeunes et refuse obstinément d'obéir à la cousine de sa grand-mère, sur laquelle repose la charge de toute la famille. De son côté, la matriarche est troublée par la présence de la jeune femme ; celle-ci fait resurgir de douloureux souvenirs, la renvoyant à sa propre incapacité à protéger le père de l'héroïne des traumatismes qui l'ont mené à l'alcoolisme, puis au divorce et à l'itinérance. Ce conflit longtemps mis sous silence est d'autant plus douloureux qu'il s'avère impossible à résoudre : le père de

la jeune femme est mort, celle-ci a grandi, et chacun doit dorénavant apprendre à vivre avec cet échec que le retour expose aux yeux de tous.

Le conflit le plus important auquel sont confrontés les personnages de *Rivière Mékiskan* concerne cependant leur identité: en l'occurrence, l'ensemble des caractères qui font d'eux des individus uniques, en même temps que les membres d'une même communauté. À son arrivée dans la réserve, Alice peine à comprendre ce qui la rattache à sa famille paternelle, qu'elle perçoit comme miséreuse, inculte, écrasée par le poids des superstitions et la menace de l'alcoolisme. Réciproquement, sa famille ne voit en elle qu'une femme blanche ignorante des rites et des traditions, une étrangère à peine digne de mépris. Le retour d'Alice vient ainsi mettre en cause le présupposé de son appartenance à la communauté crie; il s'agit dès lors pour les uns et pour les autres de redéfinir les critères de cette appartenance, qui n'a justement rien d'évident: l'héroïne de *Rivière Mékiskan* découvre en effet que la famille de son père, loin de vivre dans le pur respect des traditions, a fait siennes nombre des coutumes de ces blancs qu'elle rejette pourtant comme des oppresseurs.

De manière notable, aucun des conflits décrits dans *Rivière Mékiskan* n'est neuf: le retour de l'héroïne ne fait que révéler leur existence. Si la jeune femme ne peut trouver sa place dans l'organisation familiale, c'est que celle-ci est trop fragile pour pouvoir s'adapter à sa présence; si elle fait resurgir les mauvais souvenirs de son arrière-cousine, c'est que celle-ci n'a pas réussi à faire la paix avec eux; enfin, si elle jette le doute sur l'identité des siens, c'est que cette identité est déjà en péril. La jeune femme incarne dans la diversité de ses origines les propres contradictions du peuple auquel elle se rattache, et qui s'y voit brutalement confronté par sa présence.

L'exemple de *Rivière Mékiskan* le montre bien: les conflits parfois violents qui surgissent lors du retour au pays natal, caractéristiques de la dysnostie, ne sont nullement créés par le retour lui-même; ils sont bien plutôt mis au jour par ce dernier. De même, les personnages de *Pélagie-la-Charrette*, *Le premier jardin*, *L'énigme du retour* et *Nos échoueries* se voient tous obligés, du fait de leur retour volontaire ou forcé, de se confronter aux conflits qu'ils avaient tenté de fuir par leur départ. Le retour au pays natal fonctionne ainsi comme un révélateur: il met en lumière tant les failles qui traversent et désunissent la communauté que les liens qui en permettent la conservation et l'évolution; il révèle le projet social sur lequel la communauté se fonde, la manière dont

elle se définit elle-même ainsi que ses différents membres, et partant, les critères de leur appartenance réciproque.

La dysnostie peut finalement être définie comme la mise en péril, par les paradoxes inhérents au mouvement du retour, de l'identité et du projet social de la communauté vers laquelle ce retour s'effectue. La dysnostie possède un caractère profondément révélateur, non seulement en raison des conflits qui la caractérisent, mais aussi, bien sûr, par la manière dont la communauté parvient à les résoudre – car la dysnostie trouve généralement sa résolution : dans chacune des œuvres citées plus haut, le revenant parvient à redéfinir son identité, et sa communauté d'origine à se réorganiser en fonction de cette redéfinition. Dans toutes ces œuvres, cette résolution n'est cependant que partielle : jamais le revenant ne finit par se réinstaller au pays natal. Seule exception, les personnages d'Antonine Maillet se dispersent aux alentours de Grand-Pré, dont les terres ne sont plus propres à les accueillir : le pays natal n'occupe plus dans *Pélagie-la-Charrette* que la fonction de « lieu de mémoire ». Cette désertion du pays natal, cette négation de sa capacité à constituer, pour le revenant, un nouveau lieu de vie, est la question majeure que pose le phénomène de la dysnostie. Il le fait de manière particulièrement violente dans des œuvres telles que les romans *La saga des Béothuks* de Bernard Assiniwi et *Lignes de faille* de Nancy Huston, publiés respectivement en 1996 et 2006, et dans lesquels la guerre et le génocide ont privé leurs personnages de la possibilité même du retour. Quelles communautés, quelles identités, quelles appartenances peuvent donc se former dans l'annihilation du pays natal évoquée par ces œuvres ? C'est la question que vient poser le récit du retour dans la littérature canadienne francophone, nous invitant à découvrir, pour chacune de ces notions, de nouvelles définitions.

*

La suite de cet ouvrage mènera l'analyse de onze œuvres littéraires publiées entre 1979 et 2010, et choisies non seulement pour la place centrale qu'y occupe le thème du retour au pays natal, réalisé par les personnages, mais aussi pour la diversité et le caractère significatif des situations de dysnostie qu'elles décrivent. Nous avons précédemment eu l'occasion d'évoquer quelques-unes de ces œuvres. Parmi elles, on retrouvera ainsi : *Pélagie-la-Charrette* d'Antonine Maillet, qui évoque

le retour d'une communauté acadienne à Grand-Pré après le « Grand Dérangement »; *Le premier jardin* d'Anne Hébert, dont l'héroïne revient à Québec, qu'elle a fui il y a plusieurs décennies; *La saga des Béothuks* de Bernard Assiniwi, qui décrit la naissance et la mort du peuple natif de Terre-Neuve; *Incendies* de Wajdi Mouawad, qui évoque le retour de deux jumeaux au pays de leur mère, et dont nous analyserons également l'adaptation cinématographique par Denis Villeneuve; *Lignes de faille* de Nancy Huston, qui évoque l'impossibilité du retour d'une famille cosmopolite; *L'énigme du retour* de Dany Laferrière, dont le narrateur rentre en Haïti pour annoncer la mort de son père exilé; *Rivière Mékiskan* de Lucie Lachapelle, où une jeune femme rapporte dans son village les cendres de son père; et *Nos échoueries* de Jean-François Caron, dont le héros entreprend de réemménager dans la maison de son enfance. Viendront s'y ajouter les romans *Ourse bleue* de Virginia Pésémapéo Bordeleau, publié en 2007, qui traite du retour dans sa communauté d'une femme des Premières nations souffrant dans cette part de son identité, ainsi que *La pêche blanche* de Lise Tremblay et *Le retour de Lorenzo Sánchez* de Sergio Kokis, publiés respectivement en 1994 et 2008, et où – comme dans plusieurs des œuvres précédentes – le retour au pays natal est motivé par la mort de diverses figures parentales. Si ce corpus se veut significatif de la diversité des communautés francophones évoluant au Canada depuis la fin des années 1970, il ne prétend en aucun cas les représenter de manière exhaustive, ni permettre de les définir exactement les unes par rapport aux autres. L'intention de cet ouvrage n'est pas non plus de proposer une lecture unifiante des dites communautés – une telle lecture serait d'ailleurs fort difficile, l'usage de la langue française s'inscrivant au Canada dans des contextes politiques et sociaux très variés, et qui se superposent parfois: le français y est autant la langue du « minoritaire » (entre autres: l'Acadien, le Franco-Manitobain, le Québécois face au Canada anglophone) que celle du « majoritaire » (le Québécois), que le « minoritaire » (le migrant, le membre des Premières nations) doit se résoudre à utiliser sur la scène publique, renonçant pour ce faire à sa langue maternelle. Fonctionnant comme un outil d'hégémonie autant que de contestation, la langue française soutient au Canada une grande diversité d'identités que l'adjectif « canadiennes » peine à circonscrire: ses auteurs peuvent être décrits non seulement comme canadiens, mais aussi (par exemple) comme québécois, acadiens, franco-ontariens, fransaskois ou amérindiens, ce dernier qualificatif renvoyant lui-même à des peuples variés dont les lieux ne se

superposent pas nécessairement aux frontières nationales canadiennes. D'autres auteurs francophones, parce que récemment arrivés au Canada et médiatisant plusieurs cultures au travers de leurs œuvres, peuvent être qualifiés de migrants. D'autres encore, à l'instar de Nancy Huston ou Dany Laferrière, refusent toutes les définitions précédentes pour se réclamer du concept de « littérature-monde en français⁷ » – qualificatif qui, malgré sa prétention à l'universalité, constitue une nouvelle tentative de circonscription territoriale et linguistique de la littérature. Il existerait ainsi plusieurs littératures canadiennes francophones, qui, hormis leur appartenance aux institutions littéraires canadiennes⁸, ne seraient guère liées que par leur usage commun de la langue française – un usage dont le caractère unifiant reste, comme on vient de le voir, à relativiser. Évoluant de manière constante en elles-mêmes, les unes par rapport aux autres, et sur un territoire commun lui-même en mouvement constant, les communautés constitutives de la francophonie canadienne évoquent, plutôt que des îlots, l'archipel – terme utilisé dès 1983 par Dean R. Louder et Eric Waddell pour décrire la francophonie nord-américaine⁹. Conservant cette nature à l'esprit, et s'inspirant de la perspective géocritique développée par Bertrand Westphal¹⁰, le présent ouvrage vise à explorer et soutenir la capacité du récit à modeler l'espace humain (le « pays natal ») qu'il entend représenter, ainsi que le processus de construction constant dont l'un et l'autre, dans leur conjonction, font ainsi l'objet. Mouvement paradoxal et révélateur, le retour pose la question des relations qui existent entre un individu et sa communauté, et qui permettent d'affirmer leur lien d'appartenance – celui-là même que le pays natal, dans sa dimension anthropologique, vient matérialiser. Il s'agira finalement dans cet ouvrage de découvrir la manière dont la littérature illustre, médiatise, mais aussi *produit* ce sentiment. Pour mener à bien cette enquête, et compte tenu de la complexité des questions soulevées par la représentation du retour, nous nous attacherons dans nos

7. Ces auteurs comptent parmi les signataires du manifeste « Pour une littérature-monde en français », paru dans le supplément littéraire du journal français *Le Monde*, le 16 mars 2007.

8. Cette appartenance est souvent loin d'être exclusive, nombreux étant les écrivains canadiens francophones publiant également, voire d'abord, en France – ainsi, Antoinette Maillet et Anne Hébert.

9. Dans l'ouvrage collectif qu'ils ont dirigé : *Du continent perdu à l'archipel retrouvé*.

10. Dans son article « Pour une approche géocritique des textes, esquisse » ainsi que dans son livre *La géocritique : réel, fiction, espace*.

analyses à une certaine interdisciplinarité. Comme nous l'avons vu, la notion de retour au pays natal a pour enjeu de nombreux concepts qui ne peuvent être limités à un domaine précis des sciences humaines : ainsi, ceux d'espace, de frontière, de nation, d'histoire, de mémoire, de nostalgie, mais aussi d'identité, de communauté et d'appartenance. C'est autour de ces trois derniers concepts, à la fois interdépendants et liés à chacun des concepts précédents, que se divisera cet ouvrage. Sa première partie se concentrera ainsi sur le processus de construction identitaire, tel que le révèlent les différents conflits suscités par le retour. Ce processus sera mis au jour avec l'appui de deux grands textes fondateurs de la littérature occidentale, à savoir l'*Odyssée* d'Homère et *Œdipe roi* de Sophocle, sur lesquels se concentreront, respectivement, les premier et deuxième chapitres. Le cadre proposé par l'*Odyssée* et *Œdipe roi* nous permettra de mieux comprendre comment le mouvement du retour vient à la fois confirmer et menacer l'identité des personnages de revenants. Les conflits ainsi découverts nous permettront d'examiner plus avant, au sein du troisième chapitre, la spécificité des identités médiatisées par les œuvres du corpus ; pour les représenter, nous rejetterons finalement l'idée d'une identité fixe et entière et examinerons celle de sujet hybride développée par Homi Bhabha dans *Les lieux de la culture*, ainsi que celle de sujet nomade développée par Rosi Braidotti dans son essai *Nomadic Subjects*. Nous découvrirons ainsi le devenir constant auquel est en proie l'identité du revenant, et le rôle fondamental joué dans sa construction par la communauté et le sentiment d'appartenance.

C'est sur la notion de communauté même que se concentrera la deuxième partie de cette étude. Son but sera de mieux comprendre l'impact que le retour au pays natal a sur cette entité, ainsi que les structures psychiques et sociales profondes qu'il en révèle. Notre réflexion s'organisera en trois étapes. Le quatrième chapitre proposera ainsi d'examiner la tentative de réintégration de leur communauté menée par certaines figures de revenants, et l'influence qu'a sur cette réintégration l'état de leur communauté d'origine. Le cinquième chapitre découvrira la véritable refondation de la communauté à l'œuvre dans certains récits du retour au pays natal, et les critères de cette refondation. Le sixième chapitre, pour sa part, montrera le caractère fondateur, voire proprement mythique, du récit du retour au pays natal lui-même, dont il interrogera la fonction politique et idéologique.

Les deux premières parties de cet ouvrage nous ayant conduits à réévaluer et redéfinir les concepts d'identité et de communauté, ainsi qu'à découvrir l'ambivalence constante qui leur est actuellement attachée par la littérature canadienne de langue française, la troisième partie cherchera à montrer les effets de cette ambivalence sur le sentiment d'appartenance. Plus précisément, cette section sera consacrée à l'étude distincte de trois œuvres où le mouvement du retour génère des problèmes particulièrement complexes, le sentiment de la dysnostie s'y trouvant si fort qu'il en vient à menacer l'idée même de pays natal : ce dernier y est mis en péril, oublié, détruit, voire disparu, et ne permet plus ni aux individus ni à la communauté de s'y rattacher. Avec *La pêche blanche* de Lise Tremblay, nous observerons la menace que vient poser sur le pays natal la surmodernité, et la manière dont la nostalgie semble permettre d'y remédier ; avec *Lignes de faille* de Nancy Huston, nous nous interrogerons sur la possibilité de formation d'une communauté dans le contexte de l'errance, le pays natal étant alors défini comme inconnu ou lacunaire ; enfin, avec *La saga des Béothuks* de Bernard Assiniwi, nous tenterons de découvrir quelle communauté le récit du retour vise à générer dans le cas de l'annihilation totale du pays natal, entièrement disparu dans l'horreur du génocide.

Chacune des trois parties de cet ouvrage fera l'objet d'une brève introduction ainsi que d'un bilan final, qui préciseront les présupposés, les enjeux et les conclusions de l'analyse. Dans chacune de ces parties, les œuvres littéraires à l'étude feront, en préalable, l'objet d'un résumé – nous invitons le lecteur, s'il en possède déjà une bonne connaissance, à ignorer ces segments conçus pour son confort et à titre de rappel.

Première partie

IDENTITÉ

La notion d'identité apparaît comme source de confusion. Selon les dictionnaires, le terme *identité* désignerait à la fois le « rapport que présentent entre eux deux ou plusieurs êtres ou choses qui ont une similitude parfaite », et le « caractère permanent et fondamental de quelqu'un, d'un groupe, qui fait son individualité, sa singularité¹ ». Le terme *identité* évoque, en somme, autant la similitude que la différence ; il rassemble autant qu'il distingue. À cette contradiction s'ajoute le caractère déconcertant de chacune des deux grandes définitions données à ce terme. Celle de l'identité comme similitude est, comme le souligne le philosophe Vincent Descombes dans *Les embarras de l'identité*, difficilement intelligible, puisqu'il s'agit de l'identité de deux êtres ou choses *différentes*. La définition de l'identité comme caractère permanent, quant à elle, nie le fait que « toute chose est perpétuellement en état de flux² » ; elle est de ce fait invalide, c'est-à-dire impossible à appliquer au réel.

Le caractère confus de la notion d'identité est bien perceptible dans les représentations qu'en propose le récit du retour au pays natal. En contraignant les personnages de revenants à s'interroger sur la manière dont ils se définissent, le retour se veut à la fois constructeur d'un « nous » (il permet de reconnaître ses semblables) et d'un « ils » (il permet de reconnaître ses « dissemblables »), deux entités radicalement distinctes par rapport auxquelles le « je » est censé se situer. Ce positionnement s'avère cependant particulièrement complexe, puisque le retour vient mettre en évidence l'état de changement constant auquel le réel est assujetti

1. *Dictionnaire Larousse.*

2. Vincent Descombes, *Les embarras de l'identité*, p. 56.

– un état auquel sont également soumis le « nous » et le « ils », pourtant *a priori* bien définis. Au moment de revenir sur le sol natal, le revenant découvre avoir perdu l'identité d'avant son départ, sans cependant pouvoir se définir totalement selon une autre. Il devient, aux yeux des siens comme de ceux qu'il a rencontrés dans son éloignement, un étranger, voire un apatride. Le retour au pays natal atteste de l'impossibilité pour le revenant d'établir clairement l'existence d'un « nous » et d'un « ils » par rapport auxquels se situer et déterminer son ou ses appartenances.

C'est à ce conflit identitaire propre au « je » du revenant qu'est dédiée la première partie de cet ouvrage. Son but est de mieux comprendre non seulement le rôle tenu par le retour au pays natal dans la façon dont se définissent ses principaux protagonistes, mais aussi la nature des conflits identitaires auxquels ceux-ci sont exposés, ainsi que la conception de l'identité proposée par cinq textes différents : les romans *Ourse bleue* de Virginia Pésémapéo Bordeleau, *Rivière Mékiskan* de Lucie Lachapelle, *La pêche blanche* de Lise Tremblay et *L'énigme du retour* de Dany Laferrière, ainsi que la pièce de théâtre *Incendies* de Wajdi Mouawad. Analysés à la lumière de deux récits du retour fondateurs de la littérature occidentale, l'*Odyssée* d'Homère et *Œdipe roi* de Sophocle, ces textes permettront de mettre au jour la spécificité des identités médiatisées par les œuvres du corpus – identités impossibles à représenter comme fixes et entières, et que le concept de subjectivité peine lui-même à circonscrire : les notions d'identité et de subjectivité ne peuvent en effet être pensées en dehors de celle de communauté.

CONFIRMER L'IDENTITÉ DU REVENANT : DE L'ODYSSÉE À *OURSE BLEUE* ET *RIVIÈRE MÉKISKAN*

Texte fondateur de la littérature occidentale, l'*Odyssee* d'Homère peut à de nombreux égards être considéré comme le récit d'un retour parfaitement effectif. Au moment de revenir chez lui, et après avoir affronté ceux de sa communauté qui s'y opposent, Ulysse reprend toute sa place dans le royaume d'Ithaque: parti comme revenu, il est et demeure *Ulysse*. De même, certains personnages de la littérature canadienne francophone contemporaine parviennent dans le retour à s'approprier une identité dont ils se sentaient dépossédés, ou qu'ils ont longtemps rejetée. Les romans *Ourse bleue* de Virginia Pésémapéo Bordeleau, qui évoque le retour vers la terre de ses ancêtres d'une métisse crie cherchant ses racines, et *Rivière Mékiskan* de Lucie Lachapelle, qui raconte l'acceptation par une jeune femme de la part autochtone de son identité, en constituent deux excellents exemples. Ces deux récits permettent de montrer la valeur initiatique du mouvement du retour, et découvrent l'importance jouée par le sentiment d'appartenance dans la construction de l'identité individuelle. Leur analyse nous portera cependant à constater la nature multiple et complexe des identités qu'ils décrivent, et qui ne peuvent se superposer exactement à celle de l'Ulysse d'Homère, pleine et monolithique – dans un tel contexte, il importera de nuancer la définition de ce qui peut constituer un retour véritablement effectif.

1. L'ODYSSÉE, RÉCIT D'UNE CONFIRMATION IDENTITAIRE

Épopée conventionnellement attribuée à l'aède Homère, l'*Odyssée* raconte le retour d'Ulysse à son royaume d'Ithaque après qu'il eut combattu pendant dix ans pour la prise de Troie. Ce retour, qui dure également dix ans, ne va pas sans difficulté. Les obstacles s'accumulent, en effet, non seulement sur le chemin vers le pays natal, mais aussi dans ce pays natal même, où Ulysse doit faire face à de nouvelles épreuves. Celles-ci lui permettront finalement d'affirmer son identité et de réintégrer pleinement sa communauté d'origine. L'*Odyssée* refuse toute part à la dysnostie: le retour d'Ulysse, certes réalisé dans le sang, rend à ce personnage son identité pleine et entière, et au pays natal, sa place dans l'espace et le temps. Ce retour s'avère, en somme, parfaitement effectif.

1.1 Le récit de l'*Odyssée*

La composition de l'*Odyssée* remonterait à la fin du IX^e siècle avant Jésus-Christ. Quelque six cents ans plus tard, ce texte aurait été divisé en vingt-quatre chants, prenant la forme que nous lui connaissons aujourd'hui¹. La critique regroupe généralement ces chants en trois grands ensembles. Les quatre premiers évoquent les faits et gestes du fils d'Ulysse, Télémaque, qui s'éloigne d'Ithaque pour découvrir ce que son père est devenu. Les chants V à XII décrivent comment Ulysse, naufragé, est découvert sur les rivages de Phéacie par la princesse Nausicaa, qui le conduit chez son père, le roi Alcinoos. Ulysse leur raconte les nombreuses aventures qui lui sont advenues depuis son départ de Troie. Il évoque, entre autres épisodes fameux: son passage chez les Lotophages, dont il refuse la nourriture d'oubli; sa rencontre malencontreuse avec le Cyclope Polyphème, qui dévore plusieurs de ses compagnons mais qu'il parvient à fuir en aveuglant son œil unique; son séjour chez la magicienne Circé, qui lui permet de s'entretenir avec les habitants de l'Hadès; la rencontre des sirènes, créatures meurtrières dont il résiste au merveilleux appel en se faisant attacher au mât de son navire; la mort de ses derniers compagnons, punis par Zeus pour avoir massacré les bœufs du Soleil; enfin, son arrivée chez la déesse Calypso, qui s'éprend de lui et le retient auprès d'elle pendant sept années. Le passage d'Ulysse

1. À ce propos, voir les précisions historiques fournies par Pierre Vidal-Naquet dans son essai *Le monde d'Homère*.

chez Alcinoos est aussi l'occasion de découvrir plusieurs récits liés à la guerre de Troie, dont celui du fameux cheval de bois offert par Ulysse aux Troyens, et dans lequel se cachaient des soldats achéens. À la fin de son séjour en Phéacie, Ulysse se voit offrir les services d'un navire et d'un équipage qui le ramènent enfin chez lui. C'est à ce retour réalisé que sont consacrés les chants XIII à XXIV de l'*Odyssee*. Ceux-ci racontent comment Ulysse, déposé par les Phéaciens sur les rives d'Ithaque, se fait peu à peu reconnaître par les siens, puis se venge dans le sang de ceux qui, pendant son absence, ont tenté de s'approprier son trône.

1.2 Ulysse et la question de l'identité

S'il peut être lu comme un ensemble autonome, le récit de l'*Odyssee* ne peut être compris sans une certaine connaissance de l'*Iliade*, épopée jumelle consacrée à la guerre de Troie – celle-là même dont Ulysse est rentré victorieux, et dont il raconte certains épisodes à Alcinoos. L'*Iliade* met cependant l'accent sur un héros et des valeurs bien différents de ceux de l'*Odyssee*. Comme l'explique Jean-Pierre Vernant dans sa conférence du 23 octobre 2006 au collège de France, l'*Iliade* est le poème d'Achille, le héros guerrier. Ce personnage correspond à l'idéal grec de la « vie brève » : il meurt jeune, à l'apogée de sa force et de sa beauté, et jouit de ce fait d'une gloire éternelle. L'*Odyssee*, en revanche, est le poème d'Ulysse, le héros de la « métis », autre idéal grec que Vernant définit comme celui de « l'intelligence rusée ». S'opposant radicalement à Achille, Ulysse serait « l'homme de la fidélité à sa terre, à sa femme, à ses enfants, à ses serviteurs et surtout à lui-même ».

Dans sa conférence au Collège de France, Jean-Pierre Vernant montre comment les deux idéaux que représentent Achille et Ulysse sont contrastés dans l'*Iliade* et l'*Odyssee* en rapport à différents problèmes universels, parmi lesquels ceux de la mort, de la société humaine, et surtout de l'identité. Ulysse, sur le chemin du retour, est en effet confronté soit à la possibilité d'oublier qui il est (ainsi, lors de son passage chez les Lotophages), soit à de nouvelles identités qu'il refuse d'embrasser (ainsi, le statut divin offert par la déesse Calypso pour le garder auprès d'elle). Auparavant, et au tout début de son errance, Ulysse avait fini par révéler au Cyclope Polyphème, auprès duquel il s'était fameusement

présenté sous le nom de « Personne »², son véritable nom – révélation pour le moins funeste, puisqu'elle avait donné à Polyphème le moyen d'appeler sur Ulysse la vengeance de son père Poséidon, qui s'acharne alors à retarder le retour du roi d'Ithaque; c'est ainsi, paradoxalement, la fidélité de ce héros à ce qu'il est qui l'empêche de revenir chez lui. Or, le désir du retour au pays natal est justement ce qui permet à Ulysse et à ses compagnons de maintenir leur identité. Il est ce qui leur permet, alors qu'ils sont pendant une grande partie de leur voyage loin des autres « mangeurs de pain », de rester humains et de n'être tentés ni par l'oubli, ni par l'anonymat, ni par l'immortalité, ni même par un autre destin réalisable au sein de l'humanité – tel celui proposé à Ulysse, sans succès, par le roi Alcinoos avec la main de sa fille Nausicaa³.

Si les compagnons d'Ulysse meurent les uns après les autres, victimes des dieux et d'autres créatures non humaines, le roi d'Ithaque lui-même parvient enfin à retrouver son pays natal. Force est de constater que son identité première ne lui est pas rendue au moment même où ce retour se réalise. Elle ne le sera qu'après de nombreuses épreuves. La première lui est imposée par sa protectrice Athéna, qui verse une nuée sur les paysages d'Ithaque et l'empêche ainsi de reconnaître son lieu de naissance. La déesse se donne ici la possibilité d'informer elle-même Ulysse de son retour, et de le mettre au courant du risque d'assassinat qu'il court à révéler sans précaution son identité. Afin de lui permettre de mieux distinguer ses alliés de ses ennemis, Athéna le rend méconnaissable et lui donne l'apparence d'un vieillard mendiant, de ceux-là mêmes qui « err[ent] d'une maison à une autre en essayant d'obtenir un morceau de pain⁴ ». De la sorte, la déesse place Ulysse hors des cadres et des conventions de la société grecque de l'époque – chacun pourra le traiter comme bon lui semble, et révéler ainsi ses véritables intentions. Jean-Pierre

2. C'est-à-dire *outis*, terme dans lequel Jean-Pierre Vernant voit un jeu de mots avec celui de *métis* (« l'intelligence rusée »). Polyphème, aux autres Cyclopes appelés à l'aide et qui lui demandent qui l'a blessé, répond innocemment « Personne », suscitant la risée générale et permettant à Ulysse de s'échapper.

3. Alcinoos déclare ainsi: « Ah! si, par Zeus, par Athéna et Apollon! / tel que tu es, pensant comme je pense, / tu prenais mon enfant et devenais mon gendre, / restant ici, je t'offrirais une maison, des biens, / à condition que tu le veuilles: car aucun Phéacien / n'ira te retenir contre ton gré: Zeus nous en garde! » (chant VII, vers 311-316).

4. Jean-Pierre Vernant, *L'Odyssee*, p. 24.

Vernant insiste sur le fait qu'au cours de cette transformation, « Ulysse en personne » est de nouveau, et directement, mis en présence de l'« Ulysse personne »⁵ qu'il était devenu face au Cyclope Polyphème, au tout début de son errance. Bien que resté fidèle à ses souvenirs et à son identité, le roi d'Ithaque est de nouveau confronté, au moment même de son retour, à la disparition de cette dernière.

Pour la recouvrer pleinement, ainsi que la place qui était la sienne dans sa communauté d'origine, Ulysse devra d'abord se faire reconnaître des siens. C'est ce qu'il fait grâce à différents signes que son corps, transformé par Athéna, a conservés : son bouvier, son porcher, puis sa nourrice Eurycleé le reconnaissent ainsi grâce à une cicatrice qu'il a gardée d'une chasse au sanglier. Cette cicatrice lui permet également d'être reconnu par son père Laërte. Télémaque, pour sa part, ne reconnaît Ulysse qu'en le voyant redevenu plein de prestance sous l'effet de la magie d'Athéna, et surtout en l'entendant imposer son autorité paternelle. Quant à Pénélope, elle n'est touchée par aucun des signes que le héros invoque pour s'en faire reconnaître, ni même par sa prestance retrouvée. Il faudra que son époux lui prouve qu'il connaît l'origine de leur lit nuptial, qu'il a lui-même taillé dans une racine d'olivier inextricablement plantée dans le sol d'Ithaque, pour qu'elle admette que l'homme qu'elle a devant elle est bien son époux. Avant cette ultime scène de reconnaissance, Ulysse a massacré les prétendants qui vivaient au palais en dilapidant ses biens ; il a fait pendre toutes les servantes qui en ont été complices. Ces violences génèrent la colère de plusieurs familles du royaume d'Ithaque ; les combats reprennent, à l'avantage d'Ulysse. Athéna l'interrompt cependant, et rétablit finalement la paix dans l'ensemble du royaume.

Devant cette paix sacrée qui conclut le récit d'Homère, le lecteur doit constater la parfaite effectivité du retour d'Ulysse, tant du point de vue de ce personnage que de celui de son pays natal. Bien que pouvant être considéré, au moment où il repose le pied sur le sol d'Ithaque, comme un étranger perdu dans un ailleurs (pris dans les artifices d'Athéna, il ne reconnaît pas plus son pays qu'il n'y est lui-même reconnu), Ulysse revenant parvient, à travers différentes épreuves, à retrouver son identité

5. « [Athéna] confronte Ulysse en personne à Ulysse personne, à cet Ulysse rien du tout qui a passé dix ans à suivre ce terrible exercice » (*loc. cit.*).

pleine et entière: à devenir Ulysse *revenu*. Cette identité tient parfaitement compte du temps qui s'est écoulé depuis le départ du héros. Devant Pénélope qui le reconnaît enfin, Ulysse ne fait pas abstraction des années passées, mais au contraire lui raconte la somme de ses aventures:

Lorsqu'ils eurent joui des plaisirs de l'amour,
 Ils s'adonnèrent aux plaisirs de la parole.
 Elle lui dit ce qu'elle avait subi dans le palais
 à contempler la triste société des prétendants
 qui, pour elle, égorgeaient des bœufs, de gras moutons,
 et sans cesse puisaient le vin dans les amphores.
 Puis le divin Ulysse lui disait quelles angoisses
 il avait fait subir, quels malheurs il avait subis
 au long des ans; elle prenait plaisir à l'écouter
 et ne s'endormit pas avant qu'il ne lui eût tout dit⁶.

Dans ce passage, Ulysse et Pénélope prennent chacun connaissance de ce qu'a vécu l'autre pendant son éloignement: ils se re-connaissent, littéralement. De même, en replaçant Ulysse sur le trône, Ithaque ne retourne pas à un état antérieur, mais continue de se transformer pour demeurer Ithaque, pour devenir, tout comme Ulysse, « ce qu'il est ». Jean-Pierre Vernant conclut ainsi sa conférence en observant que le moment où Ulysse reconquiert son identité pleine et entière est aussi celui où les différents personnages de l'*Odyssée* parviennent à retrouver le temps – celui-là même que, comme l'affirme la critique Gillian Beer, Pénélope avait suspendu en défaisant chaque nuit la tapisserie dont l'achèvement devait marquer son remariage:

Ulysse revient finalement au pays natal, récupère sa femme, et règne à nouveau. L'opiniâtreté avec laquelle Pénélope défait sa tapisserie pendant son absence exprime une suspension magique du cours du temps. Chaque jour reprend simplement l'ouvrage du jour précédent, jusqu'à l'accomplissement du retour de son époux. La décrépitude est tenue à distance⁷.

6. Homère, *L'Odyssée*, chant XXIII, vers 300-309.

7. Traduction de l'auteure: « Ulysses does at last get back to his native land, reclaims his wife, and rule again. Penelope's constant unpicking of her weaving during his

Et pourtant, comme l'affirme Vernant, « les temps des différents chants [de l'Odyssee] s'entremêlent sans que le terme du récit ne donne le sentiment que le fil du temps a été rompu. Au contraire, le temps est retrouvé⁸ ». Ce que le texte homérique nous offre finalement, c'est l'exemple d'un retour certes sanglant, mais pleinement effectif : les conflits qu'il fait émerger sont tous résolus ; chacun des personnages se réapproprie sa pleine identité, et le temps et l'espace sont libérés des paradoxes dont le retour pouvait les marquer. Loin de se retrouver à la fois dans le passé et dans le futur, dans l'ici et dans l'ailleurs, Ulysse et sa communauté s'approprient le passé pour habiter enfin, soutenus par l'intervention divine d'Athéna, l'ici et le maintenant.

1.3 L'identité d'Ulysse et l'effectivité du retour

Quels éléments, dans le retour d'Ulysse, en conditionnent la réussite ? La réponse a déjà été donnée : si Ulysse parvient à rentrer chez lui, c'est avant tout parce qu'il est resté, tout au long de son errance, fidèle à lui-même. Ulysse sait parfaitement qui il est, et ne souhaite pas embrasser d'autre identité que la sienne propre ; celle-ci n'est pour lui source d'aucun questionnement. C'est dans l'identité d'Ulysse, dans son monolithisme et sa permanence, que repose sa capacité à revenir. Le personnage d'Ulysse appartient à l'époque archaïque de l'Antiquité grecque ; contrairement aux personnages de la littérature contemporaine, il n'évolue donc pas dans le contexte de la rencontre des cultures. Tout au long de l'*Odyssee*, l'identité d'Ulysse s'avère directement assimilable à sa seule nature humaine. C'est en effet d'abord par opposition aux animaux (les porcs en lesquels ses compagnons sont transformés par Circé), aux morts (les hôtes d'Hadès), aux êtres sans mémoire (les Lotophages), aux dieux (Calypso, Athéna) et à toutes les autres créatures non humaines (les Cyclopes, les sirènes) qu'Ulysse se définit en refusant de leur être assimilé. Cette nature humaine est elle-même caractérisée, dans le monde grec en général et dans l'*Odyssee* en particulier, par un régime alimentaire spécifique. Contrairement aux non-humains, parfois anthropophages, parfois consommateurs de drogues ou de nourriture

absence expresses a magical staying of the processes of onward time. Each day simply begins again the business of the previous one, until the completion of her husband's return is achieved. Decay is held off» (Gillian Beer, *Open Fields*, p. 32-33).

8. Jean-Pierre Vernant. *L'Odyssee*.

d'immortalité, Ulysse et ses compagnons se nourrissent principalement de pain et de vin – le poème désigne ainsi souvent les êtres humains par la périphrase « les mangeurs de pain⁹ ». Ce régime alimentaire les lie de manière directe à la terre qui les nourrit. La terre joue ainsi un rôle essentiel dans la définition grecque de la nature humaine, et donc dans la manière dont Ulysse se définit lui-même.

Ce lien particulier à la terre nourricière explique pourquoi Ulysse, fidèle à lui-même, refuse non seulement l'oubli, l'animalité ou la divinité, mais aussi la nouvelle identité humaine que lui propose le roi Alcinoos avec la main de sa fille Nausicaa. Ce qui définit Ulysse, ce n'est donc pas simplement sa nature humaine, c'est-à-dire son attachement à la terre en général, mais aussi et surtout son attachement à une terre bien précise : celle d'Ithaque, son pays natal. Ce pays natal se différencie des autres non seulement par la géographie et les richesses qui lui sont propres, mais aussi et surtout par la communauté qui l'habite, et par la lignée dans laquelle Ulysse s'y inscrit : son père Laërte, son fils Télémaque, et plus encore son épouse Pénélope, qui permet par son existence la continuation de cette lignée. De manière significative, Ulysse n'est reconnu par cette dernière que parce qu'il sait que leur lit nuptial ne peut être soulevé : il l'a en effet lui-même taillé dans une racine d'olivier que rien ne peut retirer de la terre d'Ithaque. Leur union est indissociable de ce lieu, qui définit pleinement l'identité d'Ulysse. Ulysse *est* Ithaque, ce qui explique que la suite des reconnaissances dont il y fait l'expérience suffise à l'effectivité de son retour. Et inversement : Ithaque *est* Ulysse, le retour de ce dernier mettant un point final aux désordres qui avaient marqué son absence. Parce qu'entièrement définie par le lieu où elle prend racine, l'identité d'Ulysse explique pourquoi, dans le retour, celui-ci ne rencontre jamais la dysnostie.

Qu'est-ce que la nostalgie décrite chez les personnages de la littérature canadienne francophone contemporaine, sinon le rêve d'une identité qui, comme celle d'Ulysse, serait totalisante, d'une plénitude à laquelle le moment du retour permettrait enfin d'accéder ? C'est ce que montrera la suite de ce chapitre par l'examen des romans *Ourse bleue* de Virginia

9. Ainsi, lors de son arrivée chez les Lotophages, Ulysse envoie-t-il trois de ses compagnons s'informer de « quels étaient les mangeurs de pain qui vivaient là » (chant IX, vers 89). Un peu plus loin, il est dit du Cyclope Polyphème qu'il « ne ressemblait pas / à un mangeur de pain » (Chant IX, vers 190-191).

Pésémapéo Bordeleau et *Rivière Mékiskan* de Lucie Lachapelle. La mise en regard de ces deux œuvres avec le récit de l'*Odyssée* permettra de montrer la capacité du mouvement du retour à garantir ou à rétablir la stabilité des identités développées par les différents récits; elle mettra aussi en évidence la complexité qui caractérise ces identités et les distingue notablement de celle de l'antique Ulysse.

2. OURSE BLEUE, RÉCIT D'UNE RÉAPPROPRIATION IDENTITAIRE

Le processus décrit par l'*Odyssée* d'Homère, et qui fait passer le personnage d'Ulysse du statut de revenant à celui de *revenu*, peut également être observé dans *Ourse bleue*, premier roman de la peintre et poétesse d'origine crie Virginia Pésémapéo Bordeleau. Grâce au retour au pays natal, défini en l'occurrence comme celui à la terre des ancêtres, l'héroïne d'*Ourse bleue* parvient à mettre au jour l'identité qui est la sienne, à se l'approprier pleinement, ainsi qu'à se réconcilier tant avec sa propre histoire qu'avec celle de son peuple dont elle devient le guide et la représentante.

2.1 Le récit d'*Ourse bleue*

Roman publié au Québec en 2007, *Ourse bleue* est composé de deux parties intitulées « Le voyage vers la baie James » et « Le voyage intérieur ». Chacune de ces parties évoque le cheminement de la narratrice, Victoria, à la recherche de ses racines crie¹⁰. Au cours d'un long périple estival vers le nord du Québec, et en compagnie de son époux qui meurt en chemin, Victoria renoue contact avec sa famille ainsi qu'avec de douloureux souvenirs. Après différents allers et retours vers la terre de ses ancêtres (répétés, sur le plan formel et dans la première partie du roman, par l'évocation en alternance du temps présent et de celui de l'enfance), Victoria prend finalement conscience, par le biais de ses rêves, d'un trait de son identité que sa mère, par peur, lui avait

10. Peuple algonquin d'Amérique du Nord, les Cris occupaient à l'origine des terres allant de l'est de la baie d'Hudson et de Saint-James jusqu'à l'Alberta et le Grand lac des Esclaves. En 2006, le Canada recensait plus de 200 000 membres de cette première nation (voir : Agnès Lehuen, *Cree*).

demandé de rejeter : ses dons de chamane. Grâce à ces dons qu'elle se réapproprie, elle réussit à la fin du roman à retrouver les restes d'un grand-oncle depuis longtemps disparu alors qu'il chassait pour sauver les siens de la famine ; elle permet ainsi à sa famille de faire son deuil des souffrances du passé – ce, juste avant que le territoire de chasse de ses ancêtres ne soit englouti sous les eaux, détruit par la construction d'un barrage au profit d'une compagnie d'électricité.

Si elle ne présente pas le monolithisme archaïque d'Ulysse, Victoria présente différents points communs avec ce personnage. Tout d'abord, et sans qu'elle soit reine d'un pays quelconque, son nom lui a été donné en l'honneur d'une monarchie britannique pour laquelle son père, homme blanc ayant longtemps caché ses propres origines métisses, éprouvait la plus profonde admiration. Victoria occupe en outre régulièrement les fonctions de représentante de sa communauté aux assemblées des Centres d'entraide autochtones – ce, dès le début du roman. Enfin, par ses dons de chamane, Victoria s'impose comme une véritable femme de pouvoir capable d'influencer l'ensemble de sa communauté.

Ce qui rapproche pourtant le plus le personnage de Victoria de celui d'Ulysse, c'est sa fidélité à son identité, en ce sens qu'elle refuse de renier ses origines crie, sa langue, sa culture, ou la religion de ses ancêtres, pour laquelle elle a renoncé au catholicisme pratiqué dans son enfance. Cette fidélité a ses limites : en effet, et contrairement au héros décrit par Homère, Victoria n'est pas (du moins au début du roman) en parfaite possession de son identité ; elle n'a jamais été autorisée à l'investir pleinement et en ignore de nombreux aspects. Ses dons de chamane, dont elle ne prend conscience qu'à la fin de son parcours, en sont l'élément le plus remarquable. L'ignorance que Victoria a de ses dons est symptomatique de la véritable politique de déculturation subie par les siens dans son enfance, tant par la faute du gouvernement que par celle de l'Église. Contraint de donner à ses enfants des noms étrangers, forcé de les envoyer dans des pensionnats où ils étaient souvent victimes d'abus sexuels et empêchés de parler leur propre langue¹¹, condamné à délaisser son mode de vie nomade et ses territoires de chasse, le peuple auquel

11. Pour une brève présentation de l'histoire des pensionnats autochtones et de leur impact individuel et collectif, voir le film proposé par la Fondation autochtone de l'espoir : *Que sont les enfants devenus ? L'expérience des pensionnats autochtones*.

appartient Victoria est en proie à une profonde souffrance qui ne trouve parfois de remède, à l'échelle de l'individu, que dans l'alcoolisme et la violence. Contrairement à ses frères et sœurs, et malgré l'expérience de l'inceste et de la maltraitance, Victoria a échappé à cette violence auto-destructrice. Elle a dû cependant se soumettre au silence imposé par sa mère, terrorisée par ses aptitudes psychiques que rien, dans le mode de vie qui leur était imposé, ne pouvait permettre de canaliser.

Au fil du récit d'*Ourse bleue*, Victoria voyage à travers ses propres souvenirs, refait la connaissance de membres de sa famille, et découvre la pleine étendue de la déculturation (la perte forcée de sa culture) dont son peuple a été victime; elle apprend à accepter la part que cette histoire occupe dans son identité actuelle, qui s'affirme comme le résultat d'un métissage puisque son père se définissait lui-même comme blanc. Le titre du roman, *Ourse bleue*, fait ainsi référence à l'animal totem que son héroïne se découvre lors de son initiation au chamanisme : l'ours, bleu par la dévotion qu'elle vouait dans son enfance à la figure de la Vierge Marie. Tout comme ses dons de chamane, cet animal totem effrayait la mère de Victoria :

[Patricia, la chamane,] me parle de mon animal totem et de sa couleur, de cette ourse bleue qui hante mes rêves et me guide depuis longtemps. Le totem que ma mère craignait et refusait de reconnaître, alors que je voulais tant lui en parler. « Non, me disait-elle, ce n'est pas possible ! Tu es une petite fille ! Totem trop fort pour une sang-mêlé, non, ne me raconte plus tes rêves ! Tu vivras dans le monde des Blancs ! » J'entends encore ses mots en cri qui niaient ma nature et m'obligeaient au silence¹².

Dans son retour au pays natal, il ne s'agit pas pour l'héroïne d'*Ourse bleue* de simplement rejeter la culture blanche en revenant à celle de ses ancêtres cris; il s'agit bien plutôt pour elle de faire la paix avec les souffrances du passé et de les accepter pour entrer plus sereinement dans le présent. À la toute fin du roman, Victoria se déclare ainsi parvenue au statut de *femme-médecine*, que justifient ses dons de chamane: ayant par hasard découvert les relations extraconjugales entretenues jadis par son époux défunt, elle parvient à lui pardonner et se souvient alors des

12. Virginia Pésémapéo Bordeleau, *Ourse bleue*, p. 165.

paroles de l'une des deux chamans qui l'ont guidée sur le chemin de sa propre redécouverte:

Les paroles de Patricia me reviennent: « Tu seras une véritable femme-médecine le jour où tu resteras centrée sur ta compassion. »

Je veux lui dire qu'elle peut être fière de moi, que j'ai passé le test¹³!

Le récit d'*Ourse bleue* peut ainsi être compris comme celui d'une double réconciliation: celle d'un peuple avec son histoire, et celle d'un individu avec la complexité de son identité. L'effectivité de ce retour n'est cependant pas attribuable, comme dans l'*Odyssée* d'Homère, à la seule fidélité de l'héroïne à son identité, puisqu'elle n'en est pas, au début du roman, en pleine possession. C'est la nature même du pays natal et le dynamisme de la communauté qui l'habite qui, comme nous le verrons à présent, lui permettent de se réapproprier pleinement cette identité.

2.2 *Ourse bleue* et le pays natal

Dans l'*Odyssée* d'Homère, le pays natal – à savoir les terres d'Ithaque – est indissociable de l'identité d'Ulysse, et réciproquement. C'est le même rapport qu'entretient l'héroïne d'*Ourse bleue* avec les terres de ses ancêtres. C'est en effet au contact de ces terres, et surtout de la communauté qui les occupe, que Victoria prend pleinement possession de son identité, l'accepte, et finit par redécouvrir ses pouvoirs chamaniques. Le rapport de Victoria avec son pays natal se cristallise dans la quête qu'elle effectue à la fin du roman: celle des restes de son grand-oncle disparu, entreprise où elle peut justement exercer ses dons de chamane. En entrant en contact avec le monde des esprits (c'est-à-dire avec ses ancêtres) pour mettre au jour les ossements de son grand-oncle, Victoria parvient à intégrer pleinement la lignée à laquelle elle appartient. Cette lignée lui permet de donner sens à son histoire et de s'inscrire dans la communauté crie malgré ses origines métisses. En faisant usage de ses pouvoirs de chamane, Victoria passe vraiment du statut de revenante à celui de revenue.

Le pays natal de Victoria se distingue doublement de celui d'Ulysse. Cette double distinction permet de comprendre à la fois la façon dont l'héroïne d'*Ourse bleue* se définit et celle dont le pays natal peut prendre

13. *Ibid.*, p. 200.

corps. Premièrement, et alors qu'Ulysse se dirige vers une île et une communauté sédentaire, Victoria chemine vers un vaste territoire que les siens ont occupé de diverses manières, certaines zones étant réservées à l'habitat d'été, d'autres à l'habitat d'hiver, d'autres encore à la seule chasse. Le pays natal, tel qu'il est décrit dans *Ourse bleue*, est parcouru de mouvements réguliers qui contrastent avec la grande stabilité d'Ithaque. Ces migrations saisonnières changent nécessairement la manière dont le personnage se définit. Le pays natal, dans l'*Odyssée* comme dans *Ourse bleue*, porte les traces d'un mode de vie qui contribue à définir ses occupants.

Deuxièmement, et toujours contrairement à Ithaque, le pays natal de Victoria est voué à disparaître. Certes, les terres d'Ulysse sont dans l'*Odyssée* menacées par l'avidité des prétendants – cependant, cette menace est anéantie par l'intervention du revenant. Dans *Ourse bleue*, en revanche, Victoria doit faire face à une puissance que ni elle, ni son peuple ne sont de taille à affronter : confrontée aux grandes compagnies qui veulent engloutir le territoire de ses ancêtres au profit d'un barrage hydroélectrique, Victoria semble ne rien pouvoir faire – d'autant plus que ce barrage est prometteur d'emplois pour sa communauté.

Cette destruction irrémédiable du pays natal a une importance majeure dans le récit : en effet, elle condamne Victoria et les siens à s'identifier en dehors de la matérialité de cet espace, par la seule communauté qui s'y est développée – communauté désormais unique garante des dimensions identitaires, relationnelles et historiques normalement conférées au lieu anthropologique. Ce n'est pas un hasard si, afin de se réapproprier entièrement son identité, Victoria se découvre la capacité de dialoguer avec ses ancêtres et le monde des esprits. C'est en cela qu'elle peut, pleinement, représenter son peuple : elle incarne, dans sa seule personne, le présent et le passé de sa communauté, et lui donne l'assise nécessaire à sa projection dans le futur. Par la redécouverte de son identité, Victoria devient son pays natal : sa personne en garantit la dimension historique (chamane, elle permet le lien avec les ancêtres, donc avec le passé), relationnelle (*femme-médecine*, elle permet la résolution des conflits présents), et donc identitaire (elle représente le passé et le présent des siens).

L'analyse d'*Ourse bleue* permet donc de préciser la définition du pays natal proposée précédemment : garant d'un certain mode de vie, ce lieu anthropologique peut se voir dépouillé de toute matérialité et s'incarner

dans la seule communauté qui s'y rattache, celle-ci pouvant elle-même être représentée par un seul et même individu¹⁴.

2.3 *Ourse bleue* et la communauté

Progressivement privée tant de son lieu que du mode de vie lié à ce lieu, la communauté à laquelle se rattache l'héroïne d'*Ourse bleue* reste cependant capable de réintégrer ceux qui l'ont quittée. Elle s'avère donc à même d'accompagner les changements de l'individu, lui permettant de se projeter dans le futur, de grandir et d'évoluer en son sein. Cette capacité est bien marquée par le rite de passage auquel se soumet Victoria à la fin de son parcours, rite organisé par les institutions propres à sa communauté (en l'occurrence, le chamanisme) pour lui permettre de se réapproprier son identité pleine et entière. Mis en œuvre afin de valider le changement de statut social de l'individu, les rites de passage ont été définis et décrits de manière systématique dès 1909 par l'anthropologue français Arnold Van Gennep: « J'ai tenté de grouper toutes les séquences cérémonielles qui accompagnent le passage d'une situation à une autre et d'un monde (cosmique ou social) à un autre », explique celui-ci. « Étant donné l'importance de ces passages, je crois légitime de distinguer une catégorie particulière de Rites de passage, lesquels se décomposent en Rites de séparation, Rites de marge et Rites d'agrégation »¹⁵ ». Un exemple simple de ces trois types de rites constitutifs de tout rite de passage peut être trouvé dans l'Athènes classique et la cérémonie organisée pour intégrer tout nouvel enfant à sa famille: porté par son père, le nouveau-né faisait ainsi plusieurs fois le tour de l'autel familial avant d'être posé sur le sol (séparation); après être resté un certain temps à terre, livré aux forces chtoniennes (marge), il leur était arraché par son père qui le reprenait dans ses bras (agrégation) – si le père ne voulait pas de cet enfant, il ne le reprenait pas et le soumettait, tel le mytique Œdipe, à une procédure d'exposition.

Un tel rite de passage est parfaitement reconnaissable dans l'instruction proposée à Victoria à la fin d'*Ourse bleue* par deux chamans, le couple Kanatawet, afin qu'elle s'approprie ses pouvoirs et localise les restes de

14. Cette capacité de l'individu à incarner sa communauté tout entière est un ressort essentiel du roman de Bernard Assiniwi *La saga des Béothuks*, qui sera analysé dans le dernier chapitre de cet ouvrage.

15. Arnold Van Gennep, *Les rites de passage*, p. 13-14.

son grand-oncle disparu. Arrivée dans la maison du couple, Victoria est d'abord soumise au rite de séparation que constitue la « cérémonie de guérison¹⁶ ». Cette cérémonie, qui vise à la guérir de ses blessures psychiques, l'oblige à se confronter en esprit à la mort des siens et aux souffrances du passé : « Une épée de glace me transperce, une vive douleur fait place à l'angoisse, aussitôt suivie de sanglots fous, désordonnés. Une partie de moi, absente, regarde mon être se vider de son chagrin, de ses résistances et de sa protection, qui volent en éclats¹⁷. » Lors de la cérémonie de guérison, une partie de Victoria disparaît : ce n'est qu'en se séparant de ce moi souffrant qu'elle pourra passer à la deuxième étape de son initiation de chamane.

Cette deuxième étape peut, pour sa part, s'apparenter à un rite de marge. Partant de nuit, à la lumière de la pleine lune favorable aux esprits, Victoria grimpe avec ses deux instructeurs jusqu'à une grotte sacrée où, au son des tambours, elle entre en contact avec ses ancêtres et avec l'esprit de son grand-oncle. Lors de cette deuxième cérémonie, Victoria sort du monde proprement humain pour entrer dans celui des esprits. Elle devient elle-même chamane, et accède ainsi à un nouveau statut social. De manière notable, ce rite de marge la porte à plonger à l'intérieur même du pays natal (dans une grotte) afin d'y effectuer une localisation : devenir chamane, se réapproprier son identité pleine et entière, c'est ici acquérir une parfaite maîtrise du territoire de ses ancêtres.

À la suite de cette deuxième cérémonie, Victoria peut enfin entreprendre de devenir « femme-médecine » et réintégrer sa communauté sous ce nouveau statut. L'instruction qu'elle reçoit des Kanatawet dans les jours qui suivent leur retour de la grotte peut être assimilée à la troisième et dernière phase de tout rite de passage, à savoir le rite d'agrégation. En compagnie de ce couple, Victoria apprend enfin « la maîtrise de [son] pouvoir¹⁸ » qui lui permettra de retrouver les restes de son grand-oncle. Sa famille la suit finalement dans cette recherche et reconnaît ses dons : « J'veus l'dis que notre grande sœur nous en fait faire des affaires bizarres ! Mais on la suit, pis on est content !¹⁹ », s'exclame l'un de ses frères. Grâce au rite de passage qu'elle a subi sous le patronage du

16. Virginia Pésémapéo Bordeleau, *Ourse bleue*, p. 166.

17. *Ibid.*, p. 167.

18. *Ibid.*, p. 176.

19. *Ibid.*, p. 189.

couple Kanatawet, Victoria a finalement changé de statut social : elle est reconnue par les siens comme chamane, ce que vient confirmer, dans sa découverte des ossements de son grand-oncle, la parfaite maîtrise qu'elle exerce dorénavant sur le pays natal. Les différents rituels auxquels elle s'est soumise ont, selon les termes de l'anthropologie, une valeur initiatique : ils permettent son accession à la connaissance de certains mystères. Par leur entremise, Victoria ne s'est pas seulement réapproprié sa pleine identité : elle est aussi devenue garante de celle de sa communauté tout entière.

Le récit d'*Ourse bleue*, pas plus que celui de l'*Odyssee*, ne laisse place à la dysnostie ; contrairement à Ulysse, qui n'évolue pas dans le contexte de la rencontre des cultures, le personnage de Victoria doit cependant changer de statut pour pouvoir réintégrer sa communauté d'origine. Si le retour de Victoria est réussi, ce n'est donc pas, comme pour Ulysse, grâce à sa seule fidélité à son identité, qu'elle commence d'ailleurs par ignorer en partie : c'est grâce au soutien de sa communauté d'origine qui lui offre, dans le maintien de ses institutions, la possibilité de développer pleinement son identité et de devenir, malgré les épreuves de la vie, ce qu'elle aspire à être. La communauté à laquelle appartient Virginia peut se permettre de la reprendre en son sein parce qu'elle est encore capable d'accepter le changement de statut de ses membres : elle est encore capable d'évoluer.

3. RIVIÈRE MÉKISKAN, RÉCIT D'UNE ACCEPTATION IDENTITAIRE

Un lien fondamental se tisse, dans tout retour effectif, entre l'individu, son pays natal et la communauté qui l'habite. Condition *sine qua non* du retour, la fidélité de l'individu à son identité (c'est-à-dire à ce qu'il est) équivaut à sa fidélité à la terre de ses origines et à la communauté qui l'occupe. Publié en 2010, le roman de Lucie Lachapelle *Rivière Mékiskan*, déjà mentionné dans l'introduction de cet ouvrage, vient problématiser ce constat en évoquant le retour au pays natal d'Alice, une jeune métisse crie qui – à l'opposé du personnage de Victoria dans le roman de Virginia Pésémapéo Bordeleau – refuse de se reconnaître comme telle. Le pays vers lequel elle revient abrite une communauté qui – toujours à l'opposé de ce qui se passe dans *Ourse bleue* – ne s'y reconnaît pas de racines, et se trouve dépourvue de cohésion : il existe ainsi dans *Rivière*

Mékiskan une forte dissension entre la revenante, son pays natal et sa communauté d'origine. Dans de telles conditions, le retour peut-il être effectif? Si oui, de quelle manière? Pour Alice, revenir revient avant tout à accepter une part de son identité qu'elle a longtemps rejetée. Son retour n'aurait ainsi pas pour fonction première de la réintégrer à sa communauté d'origine, mais plutôt de lui permettre de vivre dans l'ailleurs – c'est-à-dire, paradoxalement, d'être *capable de revenir*. *Rivière Mékiskan* invite ses lecteurs à découvrir la complexité de la problématique identitaire dans le contexte contemporain, ainsi qu'à nuancer sa définition de ce que peut y constituer un retour effectif.

3.1 Le récit initiatique de *Rivière Mékiskan*

Le récit de *Rivière Mékiskan* peut être lu, dans son ensemble, comme celui d'une véritable initiation : celle d'un individu aux mystères de sa propre identité. Le retour au pays natal permet en effet au personnage d'Alice de découvrir la culture liée à son héritage cri, longtemps rejeté comme un objet de honte et une prédestination au malheur ; la jeune femme apprend à accepter et à aimer cette part d'elle-même. Comme toute initiation, son retour peut être décrit à partir des trois grandes étapes propres à tout rite de passage évoquées un peu plus haut. Bien qu'elles ne soient pas présentées sous la forme précise d'un rituel, comme c'est clairement le cas dans *Ourse bleue*, ces étapes s'organisent autour d'un événement pour lequel de tels rituels sont mis en œuvre dans toutes les communautés humaines : la mort. Si Alice revient à Mékiskan²⁰, le village où elle est née, c'est de fait pour y ramener les cendres de son père. Alcoolique, sans-abri, celui-ci avait depuis longtemps disparu de sa vie – c'est par un appel de la morgue qu'elle apprend son décès. Cette annonce équivaut pour elle-même à une sorte de mort symbolique : « Ce qu'elle craignait depuis longtemps était arrivé » explique le narrateur. « Le pire était survenu²¹ ». La vie d'Alice prend alors un tournant radical : le décès de son père l'oblige à renoncer à son moi passé, de même qu'à l'insouciance que lui offrait la négation de ses origines. Le retour d'Alice

20. Ce village fictif tire probablement son nom de la rivière Mégiscane, qui coule en Abitibi, et que les cartes, autour de 1898, désignaient comme « Mékiskan ». Voir à ce propos la page du site de la Commission de toponymie du Québec consacrée à cette rivière : www.toponymie.gouv.qc.ca/ct/ToposWeb/Fiche.aspx?no_seq=40364 (page consultée le 2 novembre 2018).

21. Lucie Lachapelle, *Rivière Mékiskan*, p. 10.

à Mékiskan, lors d'un long voyage de nuit, marque de manière très forte cette étape de séparation d'avec sa communauté actuelle. Alice ramène les cendres paternelles dans l'« enfer ²² » du pays natal en espérant qu'une fois de retour à Montréal, elle en aura « fin[i] avec le passé » et pourra « retour[ner] à sa vie ²³ » ; la jeune femme associe le lieu de sa propre naissance à une sorte d'au-delà, pour lequel elle part avec un secret : celui d'un début de grossesse auquel elle ne sait quelle suite donner.

L'arrivée et le séjour d'Alice à Mékiskan s'apparentent à une période de marge, d'exclusion de la communauté qu'elle vient de quitter. Lieu infernal aux yeux de l'héroïne, Mékiskan diffère radicalement du Montréal où elle évolue ordinairement. Il s'agit d'un village forestier frappé par le chômage et dans lequel la population, majoritairement blanche, vit aux côtés d'une petite communauté crie dépourvue d'unité. Selon le narrateur, il s'agit d'un « petit village perdu et oublié, effacé de la carte ²⁴ » – un lieu situé, donc, en dehors des coordonnées ordinaires de l'espace, mais aussi du temps, puisqu'aux yeux d'Alice, ses occupants y vivent de manière arriérée. La jeune femme pense initialement n'y rester que deux jours ; elle prolonge cependant son séjour afin d'assister aux funérailles organisées pour son père par ceux de sa famille restés au village, à savoir l'arrière-cousine d'Alice et trois de ses petits-enfants dont elle s'occupe pendant que leur mère s'alcoolise.

Au cours de son séjour à Mékiskan, comme nous l'avons déjà remarqué dans l'introduction du présent ouvrage, Alice fait face à différents conflits qui touchent principalement à son identité. Sa famille n'est pas capable de la reconnaître et ne sait quelle place lui accorder – la jeune femme n'en revendique d'ailleurs aucune. Contrairement à l'héroïne d'*Ourse bleue*, dont la reconquête identitaire était volontaire et personnelle, Alice ne ressent aucun attachement pour sa communauté d'origine. Plutôt que de confirmer son identité, son retour vient plutôt la mettre en question, ce qui constitue une épreuve pour elle autant que pour les siens : l'impossibilité de reconnaître Alice comme l'une des leurs oblige sa famille à mettre en cause sa propre existence en tant que communauté. Durant son séjour, Alice va cependant peu à peu se faire accepter et trouver sa place. Elle découvre grâce à son arrière-cousine l'histoire difficile de celui qu'elle est

22. *Ibid.*, p. 24.

23. *Ibid.*, p. 24-25.

24. *Ibid.*, p. 18.

venue mettre en terre : enfant, celui-ci a assisté au viol de sa propre mère par des forestiers blancs, restés impunis ; il a lui-même subi des abus dans l'école résidentielle où il avait été emmené de force. Cette prise de contact avec l'histoire paternelle permet à la jeune femme de se réconcilier avec le souvenir de son géniteur – réconciliation achevée lorsqu'elle parvient à entrer en contact avec son esprit lors du rituel de la « tente à suer²⁵ ». Sorte d'épreuve dans laquelle vient culminer l'expérience liminaire, ce rituel est organisé pour Alice par son arrière-cousine et deux de ses amis qui vivent encore dans la forêt, de manière traditionnelle. Plongée dans l'obscurité de la tente, soumise à une chaleur et une humidité insoutenables, Alice finit malgré son incrédulité par entrer dans une sorte de transe et aperçoit son père à ses côtés. Ce rituel auquel la jeune femme est ainsi soumise lui permet à la fois d'accepter son inscription dans la lignée paternelle et de s'adonner aux pratiques spirituelles crie – donc, de devenir crie, puisque cette communauté est en grande partie définie dans le roman (comme c'est aussi le cas dans *Ourse bleue*) par ces dernières. À la suite du rituel, Alice se découvre ainsi l'envie d'apprendre la langue de ses ancêtres et d'en savoir plus sur le chamanisme – sans adhérer totalement au mode de pensée des siens, elle éprouve désormais une réelle curiosité à leur égard. C'est au retour du bois, où a donc culminé la période de marge, qu'Alice assiste aux funérailles de son père et rencontre enfin toute sa famille paternelle, venue à Mékiskan depuis la réserve où la plupart de ses membres vivent désormais. Contrairement à ce qui s'est passé lors de l'arrivée d'Alice chez son arrière-cousine, ceux-ci la reconnaissent et l'acceptent sans mettre son identité crie en question. Les différents personnages de *Rivière Mékiskan* finissent ainsi par se définir comme les membres d'une même communauté. Au moment où Alice s'apprête à repartir pour Montréal, la matriarche, Lucy, l'invite à revenir au village :

— Je t'emmènerai voir la Mékiskan à l'automne, dit Lucy. On ira piéger le rat musqué ensemble.

Alice est surprise, touchée. C'est plus qu'une simple invitation. La femme vient de dire : « Tu fais partie de nous. »

Il y a à peine une semaine, c'est ce qu'Alice redoutait le plus au monde. En quelques jours, elle a parcouru des kilomètres de

25. *Ibid.*, p. 115.

distance entre elle et la lignée paternelle. Elle est même promue au rang de trappeur!²⁶

Au moment de son départ, Alice se trouve ainsi intégrée à la communauté familiale, cette intégration se voulant aussi (la promotion d'Alice au rang de trappeur en atteste) une intégration à la communauté crie elle-même.

L'acceptation par Alice de la part crie de son identité est ce qui lui permet d'entrer dans la troisième phase du rite de passage auquel elle est soumise, à savoir l'agrégation, qui s'effectue au moment de son retour à Montréal. Le dernier chapitre de *Rivière Mékiskan* évoque ainsi la rencontre par la jeune femme, dans les rues de la métropole, d'une amie de son père également sans-abri. Devant elle, Alice n'hésite pas à déclarer qui elle est – un acte impossible au début du roman, où la jeune femme se souvenait de feindre de ne pas reconnaître son géniteur lorsqu'elle le croisait dans la rue. Grâce au retour, Alice a retrouvé l'intégralité de son identité; elle n'a plus à fuir. De manière significative, elle se trouve désormais capable de prendre une décision quant à l'enfant qu'elle porte – une décision que le narrateur se garde pourtant de préciser: l'important est qu'Alice ait accepté d'intégrer une lignée, et soit donc capable de choisir en toute conscience d'y inscrire ou non un autre individu.

3.2 *Rivière Mékiskan* et l'effectivité du retour

L'initiation subie par Alice lors de son retour au pays natal, bien qu'elle lui permette d'accepter son identité, ne la porte pas à demeurer dans sa communauté d'origine, à s'y réinstaller: la jeune femme finit en effet par repartir pour Montréal. Elle n'a donc pas seulement changé de statut à l'égard de sa communauté d'origine, mais aussi à l'égard de celle de sa terre « d'exil ». En ce sens, le retour décrit dans *Rivière Mékiskan* ne peut être considéré comme effectif. Cependant, il ne peut non plus être qualifié d'échec: Alice quitte Mékiskan avec la possibilité d'y revenir. Son retour n'est ainsi effectif, réussi, que dans la mesure où il rend justement possible l'acte du retour²⁷.

26. *Ibid.*, p. 156.

27. Il serait possible de contester cette lecture, dans la mesure où les étapes constitutives de tout rite de passage peuvent aisément être découvertes dans d'autres moments

Cette ambiguïté quant à l'effectivité du retour incite à réévaluer la dimension identitaire du pays natal. Celui que constitue Mékiskan dans le roman de Lucie Lachapelle ne suffit ainsi pas à définir l'identité crie de la revenante, puisque la communauté qui l'occupe ne s'y reconnaît pas de racines : celles-ci sont situées plus au nord, dans le bois, dans un mode de vie traditionnel auquel le village forestier n'offre aucune place. Le pays natal perd ici sa dimension définitoire : il n'est pas un lieu d'origines, il n'est pas le territoire des ancêtres – il ne permet au personnage de se projeter ni dans le passé, ni dans le futur. Il est surtout le lieu d'une mise en conflit des différentes communautés, des différentes identités qui s'y attachent sans jamais pouvoir totalement s'y définir.

Le fait qu'Alice finisse par repartir à Montréal, et que ce soit dans ce lieu d'exil qu'elle acquiert son nouveau statut, nous amène à reconsidérer la possibilité pour l'individu de trouver dans le pays natal une identité pleine et monolithique. L'héroïne de *Rivière Mékiskan* possède une identité bien plus complexe que celle d'Ulysse, et même que celle de Victoria. Le totem de l'ourse bleue que Victoria se découvre est en effet marqué, comme nous l'avons vu plus haut, par l'union de sa double culture blanche et crie : il renvoie à une identité entière, complète, indivisible, et dont la découverte est source d'apaisement. *Ourse bleue* ne décrit pas cette identité comme l'objet d'une appropriation continue : elle préexiste à la quête qu'en fait le personnage, elle lui est simplement révélée par le processus initiatique. Ce n'est pas du tout le cas de l'identité d'Alice ; tout d'abord, l'héroïne de *Rivière Mékiskan* ressent une profonde division entre les parts blanche et crie de son identité. Certes, ces deux parts sont réunies et acceptées dans la présence de l'enfant qu'elle porte, mais le récit ne fait aucune mention du destin de cet enfant. Par ailleurs, l'initiation vécue par Alice ne lui révèle pas son identité crie : elle suscite, tout au plus, son intérêt et son respect pour elle. L'identité d'Alice ne préexiste pas à sa découverte, elle se construit plutôt à mesure

du récit. Il serait ainsi possible de découvrir les étapes de séparation, de marge et d'agrégation dans (respectivement) le départ d'Alice enfant pour Montréal, sa vie dans la métropole québécoise, et son retour à Mékiskan – retour marqué par de telles difficultés qu'il ne remplirait pas correctement son rôle d'agrégation, et laisserait l'héroïne repartir pour l'univers de la marge. En ce sens, l'initiation subie par l'héroïne de *Rivière Mékiskan* serait un véritable échec. Cette deuxième lecture ne peut cependant prévaloir, dans la mesure où le narrateur exprime à la fin du roman l'épanouissement de son personnage.

que la jeune femme apprivoise sa communauté d'origine. Le parcours initiatique suivi par Alice à l'occasion de son retour n'est ainsi en aucun cas comparable à celui vécu par l'héroïne d'*Ourse bleue*, encore moins à celui de l'Ulysse d'Homère. Pour Alice, la fidélité à son identité n'est pas possible : celle-ci se veut en perpétuelle construction.

4. LE RETOUR, MOUVEMENT DE CONFIRMATION IDENTITAIRE ?

Le mouvement du retour au pays natal permet-il de confirmer l'identité du revenant ? Dans le récit fondateur de l'*Odyssee* d'Homère, c'est la fidélité d'Ulysse à son identité et, ce faisant, à son pays natal qui rend possible le retour : Ulysse *est* Ithaque, et ne peut en être distingué. Malgré de nombreux heurts et violences, ce personnage parvient à réintégrer sa communauté d'origine et à y retrouver le statut qui était le sien avant son départ – ce, sans pourtant faire abstraction des épreuves subies et des années écoulées. Conduite en rapport avec celle du récit homérique, l'analyse des romans *Ourse bleue* de Virginia Pésémapéo Bordeleau et *Rivière Mékiskan* de Lucie Lachapelle a permis de découvrir la capacité que montre également le retour au pays natal, dans la littérature canadienne francophone contemporaine, à confirmer l'identité du revenant. Cependant, et contrairement au récit homérique, ces deux romans ne permettent à leur personnage principal de revenir qu'en changeant de statut. Ce changement est normalement opéré par la communauté vers laquelle se dirige le retour, qui prend alors un caractère initiatique. C'est notamment le cas dans *Ourse bleue*, où le retour effectif de Victoria témoigne de la vitalité de la communauté décrite, capable de se substituer au territoire qu'elle occupe. *Ourse bleue* témoigne de l'équivalence parfaite existant, dans tout retour effectif, entre le pays natal, la communauté qui l'habite, et l'individu – l'un pouvant se substituer à l'autre en cas de défaillance et lui permettre de rester vivant.

L'analyse du roman *Rivière Mékiskan*, qui pourtant met en scène un personnage semblable à celui d'*Ourse bleue*, a permis de nuancer ce propos dans le contexte contemporain : le pays natal y est en effet bien distinct de la terre des ancêtres et perd en ce sens une grande partie de sa dimension identitaire ; la menace qui pèse sur lui n'est pas celle de sa disparition physique, mais celle de la dissolution de la communauté qu'il abrite, et de la perte des structures par lesquelles celle-ci pourrait

réintégrer le revenant. Face à cette menace, l'identité de l'individu ne peut se définir comme pleine et entière – il est dès lors impossible d'y être parfaitement fidèle; tout au plus le revenant peut-il reconnaître et accepter le conflit identitaire avec lequel il est aux prises. Un retour effectif, réussi, ne correspondrait pas en ce sens à la réintégration par le revenant, avec ou sans changement de statut social, d'une communauté unie dans le pays natal – il s'agirait bien plutôt de la prise de conscience par le revenant de la manière dont ses propres conflits identitaires le définissent.

INFIRMER L'IDENTITÉ DU REVENANT : D'ŒDIPE ROI À INCENDIES ET LA PÊCHE BLANCHE

Si le retour au pays natal peut permettre au revenant de confirmer ou d'accepter son identité, il est aussi susceptible de l'infirmer. C'est ce que l'on observe dans la tragédie de Sophocle *Œdipe roi* qui, contrairement à l'*Odyssée* d'Homère, propose le récit d'un retour parfaitement ineffectif. Au moment de revenir à l'endroit de sa naissance, Œdipe ignore qu'il est en situation de retour; sa prise de conscience correspond à la destruction de son identité première. Plutôt que de permettre la réintégration du pays natal, le retour la rend proprement impossible. L'exemple d'*Œdipe roi* permet ainsi de montrer comment certains personnages de revenants décrits par la littérature canadienne francophone voient leur identité dissoute par le retour, plutôt que confirmée. Certaines des œuvres mentionnées précédemment peuvent être clairement assimilées à des réécritures du mythe d'Œdipe. Cette réécriture est particulièrement visible dans *Incendies* de Wajdi Mouawad et *La pêche blanche* de Lise Tremblay. Elle s'y présente cependant de manières bien différentes: dans *Incendies*, le retour au pays natal est, comme dans la tragédie de Sophocle, associé à une révélation identitaire destructrice, les deux personnages de revenants s'y découvrant issus d'un inceste. Dans *La pêche blanche*, en revanche, le revenant – homme boiteux au violent désir de parricide – est plutôt confronté à la mort naturelle de son géniteur; c'est dans cette disparition, dans l'inassouvissement du désir parricide, que son identité vient paradoxalement se dissoudre. Dans *Incendies* comme

dans *La pêche blanche*, cependant, la désagrégation de l'identité du revenant peut être interprétée comme un refus du lien d'appartenance par sa communauté d'origine: celle-ci tenterait ainsi de préserver sa propre identité, tout en invitant le revenant à réinventer la sienne propre à travers la formulation d'un véritable mythe personnel.

1. ŒDIPE ROI, RÉCIT D'UNE INFIRMATION IDENTITAIRE

À l'inverse de celui d'Ulysse, le retour d'Œdipe ne s'effectue de manière ni consciente, ni volontaire; il n'équivaut en aucun cas à une confirmation de son identité, mais plutôt à son infirmation, à sa dissolution. Dans *Œdipe roi* de Sophocle, le mouvement du retour au pays natal vient placer le revenant au ban de sa communauté d'origine et de l'humanité tout entière.

1.1 Le récit d'*Œdipe roi*

Représentée pour la première fois entre 430 et 420 avant notre ère, la tragédie reprise par Freud pour décrire le fameux complexe d'Œdipe¹ met en scène l'enquête menée par le personnage éponyme, roi de Thèbes, pour découvrir qui est l'assassin de son prédécesseur Laïos et mettre fin à la peste qui ravage la cité. *Œdipe roi* s'ouvre ainsi sur la conversation d'Œdipe et d'un prêtre, qui lui demande de mettre fin à la peste comme il a autrefois mis fin à la terreur du Sphinx: en trouvant la juste réponse à l'énigme posée par le monstre², Œdipe avait en effet réussi à en libérer la ville de Thèbes; il en avait alors remplacé le roi assassiné, Laïos, et épousé la reine, Jocaste. Œdipe affirme avoir déjà envoyé son beau-frère, Créon, interroger les oracles pour s'informer des causes du mal qui les frappe. De retour, Créon annonce que le meurtrier de Laïos est encore dans les murs de la ville, et qu'Apollon exige que cette «souillure» soit «extirp[ée] de [leur] terre³» – ce à quoi Œdipe s'engage, condamnant d'avance le coupable au bannissement.

1. Dans son essai *L'interprétation des rêves*.

2. Il s'agit de la célèbre énigme: «Quel est l'animal qui a quatre pattes le matin, deux pattes au midi, et trois pattes le soir?», et dont la réponse est: «L'homme.»

3. Sophocle, *Œdipe roi*, p. 107.

Dans le premier épisode de la tragédie, Œdipe interroge le devin aveugle Tirésias, qui refuse de parler. Mis en cause, Tirésias s'emporte et renvoie à Œdipe son accusation. Œdipe affirme alors que le devin comploté avec Créon contre lui. La colère de Tirésias redouble. Il affirme à Œdipe qu'il est incapable de voir l'horreur de sa propre situation, et annonce la fatalité implacable à laquelle il sera soumis par les dieux : « Avant ce soir », affirme-t-il, « tu recevras le jour et le perdras ».

Je te déclare ceci : le meurtrier de Laïos que tu recherches depuis ce matin à grand fracas de proclamations menaçantes, il est ici ; on le croit étranger, mais bientôt on découvrira qu'il est né à Thèbes pour son malheur ; il perdra ses yeux, il perdra ses richesses ; aveugle, mendiant, guidant ses pas d'un bâton, il errera en terre étrangère ; il sera révélé de ses propres enfants frère et père, et de celle qui l'a enfanté fils et mari, et de son père rival incestueux et meurtrier⁴.

Le deuxième épisode de la tragédie débute sur une nouvelle confrontation : celle d'Œdipe avec Créon, qu'il accuse d'avoir comploté avec Tirésias et qu'il condamne à mort puis, en conséquence de l'intervention de Jocaste, au bannissement. La reine demande à Œdipe de ne pas se fier aux prophéties des devins. De fait, celles que Laïos avait reçues de nombreuses années plus tôt, disant qu'il serait tué par son propre fils, ne se sont pas réalisées : le roi a été tué par des brigands, sur la route. Soudainement angoissé, Œdipe révèle à Jocaste ses origines corinthiennes, et comment il est venu à Thèbes pour échapper aux prédictions disant qu'il tuerait son père et épouserait sa mère. Œdipe explique que dans sa fuite, il a tué un vieillard qui lui barrait la route avec ses compagnons. Il se demande si ce vieillard ne serait pas Laïos lui-même. Pour s'en assurer, il envoie chercher le seul survivant du massacre, un berger qui pourra lui préciser le nombre des assassins.

Le troisième et dernier épisode de la tragédie montre le roi de Thèbes rassuré par l'arrivée d'un messager lui annonçant la mort naturelle de son père Polybe, le roi de Corinthe. Bien qu'heureux d'avoir ainsi échappé au parricide, Œdipe affirme toujours craindre l'oracle le condamnant à l'inceste, car sa mère est encore en vie. Le messager, pour le rassurer, lui révèle alors qu'il n'est pas réellement le fils des souverains de Corinthe, mais un enfant adopté ; il l'a lui-même reçu, bébé, des mains d'un berger

4. *Ibid.*, p. 116.

du Cithéron. Ce berger se trouve justement être le seul survivant du massacre dont Laïos fut victime ; on l'a déjà envoyé chercher. Entendant les déclarations du messager, c'est cette fois Jocaste qui est troublée et se retire dans le palais. Le berger arrivé, Œdipe le fait parler contre son gré ; il raconte que l'enfant qu'il a confié au messager corinthien lui avait auparavant été confié par Jocaste afin qu'il le tue : le berger révèle ainsi à Œdipe qu'il est le fils de Laïos et Jocaste, et qu'il a donc tué son père et épousé sa mère.

Dans l'*exodos* qui conclut *Œdipe roi*, le chœur rapporte le suicide de Jocaste et comment Œdipe s'est crevé les yeux devant son cadavre. Revenu sur scène, le roi de Thèbes demande à son beau-frère Créon de le bannir – celui-ci accède à sa demande. « Regardez cet Œdipe, qui sut résoudre les fameuses énigmes et fut un homme très puissant », dit finalement le Coryphée.

Est-il un de ses concitoyens qui n'ait jugé son sort enviable ? Vous voyez quel remous d'infortune l'entraîne ! Il n'est point de mortel, à le suivre des yeux jusqu'à ses derniers jours, qu'il faille féliciter avant qu'il ait franchi le terme sans avoir connu la souffrance⁵.

1.2 L'identité d'Œdipe

Nous avons montré plus haut comment, dans l'*Odyssée* d'Homère, le retour vient confirmer l'identité d'Ulysse. Cette confirmation a lieu grâce à la fidélité du personnage à cette identité, ainsi qu'au pays natal qui la définit : quitte à risquer la mort, Ulysse souhaite demeurer Ulysse, et persévère dans sa quête d'Ithaque. C'est le phénomène inverse qui s'opère dans *Œdipe roi*, où le mouvement du retour, effectué dans l'ignorance, aboutit plutôt à la mise en cause de l'identité du revenant. Ce retour vient ainsi troubler, sinon renverser, les repères identitaires grâce auxquels Œdipe se définit : se considérant le fils du roi et de la reine de Corinthe, il se découvre fils du roi et de la reine de Thèbes. Cette découverte est aussi celle de sa rupture avec les interdits qui maintiennent la cohésion de la communauté : parce que parricide et incestueux, Œdipe a mis à mal l'ordre naturel des générations, et avec lui les dimensions identitaires, relationnelles, et historiques de son pays natal. Sa présence

5. *Ibid.*, p. 143.

constitue dès lors pour la ville de Thèbes une « souillure⁶ » qu'il s'agit de chasser. Alors qu'Ulysse revenait au pays natal comme un mendiant pour redevenir souverain, Œdipe entre dans Thèbes comme un monarque pour être finalement banni de la cité.

Ce qui différencie cependant le plus Œdipe d'Ulysse, dans le contexte du retour, c'est son incapacité à être fidèle à une identité quelconque. Cette identité, en effet, constitue pour lui-même une énigme: avant même son départ de Corinthe, comme il le raconte à Jocaste, il avait été traité « d'enfant supposé⁷ » lors d'un banquet – cette insulte l'avait incité à consulter l'oracle qui lui avait, en définitive, fait fuir la ville. « Œdipe est double », explique Jean-Pierre Vernant dans *Œdipe et ses mythes*. « Il constitue par lui-même une énigme dont il ne devinera le sens qu'en se découvrant en tout point le contraire de ce qu'il croyait et paraissait être.⁸ » L'auteur continue ainsi:

Sans qu'il le sache, sans l'avoir voulu ni mérité, ce personnage œdipien se révèle, dans toutes ses dimensions sociale, religieuse, humaine, inverse de ce qu'il apparaît à la tête de la cité. L'étranger corinthien est en réalité natif de Thèbes; le déchiffreur d'énigmes, une énigme qu'il ne peut déchiffrer; le justicier, un criminel; le clairvoyant, un aveugle; le sauveur de la ville, sa perte. Œdipe, celui qui pour tous est célèbre, le premier des humains, le meilleur des mortels, l'homme du pouvoir, de l'intelligence, des honneurs, de la richesse, se retrouve le dernier, le plus malheureux et le pire des hommes, un criminel, une souillure objet d'horreur pour ses semblables, haï des dieux, réduit à la mendicité et à l'exil⁹.

Vernant remarque comment, dès le début d'*Œdipe roi*, la dualité du héros tragique se répète dans sa parole. Il rappelle qu'en 1939, dans son essai *Ambiguity in Greek Literature*, William Bedell Stanford avait remarqué le statut particulier de la tragédie de Sophocle, la plus riche de toutes en termes à double sens. Ressort fréquent de la tragédie classique, les doubles sens permettent la confrontation par les différents personnages de la valeur qu'ils accordent à un même terme; ils révèlent les zones d'incommunicabilité existant entre les hommes, ainsi que la dimension

6. *Ibid.*, p. 107.

7. *Ibid.*, p. 124.

8. Jean-Pierre Vernant, « Ambiguïté et renversement », p. 26.

9. *Ibid.*, p. 28-29.

conflictuelle de l'univers. Pour Jean-Pierre Vernant, l'ambiguïté perceptible dans *Œdipe roi* est cependant particulière, en ce que le personnage d'Œdipe est seul à mener le jeu dont il est finalement victime. Œdipe se condamne lui-même par sa propre parole. Ainsi, lorsqu'au début de la tragédie, il déclare qu'il remontera à la source du mystère de la mort de Laïos, il se désigne déjà comme criminel :

En remontant à mon tour, déclare fièrement le roi, à l'origine (des événements restés inconnus), c'est moi qui les mettrai en lumière, ἐγὼ φανῶ. Le scholiaste ne manque pas d'observer qu'il y a dans cet *ego phano* quelque chose de dissimulé, qu'Œdipe ne veut pas dire, mais que comprend le spectateur puisque tout sera découvert dans Œdipe lui-même ἐπεὶ τὸ πᾶν ἐν αὐτῷ φανήσεται. *Ego phano* : c'est moi qui mettrai en lumière le criminel – mais aussi : je me découvrirai moi-même criminel¹⁰.

Ironiquement, le vainqueur du Sphinx s'avère parfaitement incapable d'interpréter ses propres paroles :

Le discours secret qui s'institue, sans qu'il le sache, au sein de son propre discours, Œdipe ne l'entend pas. Et nul témoin du drame sur la scène, en dehors de Tirésias, n'est non plus capable de le percevoir. Ce sont les dieux qui renvoient à Œdipe, en écho à certaines de ses paroles, son propre discours déformé ou retourné. Et cet écho inverse, qui sonne comme un éclat de rire sinistre, est en réalité un redressement. Ce que dit Œdipe sans le vouloir, sans le comprendre, constitue la seule vérité authentique de ses propos¹¹.

Dans la bouche d'Œdipe s'affrontent ainsi le discours humain (celui dont il est conscient) et le discours divin (celui qu'il tient malgré lui) ; ces deux discours finissent par se rejoindre à la fin de la pièce dans la résolution de l'énigme identitaire. Aux yeux de Vernant, cette énigme est la leçon même portée par la tragédie de Sophocle : l'homme est une énigme en lui-même. De fait, *Œdipe roi* pose de manière particulière la question de l'identité : celle-ci y est considérée non pas comme un *a priori* à confirmer ou accepter, mais comme un mystère à résoudre. L'identité ne pourrait ainsi être vérifiée, ni même conquise ou reconquise dans le retour ; elle y serait tout au plus inventée, dans les deux sens de ce terme : à la fois créée et découverte. Dans la tragédie de Sophocle, le mystère

10. *Ibid.*, p. 29.

11. *Ibid.*, p. 27-28.

de l'identité d'Œdipe trouve sa résolution dans l'inceste et le parricide, qui viennent le distinguer radicalement des autres personnages, et que les dieux avaient choisis pour lui dès avant sa naissance. C'est dans ce double crime que réside finalement l'identité du roi de Thèbes. Cette identité, il se l'est lui-même créée: non par ses actes (ils ne prennent en effet leur nom qu'une fois connus), mais par l'enquête à laquelle il s'est livré avec acharnement, quand bien même les autres protagonistes (Tirésias, Jocaste, le berger) tentaient de l'en dissuader.

1.3 L'identité d'Œdipe et la cohésion du pays natal

L'identité acquise par le personnage d'Œdipe dans la tragédie de Sophocle, celle du monstre parricide et incestueux, possède une fonction bien précise: par sa mise au jour, elle met en évidence la « souillure » dont doit se débarrasser Thèbes afin de mettre fin à la peste. S'étant découvert criminel, Œdipe obéit à l'ordre de bannissement qu'il a lui-même donné au cours du prologue. Selon René Girard, cet exil est nécessaire à la cohésion de sa communauté. Il permet en effet d'assimiler le roi de Thèbes à une figure de bouc émissaire, sur laquelle serait rejetée la responsabilité d'une véritable *crise sacrificielle*. Par cette expression, qu'il développe dans son essai *La violence et le sacré*, René Girard entend le paroxysme de la rivalité à laquelle les hommes aboutissent en adoptant les désirs de leurs semblables, et qui génère le conflit. Cette rivalité mimétique peut avoir pour conséquence une indifférenciation totale qui vient menacer la communauté de désagrégation. Dans *Œdipe roi*, cette crise sacrificielle serait incarnée par le phénomène de la peste:

La peste, c'est ce qui reste de la crise sacrificielle quand on l'a vidée de toute sa violence. La peste nous introduit déjà dans le climat de la médecine microbienne dans le monde moderne. Il n'y a plus que des malades. Personne n'a de compte à rendre à personne, hormis Œdipe bien entendu¹².

René Girard note comment, dès le début de la tragédie de Sophocle, il s'agit pour les différents protagonistes de trouver, avec l'assassin de Laïos – c'est-à-dire avec le régicide –, une personne à rendre responsable de la crise qui frappe le royaume. Au cours des divers affrontements entre Œdipe et Tirésias, Œdipe et Créon, l'accusation de régicide est échangée

12. René Girard, *La violence et le sacré*, p. 115.

entre les différents protagonistes. Le parricide étant à l'échelle de la famille ce que le régicide est à l'échelle de la cité¹³, c'est sur Œdipe que cette accusation finit par se fixer :

Pour délivrer la cité entière de la responsabilité qui pèse sur elle, pour faire de la crise sacrificielle la peste, en la vidant de sa violence, il faut réussir à transférer cette violence sur Œdipe, ou plus généralement sur un individu unique. Tous les protagonistes, dans le débat tragique s'efforcent d'opérer ce transfert. L'enquête au sujet de Laïos [...] est une enquête au sujet de la crise sacrificielle elle-même. Il s'agit toujours d'épingler la responsabilité du désastre sur un individu particulier, de répondre à la question mythique par excellence : « Qui a commencé ? » Œdipe ne réussit pas à fixer le blâme sur Créon et Tirésias mais Créon et Tirésias réussissent parfaitement à fixer ce même blâme sur Œdipe. L'enquête tout entière est une chasse au bouc émissaire qui se retourne, en fin de compte, contre celui qui l'a inaugurée¹⁴.

Œdipe constituerait ainsi un bouc émissaire, dont la désignation viserait à libérer Thèbes de la crise sacrificielle à laquelle elle est soumise et dont la violence menace la communauté de désintégration. Il est idéal dans ce rôle, puisqu'il regroupe dans sa personne et sa situation les trois différents stéréotypes observables dans les phénomènes de persécutions collectives – stéréotypes décrits extensivement par René Girard dans *Le bouc émissaire*. Le premier d'entre eux est le contexte dans lequel les persécutions surviennent. Il s'agit toujours d'une crise sociale au cours de laquelle les « différences » et les règles qui régissent l'ordre culturel disparaissent, provoquant une destruction du lien social : on reconnaît, dans *Œdipe roi*, l'épidémie de peste. Le deuxième stéréotype est le crime dont est accusé le bouc émissaire : crime d'*indifférenciation*, tels l'inceste et le parricide dont est accusé Œdipe, il est à l'origine d'une remise en cause de l'ordre social. À ces deux premiers stéréotypes s'ajoute enfin l'appartenance du persécuté à un groupe prédisposé aux persécutions, c'est-à-dire différent de la majorité et ne respectant donc pas les « vraies différences » (celles qui sont justement mises en péril par le contexte de crise sociale) – on peut aisément découvrir cette prédisposition chez

13. « C'est la même chose exactement d'être régicide dans l'ordre de la *polis* et d'être parricide dans l'ordre de la famille. Dans un cas comme dans l'autre, le coupable transgresse la différence la plus fondamentale, la plus élémentaire, la plus imprescriptible. Il devient, littéralement, l'assassin de la différence. » *Ibid.*, p. 111.

14. *Ibid.*, p. 115-116.

Œdipe dans son caractère d'étranger. Bouc émissaire parfait, Œdipe permettrait ainsi, par sa désignation, l'uniformisation de la violence présente dans la communauté, manifestée par la présence de la peste, et désormais tout entière dirigée contre lui. Par son bannissement, Œdipe permet à la communauté de conserver sa cohésion. Celle-ci, dès lors, conserve au pays natal sa dimension définitoire : somme toute, c'est en tant que fils de Laïos et Jocaste, en tant que citoyen de Thèbes, qu'Œdipe est désigné puis banni – c'est dans la persécution que son identité se fait jour.

Le récit d'*Œdipe roi* permet de poser un nouveau regard non seulement sur l'identité du revenant, qui s'avèrerait ainsi plus une énigme à résoudre qu'un *a priori* à confirmer, mais aussi sur l'échec éventuel du retour au pays natal : loin d'attester de la désintégration de la communauté qui l'occupe, comme envisagé plus haut, il pourrait bien plutôt constituer pour cette communauté la condition de sa cohésion. Figure de bouc émissaire parfaite grâce aux nouvelles différences acquises lors de son éloignement, le revenant est capable, par le renouvellement de son départ, d'emporter avec lui les violences qui menacent sa communauté d'origine. C'est cette hypothèse que nous examinerons à présent avec deux œuvres canadiennes francophones reprenant le thème de la tragédie œdipienne : la pièce de théâtre *Incendies* de Wajdi Mouawad, ainsi que le roman *La pêche blanche* de Lise Tremblay.

2. INCENDIES, RÉCIT D'UNE RECONSTRUCTION IDENTITAIRE

Incendies de Wajdi Mouawad est le deuxième volet d'une tétralogie théâtrale intitulée *Le sang des promesses*, consacrée au thème de la mémoire et de l'héritage. Cette tétralogie comprend également les pièces *Littoral*, *Forêt* et *Ciels*, créées respectivement en 1997, 2006 et 2009. Créée en 2003, *Incendies* évoque la quête menée par deux jumeaux, Jeanne et Simon, pour retrouver leur père et leur frère inconnus dans le pays natal de leur mère, à la toponymie fictive mais que l'on devine être le Liban. Vivant au Québec et croyant y être nés, les deux jeunes gens découvrent dans ce voyage que le « Liban » est leur véritable pays natal, que les deux hommes qu'ils recherchent sont en fait une seule et même personne, et qu'ils sont donc le fruit d'un inceste. Comme dans *Œdipe roi* de Sophocle, le retour des principaux personnages est ainsi associé à une révélation identitaire destructrice. De manière notable, cependant,

leur véritable identité ne les condamne pas au bannissement. Dans la pièce de Wajdi Mouawad, la révélation de l'inceste semble permettre au contraire l'harmonisation de la communauté, réduite ici à l'échelle de la famille. Rompant avec la réciprocité de la violence, cette dernière réinvente son histoire en se construisant, consciemment, un nouveau mythe de l'origine grâce auquel elle pourra enfin se donner une identité.

2.1 Le récit d'*Incendies*

Composée de quatre actes intitulés respectivement « Incendie de Nawal », « Incendie de l'enfance », « Incendie de Jannaane » et « Incendie de Sarwane », *Incendies* s'ouvre sur la visite de Jeanne et Simon au notaire Hermile Lebel. Celui-ci leur fait lecture du testament de leur mère, Nawal, décédée après cinq années de mutisme. En plus des legs d'usage, Nawal demande à être enterrée nue, face contre terre, sans nom ni épitaphe comme il doit en aller « pour ceux qui ne tiennent pas leurs promesses¹⁵ ». Ce nom et cette épitaphe ne pourront être gravés que lorsque Simon et Jeanne auront remis, l'un à son frère, l'autre à son père, une lettre que leur remet le notaire.

Pour Jeanne et Simon, la surprise est de taille : ils ne se connaissent en effet pas de frère, et croient leur père mort avant leur naissance. Ils vivent ces dernières volontés comme un acte de démente ; Jeanne, cependant, finit par accepter la lettre dont elle a la charge. Une analepse raconte alors la rencontre clandestine de Nawal adolescente avec son amant, à qui elle déclare être enceinte ; tous deux décident d'en parler à leurs familles. Nawal est cependant contrainte par sa mère d'abandonner son enfant. Avant qu'on ne le lui enlève, elle glisse dans ses langes un petit nez de clown, souvenir de l'amour éprouvé pour son père. Un an après, avant de mourir, sa grand-mère lui demande de sortir de la condition qui lui est imposée au village, d'apprendre à lire et à écrire, et de revenir un jour graver son nom sur sa tombe.

Comme le premier, le deuxième acte d'*Incendies* évoque en alternance le présent de Jeanne et Simon, qui enquêtent sur leur mère, et le passé de Nawal, qui, après avoir tenu la promesse faite à son aïeule, enquête sur le sort de son enfant. Nawal fait le tour des orphelinats du pays dont tous les enfants ont malheureusement disparu, emportés par les milices qui

15. Wajdi Mouawad, *Incendies*, p. 14.

sillonnet le pays en ce temps de guerre civile. Dans le présent, Jeanne et Simon découvrent par l'intermédiaire du notaire Lebel les horreurs dont leur mère a été témoin, et l'histoire douloureuse qui a été la sienne avant son arrivée au Canada.

Dans le troisième acte, Jeanne, arrivée au pays maternel, découvre que Nawal a séjourné dans la prison de Kfar Rayat pour avoir assassiné le chef des milices chrétiennes. Torturée et violée par le bourreau Abou Tarek, elle y est tombée enceinte. L'ancien gardien que Jeanne interroge déclare ne pas s'être résolu à noyer l'enfant dont Nawal avait accouché, comme il en avait été chargé. Il a confié le seau qui contenait l'enfant à un paysan. Ce paysan révèle à Jeanne que le seau contenait en réalité deux enfants, un garçon et une fille qu'il a nommés Sarwane et Jannaane, qui furent remis à leur mère à sa libération. Jeanne découvre ainsi qu'elle et son frère sont nés en prison des suites d'un viol. Mis au courant, Simon se décide à son tour à effectuer, en compagnie du notaire Lebel, la quête dont sa mère l'a chargé: celle de son frère.

Après une importante ellipse temporelle, le dernier acte d'*Incendies* alterne entre la représentation du frère tant recherché à l'époque de la guerre civile – le tireur isolé Nihad Harmanni – et celle de Simon, qui en connaît désormais le nom et questionne à son propos un ancien chef de guerre. Ce chef de guerre lui révèle alors la vérité: Nihad Harmanni ayant un jour changé de nom pour devenir le bourreau Abou Tarek, le frère et le père de Simon, le fils et le bourreau de Nawal, ne sont qu'une seule et même personne. Le spectateur assiste alors à la déclaration d'Abou Tarek lors de son procès au Tribunal international. Le bourreau s'amuse du « terrifiant petit ennui¹⁶ » qui règne sur la salle; défiant la cour, il chante une chanson, muni du petit nez de clown que sa mère, dit-il, a placé dans ses langes au moment de l'abandonner – « une grimace laissée par celle qui [lui] a donné la vie¹⁷ ». C'est à ce moment que Nawal, justement présente, comprend la vérité et entre dans le silence.

Les trois dernières scènes réunissent les personnages de Simon, de Jeanne, ainsi que de Nihad, à qui sont données les lettres de Nawal: une lettre au bourreau, qui affirme la haine, et une lettre au fils, qui rétablit l'amour. Dans une troisième lettre, sur laquelle la pièce se conclut, Nawal

16. *Ibid.*, p. 87.

17. *Loc. cit.*

explique à Jeanne et Simon à quel moment faire commencer leur propre histoire – celui où elle est revenue graver le nom de sa grand-mère sur sa tombe; elle leur demande d'en faire de même à son égard, puisque la promesse qu'elle avait faite à son fils, celle de l'aimer toujours et quoi qu'il arrive, a été tenue au moment où la « lettre au fils » a été remise.

2.2 *Incendies* et l'identité comme énigme

Il est aisé de percevoir dans le récit d'*Incendies* une très forte intertextualité avec la tragédie de Sophocle, et une même vision de l'identité comme énigme à résoudre. Dans cette pièce, Œdipe s'incarne dans le personnage de Nihad Harmanni, ou Abou Tarek. Les seules différences entre ce personnage et le héros tragique sont qu'il est un enfant aimé plutôt que rejeté, et un violeur plutôt qu'un époux: l'amour et la haine, par rapport au personnage de Sophocle, ont changé de camp. Ces deux sentiments sont ce par quoi Nawal, qui rappellerait ainsi le personnage de Jocaste, définit sa relation avec son fils et bourreau. Elle écrit ainsi dans sa lettre au fils :

Dans ma cellule,
 Je te racontais ton père,
 Je te racontais son visage,
 Je te racontais ma promesse faite au jour de ta naissance.
 Quoi qu'il arrive je t'aimerai toujours,
 Quoi qu'il arrive je t'aimerai toujours
 Sans savoir qu'au même instant, nous étions toi et moi dans notre
 défaite
 Puisque je te haïssais de toute mon âme¹⁸.

On le voit, la dualité qui caractérisait le personnage d'Œdipe et ses rapports à la communauté est bien présente dans la pièce de Wajdi Mouawad. Son intrigue n'est cependant pas centrée sur le fils incestueux, mais sur sa descendance. Les jumeaux partagent avec leur frère et père une partie de la dualité œdipienne dont il se trouve ainsi déchargé: bien que n'entretenant qu'un seul et même lien avec Nawal (celui de

18. *Ibid.*, p. 90.

la filiation), les jumeaux possèdent en effet deux pays d'origine différents (le Québec et le « Liban¹⁹ »), ainsi que deux histoires différentes (celle, québécoise, que leur mère a créée et celle, « libanaise », qu'ils ont découverte). Cette dualité est représentée par les deux prénoms qu'ils portent: Jeanne est aussi Jannaane, et Simon, Sarwane. De manière significative, ces personnages sont aussi des jumeaux hétérozygotes: l'un garçon, l'autre fille; l'un sportif (Simon est boxeur), l'autre intellectuelle (Jeanne est mathématicienne). Chacun d'entre eux est chargé par Nawal de ne retrouver qu'un seul des deux aspects de Nihad Harmanni / Abou Tarek: Simon doit rechercher son frère, et Jeanne, son père. Peut-être en leur donnant cette mission Nawal a-t-elle voulu unir ces deux êtres si différents dans une même quête qui mettrait fin à leur dualité.

La révélation de leur naissance dans l'inceste et le viol, vers laquelle Jeanne et Simon cheminent, est particulièrement douloureuse et destructrice. Pendant la scène d'exposition, alors qu'il les accueille dans son bureau, le notaire Lebel les encourage à ne pas aller plus avant dans leur démarche: « Moi je n'entrerais pas²⁰ », les prévient-il, faisant écho aux efforts de Tirésias pour empêcher le héros d'*Œdipe roi* de pousser plus avant son enquête. Comme le devin décrit par Sophocle, le notaire Lebel s'exprime d'ailleurs de manière énigmatique, à travers le détournement de nombreuses expressions idiomatiques comme « c'est pas la mer à voir²¹ » ou « l'enfer est pavé de bonnes circonstances²² ». Comme Œdipe, Jeanne et Simon découvrent qu'ils ne sont pas qui ils croyaient être. Cependant, et à la différence d'Œdipe, ils demeurent les enfants de Nawal: la découverte de leur véritable histoire n'implique pas la destruction totale de leur identité première; ils la conservent au-delà de la révélation qui leur est faite. En témoigne la lettre que leur a écrite Nawal, lue à la fin de la pièce, et qui s'adresse bien à « Jeanne » et à « Simon », et non à « Jannaane » et à « Sarwane ». L'identité d'origine de ces personnages n'efface pas celle qu'ils se sont construite leur vie durant: elle

19. Ces pays ne sont jamais clairement nommés. Le lecteur pense cependant au Québec de par la mention du magasin Canadian Tire par le notaire Lebel, et l'utilisation qu'il fait, de même que Simon, d'expressions typiquement québécoises; le contexte de guerre civile et les événements qui interviennent dans la jeunesse de Nawal laissent pour leur part deviner qu'elle est originaire du Liban, dont les noms de villes ont cependant été changés.

20. *Ibid.*, p. 12.

21. *Ibid.*, p. 11.

22. *Ibid.*, p. 12.

la complète plutôt. La recherche de Jeanne et Simon ne les mène pas à savoir qui ils sont « en réalité », mais qui ils sont tout court. Cette assertion est illustrée à diverses reprises dans la pièce par la métaphore de la « vision périphérique » – celle que Simon n'utilise pas suffisamment dans ses combats de boxe, celle aussi que Jeanne décrit dans un problème posé à ses étudiants en mathématiques :

Prenons un polygone simple à cinq côtés nommés A, B, C, D et E. Nommons ce polygone le polygone K. Imaginons à présent que ce polygone représente le plan d'une maison où vit une famille. Et qu'à chaque coin de cette maison est posté un des membres de cette famille. Remplaçons un instant A, B, C, D et E par la grand-mère, le père, la mère, le fils, la fille vivant ensemble dans le polygone K. Posons alors la question à savoir qui, du point de vue qu'il occupe, peut voir qui. La grand-mère voit le père, la mère et la fille. Le père voit la mère et la grand-mère. La mère voit la grand-mère, le père, le fils et la fille. Le fils voit la mère et la sœur. Enfin la sœur voit le frère, la mère et la grand-mère. [...] On appelle cette application l'application théorique de la famille vivant dans le polygone K. [...] Maintenant, enlevons les murs de la maison et traçons des arcs uniquement entre les membres qui se voient. Le dessin auquel nous arrivons est appelé graphe de visibilité du polygone K. [...] Le problème est le suivant: pour tout polygone simple, je peux facilement [...] tracer son graphe de visibilité et son application théorique. Maintenant, comment puis-je, en partant d'une application théorique, celle-ci par exemple, tracer le graphe de visibilité et ainsi trouver la forme du polygone concordant? Quelle est la forme de la maison où vivent les membres de cette famille [...] ? Essayez de dessiner le polygone. [...] Vous n'y arriverez pas²³.

Comme les membres de la famille habitant le polygone K, comme le boxeur perdant son combat, Simon et Jeanne sont avant tout confrontés à un problème de visibilité: ils ne peuvent parvenir à voir qu'une partie de leur histoire, une partie de la réalité. Leur identité, comme celle d'Œdipe dans la tragédie de Sophocle, constitue pour eux une énigme, ou plutôt, un problème insoluble. C'est ce problème qu'ils s'emploient pourtant à résoudre à travers leur enquête, mettant ainsi en œuvre leurs capacités d'invention, au double sens de ce terme. D'un côté, en effet, ils construisent eux-mêmes leur identité en rassemblant les vérités qu'ils

23. *Ibid.*, p. 22-23.

découvrent; d'un autre côté, ils sont déjà en possession de ces vérités, tout entières contenues dans le legs de Nawal: pour Jeanne, la veste numérotée qu'elle portait en prison, et pour Simon, le cahier rouge où elle a rédigé son témoignage au procès d'Abou Tarek. Nawal évoque dans ce cahier non seulement son séjour en détention, mais aussi la torture et les viols qu'elle y a subis, ainsi que l'origine de la naissance des jumeaux. Ce n'est cependant qu'après que Jeanne a découvert le secret de leur naissance et l'origine de la veste numérotée que Simon se décide à ouvrir le cahier qui contenait ces informations, et qui lui avait été remis par le notaire Lebel au tout début de la pièce.

Tout le problème, semble-t-il, se limite ainsi pour les jumeaux à faire usage de leur « vision périphérique », et plus généralement à changer leur vision de l'univers – à sortir de l'aveuglement dans lequel Œdipe s'est plongé. Le secret de leurs origines est un problème qui touche à l'universel et à l'absolu, ce que réaffirme la question de Simon à sa sœur, au moment où il essaie de lui apprendre que son père et son frère ne sont qu'une seule et même personne :

SIMON. Explique-moi comment un et un font un, tu m'as toujours dit que je ne comprenais jamais rien, alors là c'est le temps maintenant ! Explique-moi !

JEANNE. D'accord ! Il y a une conjecture très étrange en mathématiques. Une conjecture qui n'a encore jamais été démontrée. Tu vas me donner un chiffre, n'importe lequel. Si le chiffre est pair, on le divise par deux. S'il est impair, on le multiplie par trois et on rajoute un. On fait la même chose avec le chiffre qu'on obtient. Cette conjecture affirme que peu importe le chiffre de départ, on arrive toujours à un²⁴.

C'est en mettant en application cette conjecture pour son frère que Jeanne comprend la vérité. L'énigme de son identité et de celle de Simon se résout ainsi dans une hypothèse jamais démontrée, une explication sans vérification, un mystère. Comme la pièce de Sophocle, *Incendies* décrit ainsi l'identité de l'homme comme une véritable énigme – une énigme jamais vraiment possible à résoudre, l'être humain ne possédant du monde qu'une vision limitée.

24. *Ibid.*, p. 84.

2.3 *Incendies* et la question de l'origine

Étant donné l'intertextualité existant entre *Incendies* et *Œdipe roi*, le lecteur est en droit de s'interroger sur l'apparente absence, dans la première pièce, d'une figure de bouc émissaire semblable à celle que René Girard associe au personnage d'Œdipe, et qui permettrait par sa désignation d'unir la communauté. La guerre civile, qui ravage le pays natal dans *Incendies*, constitue en effet une situation de crise sociale assimilable à la peste qui menace Thèbes dans la tragédie de Sophocle. Dans le cas de la guerre civile, cependant, la violence ne tait pas son nom. Le récit d'*Incendies* ne cache la colère sous aucune métaphore et décrit très explicitement l'enchaînement irrépessible dont la violence fait l'objet. C'est ce que l'on perçoit bien dans la réponse faite à Nawal par un médecin, qu'elle interroge, au cours du deuxième acte, sur les raisons ayant poussé des réfugiés à vider l'orphelinat où se trouvait son fils.

Pour se venger. Il y a deux jours, les miliciens ont pendu trois adolescents réfugiés qui se sont aventurés en dehors des camps. Pourquoi les miliciens ont-ils pendu les trois adolescents? Parce que deux réfugiés du camp avaient violé et tué une fille du village de Kfar Samira. Pourquoi ces deux types ont-ils violé cette fille? Parce que les miliciens avaient lapidé une famille de réfugiés. Pourquoi les miliciens l'ont-ils lapidé? Parce que les réfugiés avaient brûlé une maison près de la colline du thym. Pourquoi les réfugiés ont-ils brûlé la maison? Pour se venger des miliciens qui avaient détruit un puits d'eau foré par eux. Pourquoi les miliciens ont-ils détruit le puits? Parce que les réfugiés avaient brûlé une récolte du côté du fleuve au chien. Pourquoi ont-ils brûlé la récolte? Il y a certainement une raison, ma mémoire s'arrête là, je ne peux pas monter plus haut, mais l'histoire peut se poursuivre encore longtemps, de fil en aiguille, de colère en colère, de peine en tristesse, de viol en meurtre, jusqu'au début du monde²⁵.

C'est ainsi la colère qui, dans son enchaînement irrépessible, non seulement régit les échanges entre les différents personnages, mais constitue l'origine de Jeanne et Simon: en amont de leur naissance se trouvent en effet la torture et le viol, conséquences sur Nawal de l'assassinat qu'elle a perpétré sur le chef des milices, lui-même conséquence des violences réalisées par les milices en réponse, comme on vient de le voir,

25. *Ibid.*, p. 43.

à d'autres violences plus anciennes. Aux yeux de René Girard, il en va de même dans *Œdipe roi* de Sophocle, où les événements s'enchaînent du fait de la colère qu'Œdipe partage avec les autres personnages: «La colère d'Œdipe n'est jamais vraiment première; elle est toujours précédée et déterminée par une colère plus originaire. Et celle-ci non plus n'est pas encore vraiment originaire. Toute recherche de l'origine, dans le domaine de la violence impure, est proprement mythique²⁶.» Dans *Œdipe roi* comme dans *Incendies*, la violence trouve ainsi son origine dans une nuit des temps qui n'est descriptible que par le mythe. Dans *Incendies*, cependant, aucun individu n'est désigné comme le responsable direct de cette violence: l'enquête menée par Jeanne et Simon vise à rechercher des personnes, mais pas des *coupables*. Il serait certes possible d'associer la figure du fils incestueux, Nihad Harmanni/ Abou Tarek, à celle d'Œdipe – le fils et bourreau de Nawal est d'ailleurs représenté, à la fin de la pièce, comme accusé dans un procès mené au Tribunal international. Cependant, il s'agit là d'un procès en bonne et due forme, qui ne fait pas de ce personnage une figure de bouc émissaire. En outre, son inceste n'est pas rendu public; il est décrit par la pièce comme une conséquence de la guerre, non comme sa cause. Nihad Harmanni/ Abou Tarek paraît lui-même, dans sa monstruosité de bourreau, comme une victime. Si culpabilité il y a, c'est la figure de la mère qui la prend volontairement en charge. Dans son testament, Nawal affirme en effet vouloir être enterrée comme une personne indigne de nom et d'épithète, puisque coupable de n'avoir pas tenu l'une de ses promesses – celle de toujours aimer son premier fils:

Aucune pierre ne sera posée sur ma tombe

Et mon nom gravé nulle part.

Pas d'épithète pour ceux qui ne tiennent pas leurs promesses.

Et une promesse ne fut pas tenue.

Pas d'épithète pour ceux qui gardent le silence.

Et le silence fut gardé.

Pas de pierre

Pas de nom sur la pierre

26. René Girard, *La violence et le sacré*, p. 103-104.

Pas d'épithète pour un nom absent sur une pierre absente.

Pas de nom.²⁷

Nawal, au moment de réaliser que son fils et son bourreau ne sont qu'une seule et même personne, a été prise au piège: tenir sa promesse, continuer à aimer son fils, c'était en effet aimer le monstre qui l'a torturée; haïr ce monstre, c'était cependant ne plus aimer son fils, c'est-à-dire rompre sa promesse. On comprend dès lors le mutisme dans lequel elle plonge en découvrant la vérité. «Là où il y a de l'amour, il ne peut y avoir de haine», explique-t-elle dans sa lettre au fils à la fin de la pièce. «Et pour préserver l'amour, j'ai choisi de me taire²⁸.» La recherche que font Jeanne et Simon de leur père et frère vise finalement à sortir leur mère du piège dans lequel elle s'est retrouvée, à révéler la vérité pour permettre à Nawal de reprendre la parole à travers ses lettres, tout en tenant sa promesse.

Contrairement à la tragédie de Sophocle, *Incendies* n'illustre donc pas la recherche par la communauté (le pays natal en guerre; la famille issue de cette guerre) d'un bouc émissaire qui permettrait d'éviter sa complète désintégration. Elle illustrerait plutôt la tentative menée par les personnages pour rétablir la dignité de ce bouc émissaire incarné par leur mère, et «casser le fil²⁹» de la colère dans laquelle ils trouveraient leur origine. C'est sur cette question fondamentale de l'origine que se conclut la pièce, avec la lettre de Nawal aux deux jumeaux:

Jeanne, Simon,

Où commence votre histoire?

À votre naissance?

Alors elle commence dans l'horreur.

À la naissance de votre père?

Alors c'est une grande histoire d'amour.

Mais en remontant plus loin,

Peut-être que l'on découvrira que cette histoire d'amour

27. Wajdi Mouawad, *Incendies*, p.14.

28. *Ibid.*, p. 90.

29. *Ibid.*, p. 92.

Prend sa source dans le sang, le viol,
Et qu'à son tour,
Le sanguinaire et le violeur
Tient son origine dans l'amour.
Alors,
Lorsque l'on vous demandera votre histoire,
Dites que votre histoire, son origine,
Remonte au jour où une jeune fille
Revint à son village natal pour y graver le nom de sa grand-mère
Nazira sur sa tombe.
Là commence l'histoire³⁰.

De manière notable, Nawal demande ici à ses enfants de renoncer à la colère en décidant elle-même d'un nouveau point de départ à leur histoire: celui de sa promesse tenue, de son retour au village pour écrire un nom sur la tombe de sa grand-mère. C'est ainsi avec l'écriture que commence l'histoire de Jeanne et Simon: une écriture qui détermine aussi le commencement de l'histoire en tant que science humaine. Cette écriture, en même temps qu'elle coupe le fil infini de la violence en se proposant comme nouveau lieu de l'origine, inscrit paradoxalement Jeanne et Simon dans une filiation (celle de la mère et de la grand-mère); cette écriture établit un récit précis, fondateur de leur famille, qui atteste du passé en même temps qu'il l'exteriorise. Ce que propose finalement Nawal, c'est l'établissement d'un autre mythe de l'origine qui permettrait de mettre fin, paradoxalement, aux sources mythiques de la violence. C'est ce nouveau mythe – celui d'une entrée raisonnée dans l'histoire – qui va enfin permettre l'union de la communauté formée par les deux jumeaux, réunis à la fin du drame pour «écouter le silence» de leur mère.

Dans la pièce de théâtre *Incendies*, de Wajdi Mouawad, la tragédie oédipienne se répète avec pour objectif non pas la désignation d'un bouc émissaire qui permettrait de souder la communauté en prenant en charge la violence qui s'y fait jour, mais au contraire l'absolution de ce même bouc émissaire dans la création d'un nouveau mythe fondateur.

30. *Ibid.*, p. 92.

L'identité première des personnages d'*Incendies* se trouve ainsi enrichie, complexifiée par leur découverte, plutôt qu'abruptement détruite comme il en allait dans le cas de l'*Œdipe* décrit par Sophocle.

3. LA PÊCHE BLANCHE, OU LA DISSOLUTION DU MYTHE PERSONNEL

Publié en 1994, le roman *La pêche blanche* de Lise Tremblay évoque le retour au pays natal d'un homme qui l'a quitté pour fuir l'atmosphère étouffante de son enfance et la haine qu'il éprouve envers son père. *La pêche blanche* ne se rapproche pas de la tragédie d'*Œdipe roi* par l'évocation d'une quelconque révélation identitaire – révélation à partir de laquelle il s'agirait pour les personnages, comme dans la pièce *Incendies*, de réinventer leur identité par la formulation d'un nouveau mythe personnel. Dans le roman de Lise Tremblay, c'est plutôt la dissolution de ce mythe personnel (en l'occurrence celui du parricide) dans le mouvement du retour qui vient menacer l'identité du revenant et l'unité de la communauté tout entière.

3.1 Le récit d'un Œdipe à contre-courant³¹

Tout comme *Incendies*, *La pêche blanche* rappelle en de nombreux endroits la tragédie d'*Œdipe roi*. Ce rapprochement se trouve cependant assourdi par la forme romanesque, ainsi que par une forte intertextualité avec d'autres textes fondateurs de la culture occidentale, notamment avec le récit biblique de la rivalité entre Abel et Caïn. *La pêche blanche* évoque en effet les destinées de deux frères d'une quarantaine d'années, tous deux originaires du Saguenay. Le roman s'ouvre sur le récit à la première personne que Simon, le cadet, fait de son hiver au sud de la Californie; c'est là qu'il se retire tous les ans après avoir passé l'été sur les chantiers canadiens. Selon le principe de l'alternance des voix narratives, qui régit l'ensemble du roman, le chapitre suivant décrit à la troisième personne la vie du frère aîné, Robert; celui-ci est resté vivre à Chicoutimi où il travaille comme professeur d'université et s'occupe de ses parents âgés. Robert est leur fils préféré, du fait de sa stabilité

31. Cette section ne proposera qu'un résumé succinct du roman *La pêche blanche*, qui sera décrit et étudié plus en profondeur dans le septième chapitre de cet ouvrage.

d'enseignant et d'homme marié, fidèle aux conventions sociales qui pourtant l'étouffent. Sa mère lui voue une certaine admiration, et son père le considère comme seul digne d'être couché sur son testament. À la mort de ce dernier, au milieu du roman, le lecteur découvre le profond mépris de cet homme pour son fils cadet, le nomade. Il est aisé de reconnaître dans le personnage de Simon, le fils méprisé, la figure de Caïn, et dans celui de Robert, le fils préféré, celle d'Abel. Leur rapport à l'espace reste cependant inversé: dans la Genèse, Caïn, l'aîné, est un paysan sédentaire; Abel, le cadet, est un berger nomade. Le premier sacrifie à Dieu les fruits de la terre, et le deuxième, des bêtes de ses troupeaux. C'est ce sacrifice que Dieu préfère. Caïn, mû par la jalousie, tue Abel; pour ce fratricide, il est condamné à l'errance.

Le nomadisme de Simon, son caractère de frère maudit et la toute-puissance de son père, assimilable à Dieu en ce qu'aucun des deux narrateurs ne parvient jamais à le décrire³², sont les seuls éléments à rapprocher ce personnage du biblique Caïn. De fait, Simon a – certes pour fuir la menace paternelle – choisi l'errance qui est la sienne; par ailleurs, il s'entend bien avec son frère aîné. À de nombreux égards, c'est plutôt à Œdipe que Simon pourrait être assimilé, non pas dans un quelconque désir incestueux pour sa mère, qui n'est nettement visible à aucun moment du récit, mais dans celui du parricide, qui est pour sa part très clairement exprimé: « Je souffre toujours de rage », explique ainsi Simon au milieu du roman.

En entrant dans le supermarché, je me suis mis à transpirer. Je savais que j'allais encore avoir cette idée. J'avais eu quarante ans l'été d'avant. J'étais vieux. J'avais pensé que cette histoire ne me hanterait plus. Mais elle revenait. J'ai cru longtemps qu'un jour je remonterais vers le nord avec une seule idée en tête. Je prendrais mon temps. À chaque station d'autobus, je raffinerai mon plan. Je n'aurais plus la même voix. Je ne prononcerais qu'une phrase. Je me dresserais de tout mon long. Je prendrais mes mains qui sont fortes d'avoir toujours soulevé des charges lourdes. Je les tendrais vers mon père, répéterais ma phrase, et lui tordrais le cou³³.

32. Tout au long du roman, le personnage du père n'est ainsi physiquement représenté que par la « camisole blanche » (Lise Tremblay, *La pêche blanche*, p. 44) qu'il porte. Simon explique d'ailleurs, en racontant son enterrement, ne l'avoir jamais vraiment regardé: « Nous le regardons pour la première fois » (*ibid.*, p. 9), déclare-t-il en évoquant sa visite au salon funéraire.

33. *Ibid.*, p. 56.

À la fin du roman, Simon évoque à nouveau cette idée meurtrière : « Je peux être des mois sans penser à [mon père] puis sentir ma jambe traîner derrière moi, me souvenir de ses yeux sur cette jambe, et je me mets à le haïr avec intensité, je veux le tuer, lui tordre le cou dans son garage³⁴. » Le lecteur notera l'allusion faite ici par Simon à « cette jambe », sa jambe, plus courte que l'autre et qui le fait boiter. Ce boitement, à l'origine du mépris paternel, est un deuxième élément contribuant à rapprocher le personnage de Simon de celui d'Œdipe, dont le nom signifie « pieds enflés » : Œdipe a eu en effet ses pieds percés et liés avant d'être confié à un berger pour être tué.

La manière dont Simon rappelle à la fois Caïn et Œdipe n'est pas contradictoire, bien que chacune de ces figures entretienne un rapport différent à celle du père : Caïn cherche son amour et son attention, tandis qu'Œdipe, ignorant son identité, ne voit en lui qu'un obstacle à l'accomplissement de son dessein (dans la tragédie de Sophocle, lors de son passage sur la route). Dans le roman de Lise Tremblay, le rapprochement à ces deux figures révèle l'ambiguïté profonde du personnage de Simon, pour lequel la haine du père génère à la fois l'envie du départ (fuir le père pour échapper à son regard) et celle du retour (retrouver le père pour assouvir le désir parricide). Cette haine pour le père peut s'assimiler à un cri de révolte contre l'arbitraire, le défaut de naissance qui a fait de Simon un objet de dégoût pour sa famille – une sorte de bouc émissaire. L'enfance de Simon et Robert s'est déroulée dans la crainte et le silence : leur père est décrit comme une masse blanche et hostile, et leur mère comme vivant dans l'inquiétude et la préoccupation constante du qu'en-dira-t-on. C'est par la difformité de son fils cadet que cette femme justifie son refus d'avoir d'autres enfants : « La mère n'a plus eu d'enfant après moi », explique Simon. « La seule fois où mon frère et moi l'avons entendue crier dans la chambre des parents, c'est le mot chétif qu'on a entendu. Elle ne voulait plus de chétif³⁵. »

Un point important distingue cependant Simon de la figure du bouc émissaire : le « crime d'indifférenciation » dont il est coupable – à savoir le parricide – ne se réalise jamais que dans son propre imaginaire. Il constitue un simple fantasme, un désir jamais assouvi, et désormais impossible à réaliser du fait de la mort naturelle du père au milieu du

34. *Ibid.*, p. 107.

35. *Ibid.*, p. 57.

roman. Dans le récit de *La pêche blanche*, la tragédie œdipienne se répète donc de manière incomplète, ou plutôt, inversée: contrairement à ce qui se passe chez Sophocle, le désir du parricide est parfaitement assumé par le personnage, et ne se réalise pas. Par ailleurs, le personnage de Simon n'est en proie à aucune dualité: c'est de manière consciente qu'il revient dans son pays natal, où il ne sera jamais qu'un fils et un frère. De manière surprenante, cependant, ce personnage fait l'expérience dans le retour d'une véritable dissolution de son identité – une dissolution attribuable à la mort naturelle de son père, et à l'impossibilité du parricide sur lequel il a fondé son existence.

3.2 *La pêche blanche* et la fin du mythe personnel

Si le personnage de Simon, malgré les hésitations qu'il confesse dans la première partie de *La pêche blanche*, se résout finalement à revenir au Saguenay, c'est pour enterrer son père, décédé d'importants problèmes cardiaques. Cette mort naturelle met fin pour Simon à toute possibilité de réalisation de la violence, violence qui définit pourtant doublement son identité: d'abord, parce qu'il en a toujours été l'objet au sein de sa famille; ensuite, parce qu'elle constitue sa raison d'être, révélée dans la constance du fantasme parricide avec lequel il a rempli des cahiers entiers. À la fin du roman, il explique ainsi:

Maintenant qu'il est mort, je me sens lâche de ne pas l'avoir tué. Je regrette de ne pas l'avoir fait; j'en ai rêvé cent fois. Je suis sans courage. Mon père a engendré des lâches. C'est sa punition.

J'aurais pu écrire une histoire magnifique: un homme tranquille qui remonte vers le nord pour tuer le mal qu'il a en lui. Chaque geste a été réglé dans sa tête, il est tranquille, tout se passera bien. Il contrôle tout, sa respiration est régulière, il ne transpire pas. Il connaît le parcours qu'il fait. Il note sur un petit calepin toutes les villes importantes qu'il traverse. Il attend. Tous mes cahiers sont remplis du début de cette histoire. Je suis comme mon père [...]. Je lui ressemble. Personne ne le dit jamais, mais plus je vieillis et plus mes traits se creusent de la même manière. Devant mon frère, je n'ai pas parlé. Maintenant que j'ai les cahiers devant moi, j'ai envie de les lui offrir. Je vais arrêter de tourner autour de cette histoire³⁶.

36. *Ibid.*, p. 107.

Dans ce passage, le personnage de Simon affirme à la fois son obsession du parricide et le caractère obsolète de ce dernier, qui a dorénavant cessé de le définir; son existence n'est plus conditionnée par la violence paternelle. Il est intéressant de remarquer comment, dans le récit qu'il fait de son fantasme meurtrier, Simon se décrit comme « tranquille », comme ayant une « respiration [...] régulière » et comme ne « transpir[ant] pas » – autant d'images s'opposant radicalement aux succinctes descriptions du père proposées dans le reste du roman : celles d'une camisole blanche, d'une respiration difficile, de la transpiration, de la colère. Forcé de renoncer à son fantasme, cependant, Simon se perçoit comme « lâche », en situation d'échec. Il révèle au lecteur sa ressemblance avec la figure paternelle dont il acquiert peu à peu les traits physiques en vieillissant. La mort naturelle de son père pousse Simon à entrer dans l'ordre naturel des générations, c'est-à-dire à accepter non seulement la part de son père en lui (sa ressemblance physique), mais aussi la part qu'il a lui-même dans l'existence de son père, puni par la lâcheté de ses propres enfants. Le mythe personnel à la base de l'identité de Simon, celui de la haine et du parricide, se trouve ainsi dissout par la mort naturelle du père. Cette dissolution est acceptée : à la fin du roman, Simon repart sur la route avec pour objectif de réinventer son existence :

Je pense. Loin de la rivière, je peux penser, faire des bilans, recommencer. Je suis étonné des mots qui me viennent. Je n'ai rien entrepris, rien échoué. Je suis un homme dans un autobus, je suis nulle part, enfin content de mon errance. Mes cahiers inachevés ne me font plus honte. Partir règle tout. C'est ma seule foi³⁷.

L'idée d'une dissolution du mythe personnel constitué pour Simon par le parricide peut être contestée : force est de noter que, lu comme une réécriture du mythe d'Édipe, le texte de Lise Tremblay affirme la permanence de la figure de la mère. On pourrait alors penser que la mort du père *réalise* ce parricide plutôt qu'elle ne l'annule. Le personnage de Simon, qui déclare, comme nous venons de le voir, ressembler à son père, se devrait alors de fuir le pays natal puisque nul ne fait plus obstacle à l'inceste. Simon déclare d'ailleurs bien avoir besoin de s'éloigner du pays natal, « de la rivière », pour pouvoir se reconstruire. Le désir œdipien, au sens psychanalytique du terme, serait ainsi bien présent au-delà de la mort du père, voire à cause de cette dernière. La permanence de ce

37. *Ibid.*, p. 116.

désir serait également marquée par le renoncement de Simon, à la fin du roman, à l'amour qui le lie à une autre femme, avec laquelle il a entretenu une correspondance. Ne pas se lier à cette femme, ce serait ainsi ne pas lui faire prendre la place de la mère.

La paix avec laquelle le personnage de Simon quitte le pays natal à la fin du roman ouvre la voie à d'autres interprétations. Il serait notamment possible de considérer cette tranquillité comme révélatrice d'un transfert de la violence prise en charge par Simon sur la figure du père, dont la mort équivaut pour tous à une véritable libération. Innommable, indescriptible, ce père n'éprouve que mépris pour son fils cadet, effraye son aîné, et force son épouse à vivre en recluse. À sa mort, ses enfants décident de le bannir de leur vie, jusque dans leur parole même. Robert déclare refuser de jamais l'évoquer à nouveau: «Il ne voulait plus reparler de lui, jamais³⁸», explique le narrateur. La mort du père permettrait aux siens de trouver un coupable à leurs désirs violents (notamment à celui du parricide), et d'en être ainsi absous, libérés. Une troisième interprétation du texte de Lise Tremblay permettrait de faire de la mort du père celle de Dieu, au sens nietzschéen de cette expression: elle correspondrait alors à la disparition de l'arbitraire et du destin, mais induirait la menace de la perte des valeurs et de l'impériorité du désir; en témoignent l'errance finale de Simon («je suis un homme dans un autobus, je suis nulle part³⁹»), et l'achat par Robert de la maison dont il rêve depuis toujours, dangereusement située près du Saguenay qui menace constamment de l'engloutir.

Mort de Dieu, absolution ou crainte de l'inceste, le départ de Simon correspond dans tous les cas à l'impossibilité pour ce personnage, en tant que revenant, de se réinstaller au pays natal. Son identité doit être définie au-delà de ce lieu, sans paradoxalement pouvoir s'attacher à un territoire autre que l'errance. Contrairement aux personnages d'*Incendies*, qui parviennent à reconstruire leur histoire dans le contexte canadien, Simon ne semble capable de redéfinir son identité par rapport à aucun espace défini. Le roman de Lise Tremblay offre en ce sens un cas particulier de dysnostie, qui sera analysé en détail dans le septième chapitre de cet ouvrage.

38. *Ibid.*, p. 103.

39. *Ibid.*, p. 116.

4. LE RETOUR, MOUVEMENT D'INFIRMATION DE L'IDENTITÉ DU REVENANT ?

Dans la tragédie d'*Œdipe roi*, et au contraire de ce qui a pu être observé dans l'*Odyssée* d'Homère, le mouvement du retour correspond à l'infirmité de l'identité du revenant; revenu au pays natal sans en avoir connaissance, le personnage d'Œdipe y reçoit des révélations au caractère profondément destructeur, et qui provoquent un renversement de son identité: l'époux se découvre fils, le père se découvre frère, l'étranger se découvre natif. Œdipe est lui-même l'artisan de ce renversement, qu'il a provoqué en désirant à tout prix trouver un coupable à la peste qui touche sa cité – aux yeux de René Girard, Œdipe ne serait en réalité qu'un bouc émissaire; en prenant en charge la violence qui touche chaque individu de sa communauté, il en permettrait l'unification.

En reprenant le thème œdipien, le drame *Incendies* développe une conception de l'identité similaire à celle développée dans la tragédie *Œdipe roi*: celle-ci correspondrait ainsi, non pas à un *a priori* qu'il s'agirait de découvrir, mais à une énigme, une sorte de problème dont la résolution ne serait possible que dans la confrontation avec l'absolu. Dans la pièce de Wajdi Mouawad, la figure d'Œdipe voit sa dualité répartie entre différents personnages et ne sert de bouc émissaire à aucune communauté, pas même à la famille qu'il a créée et détruite tout à la fois. Dans *Incendies*, c'est la figure de la mère qui prend volontairement en charge la colère de tous, tout en demandant à ses enfants de l'en décharger par leur quête – celle-ci les mènera à reconstruire leur propre histoire sous la forme même d'un mythe propre à redéfinir leurs valeurs communes.

C'est ce mythe placé au fondement de l'identité individuelle qui se voit justement mis en péril dans le roman *La pêche blanche*. Le personnage du revenant, qui éprouve un désir de parricide tout à fait conscient, s'y voit forcé de renoncer à ce mythe fondateur par la mort naturelle de son géniteur auquel il n'est désormais plus possible de se confronter. Par la mort de cette figure d'opresseur, le revenant se voit libéré du statut de bouc émissaire qui avait forcé son départ – libéré, également, du désir criminel au fondement même de son identité qu'il lui incombe paradoxalement de réinventer dans l'errance. Dans les œuvres de Wajdi Mouawad et Lise Tremblay qui viennent d'être analysées, et au contraire de ce qui a pu être observé dans *Ourse bleue* de Virginia Pésémapéo Bordeleau et *Rivière Mékiskan* de Lucie Lachapelle, l'être humain se

doit d'utiliser ses capacités de création pour pouvoir se définir. C'est ainsi dans l'imaginaire que se développerait le lien de l'individu au pays natal, et l'étendue de ses interactions avec la communauté qu'il choisit d'invoquer comme sienne.

DÉPASSER LE DISCOURS IDENTITAIRE : VERS L'ÉNIGME DU RETOUR DE DANY LAFERRIÈRE

Le récit des aventures d'Ulysse, tel qu'il est proposé par l'épopée homérique, présuppose une identité stable et fixe, à laquelle il serait possible d'être fidèle, et dont le retour au pays natal serait la suite logique, la simple extension. Dans la tragédie de Sophocle *Cédipe roi*, le mouvement du retour vient au contraire infirmer l'identité du revenant ; celle-ci apparaît comme une sorte d'énigme, qui ne serait soluble que dans la confrontation de l'individu avec le destin, les dieux, l'absolu. Qu'elles décrivent avec le retour une confirmation ou une infirmation de l'identité du revenant, les œuvres examinées précédemment à l'aune des récits d'Homère et de Sophocle représentent la notion d'identité comme fondamentalement instable ; celle-ci est constamment mise en question par les interactions entre le revenant, son imaginaire et la communauté (le pays natal) vers laquelle il se dirige.

Cette instabilité est renforcée par une complexité certaine ; en effet, chaque personnage se trouve aux prises avec la multiplicité de ses origines et des modes de vie qui leur sont associés, et rencontre ce faisant des difficultés à se définir. Ce chapitre commencera par décrire les différents aspects de ces identités multiples avant de les confronter à deux concepts développés par la critique au cours des années 1990. Le premier, celui d'*hybridité*, est principalement dû à l'Américain Homi Bhabha et exposé dans son essai *Les lieux de la culture* ; il consiste en l'élaboration, dans la rencontre des cultures, d'un « tiers espace » générant de nouvelles

formes identitaires marquées par une ambivalence constante. Le deuxième, celui de *sujet nomade*, a été décrit par Rosi Braidotti dans son essai *Nomadic Subjects* (« Sujets nomades », non traduit en français). Le *sujet nomade* constitue pour cette philosophe « une fiction politique qui renvoie à un désir intense de transgresser les frontières et d’empiéter sur les limites¹ », un être en perpétuel devenir :

Le sujet nomade [...] n’est pas conçu comme une identité fixe et stable, mais comme un croisement de variables physiques, symboliques et sociologiques, comme un site d’interactions complexes entre plusieurs niveaux de subjectivités et d’expériences qui varient en fonction de la classe, la race, l’âge, le style de vie et la préférence sexuelle².

En choisissant de rejeter la notion d’identité en faveur de celle de subjectivité nomade qui s’y oppose par son devenir constant, Rosi Braidotti entend focaliser son attention sur la collectivité plutôt que sur l’individu qui s’y réalise, c’est-à-dire dépasser le discours identitaire pour envisager la notion d’individu à l’échelle de la mondialité. Cette possibilité sera ici envisagée en s’appuyant sur l’analyse du roman *L’énigme du retour* de Dany Laferrière, qui permettra de mettre au jour le débat existant dans la littérature canadienne francophone contemporaine autour du questionnement identitaire, voire de la volonté de dépassement de ce questionnement, perceptible à travers le récit du retour au pays natal lui-même.

1. DE L’IDENTITÉ À LA SUBJECTIVITÉ

La fidélité de l’individu à son identité implique une adéquation parfaite entre cet individu, son pays natal et la communauté qui l’habite – une adéquation dont l’absence est source de conflits. Comme il a été mentionné, c’est sur ces conflits que se basent justement les intrigues des œuvres examinées jusqu’ici, à savoir *Ourse bleue*, *Rivière Mékiskan*, *Incendies* et *La pêche blanche*. Ils s’y résolvent de manières variées, révélant ainsi des points de vue très divers sur la notion d’identité. Nous examinerons ici ces différents points de vue, avant de les confronter aux

-
1. Gabrielle Trépanier-Jobin, « Comment mieux vivre ensemble? Pensée nomade et nouvelles perspectives », p. 9.
 2. *Loc. cit.*

concepts d'*hybridité* et de *subjectivité nomade* qui semblent à même de les décrire.

1.1 Vers l'identité

Les différents ouvrages étudiés jusqu'ici offrent chacun une représentation différente de la notion d'identité. À cet égard, *Ourse bleue* est celui qui se rapproche le plus de l'*Odyssée*. Dans ce roman, l'identité de l'héroïne est en effet représentée comme une réalité fixe préservée dans le monde des esprits, telle qu'il aurait été possible de lui être fidèle si elle avait été dès le départ pleinement acceptée – telle aussi qu'il est possible de se l'approprier par le rite d'initiation organisé pour l'héroïne par sa communauté. Grâce au retour au pays natal et à la découverte de ses pouvoirs de chamane, Victoria met fin au profond sentiment de manque qui l'habite, à la sensation qu'une part d'elle-même lui échappe. Dans *Ourse bleue*, l'identité préexiste au retour qui permet de la mettre au jour.

Le roman *Rivière Mékiskan*, bien qu'il mette en scène un personnage semblable à celui d'*Ourse bleue* puisque possédant des origines à la fois blanche et crie, propose une représentation de l'identité sensiblement différente; en effet, la part crie que l'héroïne tente d'accepter ne constitue pas une réalité fixe susceptible soit d'être découverte, soit de rester cachée. Elle ne commence à exister (et plus précisément à se construire) qu'avec le retour, c'est-à-dire au moment où la revenante commence à fréquenter sa communauté d'origine dont elle ne sait absolument rien. Alice ne ressent auparavant aucun vide identitaire – tout au plus, de l'amertume et de la colère à l'égard de son père, seul élément dans sa vie qui l'ait jamais rattachée à la communauté crie.

La pièce de théâtre *Incendies* semble pour sa part renvoyer à chacune des deux conceptions de l'identité évoquées respectivement par *Ourse bleue* et par *Rivière Mékiskan*. D'un côté, l'identité des deux personnages y constitue une réalité fixe (celle de la naissance dans le viol et dans l'inceste) qui préexiste au retour, et qu'il s'agit pour eux de mettre au jour en rencontrant d'autres personnages témoins de leur histoire. D'un autre côté, l'identité ainsi découverte n'est pas complète: elle ne suffit en aucun cas à définir ces personnages, qui ne ressentent avant sa révélation aucune espèce de manque à son égard. Sans évoquer un total renversement de leur identité, *Incendies* fonde son intrigue sur la mise

en cause de cette dernière, ce qui explique l'ambivalence de son discours. La manière dont les deux revenants s'y définissent apparaît finalement liée à leur imaginaire : elle est l'objet d'une construction, d'un va-et-vient entre l'individu, la communauté à laquelle le pays natal le confronte, et celles auxquelles il rattache son existence précédente. Le roman *La pêche blanche* s'associe à cette conception de l'identité comme construction imaginaire ; il illustre ainsi la mise en cause, par les événements de la vie, du mythe identitaire sur lequel s'est construit le personnage principal, que son retour force à se redéfinir sans pourtant lui offrir d'autre élément structurant que l'errance.

À l'exception du roman *Ourse bleue*, les œuvres examinées jusqu'ici semblent donc mettre à mal l'idée de l'identité comme réalité objective, fixe, et donc fiable ; le principe de découverte, de révélation et de mise en cause, au cœur de leurs intrigues, conduit le lecteur à les envisager plutôt comme des sortes d'énigmes aux réponses diverses. Les personnages y sont confrontés à la multiplicité soit des origines, soit des modes de vie qui leur permettent de se définir : dans *Rivière Mékiskan*, Alice est partagée entre ses racines blanches et ses racines crie ; dans *Incendies*, Jeanne et Simon se découvrent de naissance « libanaise »³, mais aussi et surtout liés au même homme par une relation à la fois filiale et fraternelle ; dans *La pêche blanche*, Simon hésite entre sédentarité et nomadisme, et éprouve de la difficulté à accepter l'héritage paternel ; l'héroïne d'*Ourse bleue* elle-même, dans l'identité qu'elle finit par s'approprier, découvre le mélange de ses deux cultures : l'ourse de la spiritualité crie, le bleu du catholicisme. Le lecteur peut ainsi percevoir, dans le roman de Virginia Pésémapéo Bordeleau, la volonté de résoudre les conflits causés par la multiplicité identitaire, et de parvenir à un apaisement que ne semblent pas rechercher les autres ouvrages.

1.2 Vers l'identité hybride

Le questionnement identitaire avec lequel sont aux prises tous les personnages précédemment évoqués est directement lié à la diversité de leurs communautés d'appartenance : le héros de *La pêche blanche* lui-même,

3. La dualité de l'identité nationale de ces personnages est mise en évidence de manière plus nette dans le film *Incendies*, réalisé en 2010 par le Québécois Denis Villeneuve à partir de la pièce de Wajdi Mouawad, et qui sera analysé dans le sixième chapitre de cet ouvrage.

s'il ne détermine pas son identité par rapport à deux nations différentes (il se vit, aux États-Unis, comme un Québécois), se définit à la fois par la communauté sédentaire de son pays natal, dans laquelle il trouve son origine, et par celle, nomade, de ceux qui vivent comme lui « sur la route ». Il serait aisé de découvrir dans ces appartenances multiples une forme de dualité, voire une véritable division qui viendrait menacer l'intégrité des personnages. Les deux principales communautés auxquelles ils se sentent appartenir sont en effet radicalement opposées – soit par définition (nomades et sédentaires, fils et frères), soit par les aléas de l'histoire (colons blancs et colonisés cris) ou de la géographie (Canadiens et « Libanais »⁴). Dans *Ourse bleue*, notamment, l'héroïne se sent profondément déchirée entre ses deux appartenances qu'elle ne parvient pas à vivre simultanément – c'est ainsi sa mère qui, dans son enfance, lui a interdit d'exercer ses pouvoirs de chamane afin de respecter la culture des Blancs. Cependant, dans les autres œuvres étudiées jusqu'ici, il est difficile de s'arrêter à une telle dualité. Les données identitaires y sont en effet présentées comme poreuses, et surtout, négociables. Le cas est particulièrement évident avec *Incendies*, où les nationalités « libanaise » et canadienne, bien qu'investies de façons différentes, se trouvent parfaitement compatibles. Dans *La pêche blanche*, le nomadisme du personnage principal n'est donné que comme temporaire: il est un épisode de sa vie dont il sait qu'il finira avec la vieillesse. Dans *Rivière Mékiskan*, enfin, le récit maintient l'indétermination de l'identité de l'héroïne: est-elle métisse, blanche ou crie? Le retour d'Alice au village paternel ne répond pas à cette question, et la laisse en suspens – tout au plus permet-il à la jeune femme d'accepter ses origines autochtones, c'est-à-dire l'une des composantes avec lesquelles elle doit négocier pour assurer l'intégrité de sa personne. Or, cette composante n'est pas fixe: comme nous l'avons vu précédemment, le caractère autochtone de la famille d'Alice est lui-même sujet à de constantes négociations entre la tradition et la modernité, la culture crie et celle des colons: elle est à la fois l'une et l'autre, ou plutôt, pour reprendre l'expression d'Homi Bhabha, « ni l'une, ni

4. Dans le cas des personnages d'*Incendies*, il est difficile de parler d'opposition entre les nations canadienne et « libanaise », la première se revendiquant justement de la diversité des identités nationales représentées en son sein. Le même homme étant pour eux à la fois père et frère, c'est plutôt dans les deux façons dont ils sont attachés à leur communauté d'origine que Jeanne et Simon découvrent une forme de déchirement – ou plutôt, un abîme, car l'origine de leur père les conduit à se comprendre comme les fruits de leur seule mère.

l'autre⁵ ». Le caractère indéterminé de l'identité d'Alice – de même que celle des protagonistes de *La pêche blanche* et d'*Incendies* – rappelle en effet de manière très nette le concept d'hybridité, tel qu'il a été développé dans *Les lieux de la culture*. Homi Bhabha s'oppose dans ce texte au phénomène de polarisation et aux antagonismes établis par la théorie dans le contexte postcolonial: par exemple, entre Occident et Orient, Nord et Sud, « même » et « autre ». Le critique soutient l'idée d'une élaboration, dans ce même contexte, d'un « tiers espace » générant de nouvelles formes identitaires. Ces nouvelles formes identitaires ne seraient pas déterminées, ni fixes. Bien au contraire, elles seraient marquées par une ambivalence constante, une tension qui les empêcherait de se stabiliser; elles obligeraient les sujets qu'elles touchent à de continues négociations avec les différentes cultures auxquelles ils appartiennent.

Le concept d'hybridité peut s'appliquer en dehors du contexte postcolonial pour lequel il a été développé. Comme le fait bien remarquer Gillian Beer dans l'introduction de son essai *Open Fields*, en tout individu confluent nécessairement des appartenances diverses avec lesquelles il lui faut bien composer, ne serait-ce que parce qu'il est né à la fois d'un père et d'une mère, eux-mêmes issus de deux familles différentes. Les appartenances multiples qu'un individu peut porter ne renvoient d'ailleurs pas nécessairement à des groupes ethniques, mais aussi à différents types de personnes, dont chacune est en réalité constituée d'une multitude de sujets :

La rencontre des cultures n'a pas lieu qu'entre personnes d'origines ethniques différentes mais aussi, dans une même société, entre des métiers, genres, groupes professionnels, et spécialisations de toutes sortes. Les *train-spotters*, les jeunes mères, les astronomes, les cavaliers ont tous des connaissances et un vocabulaire qui leur sont spécifiques; mais aucun d'entre eux ne vit uniquement en tant que *train-spotter*, jeune mère, astronome ou cavalier. Chacun fait l'expérience et tire les conséquences du contexte historique, de la réalité matérielle, des médias, et de la communauté dans laquelle, tous ensemble, ils évoluent. (De fait, ils peuvent constituer une seule et même personne, certes très occupée.) Ces multiples positions du sujet signifient que les relations ne forment jamais un système unique: ce qui peut être perçu comme des affleurements

5. Homi Bhabha, *Les lieux de la culture*, p. 64.

ou des détails peut se révéler faire partie d'un réseau d'autres connexions⁶.

Ce que montre ici Gillian Beer, c'est que tout individu est nécessairement marqué par l'appartenance à une multitude de groupes, ethniques ou non, qui déterminent ses rapports à la communauté – c'est-à-dire sa subjectivité, au sens de l'activité de la conscience en rapport avec elle-même et le monde extérieur.

Les œuvres *La pêche blanche*, *Rivière Mékiskan* et *Incendies* vont justement à l'encontre de l'idée d'une dualité, d'un déchirement entre les différentes cultures, ethnicités et, plus généralement, communautés auxquelles appartiennent leurs protagonistes. Elles illustrent la porosité des frontières entre ces différentes entités. Elles mettent ainsi en évidence tant la complexité de l'identité des personnages que le jeu de négociations constant dans lequel ceux-ci sont pris afin de maintenir leur intégrité – leur *hybridité*.

1.3 Vers la subjectivité nomade

La réflexion menée par Homi Bhabha et Gillian Beer sur la perméabilité des différentes cultures, ainsi que leur affirmation du nécessaire renoncement aux grands antagonismes de la pensée, invite à se pencher plus avant sur la notion de subjectivité. Celle-ci témoigne en effet, contrairement à celle d'identité, des négociations constantes menées par l'individu (le sujet) pour évoluer et maintenir son intégrité malgré la multiplicité des communautés envers lesquelles il ressent un sentiment d'appartenance. L'identité n'est jamais que le produit, le résultat de la subjectivité, qui apparaît plutôt pour sa part comme une énergie, une sorte de moteur. Dans *Les lieux de la culture*, Homi Bhabha associe ainsi déjà la formation de l'identité à l'activité d'un sujet qui déciderait

6. Traduction de l'auteure: «Cultural encounter occurs not only between people of different ethnic origins but between trades, genders, professional groups, specializations of all sorts in a society. Train-spotters, mothers of babies, astronomers, horse-riders have each their special knowledge and vocabularies; but none of them lives as train-spotter, mother, astronomer, horse-rider alone. Each inhabits and draws on the experience of the historical moment, the material base, the media, and community in which they all dwell. (Indeed, they may all be one person, though a busy one.) These multiple subject positions mean that relations never form a single system: what may be perceived as outcrops or loose ends may prove to be part of the tracery of other connections» (Gillian Beer, *Open Fields*, p. 1).

d'assumer une image d'identité qu'il aurait lui-même produite: «La question de l'identification n'est jamais l'affirmation d'une identité pré-donnée, jamais une prophétie s'*auto*-accomplissant – mais toujours la production d'une image d'identité et la transformation du sujet assumant cette image⁷».

La notion de subjectivité est également évoquée par Rosi Braidotti; elle la choisit comme point de départ à son essai *Nomadic Subjects*, publié en 1994, où elle développe le concept éponyme de *sujet nomade*. À la base de ce concept se trouve chez la philosophe le désir de renoncer totalement à la notion d'identité, qui s'avérerait nuisible à la réalisation du vivre-ensemble. «Je pense que nous devons commencer par éliminer les identités», déclare-t-elle ainsi dans un entretien réalisé en 2010 pour la revue *Alternatives européennes*: «Nous n'arriverons jamais nulle part si nous prenons l'identité comme point de départ», explique-t-elle. «En fait, le processus de devenir dans son ensemble est un processus d'abandon de l'identité et d'entrée dans la construction de la subjectivité, la subjectivité étant par définition transversale, collective⁸.» Rosi Braidotti affirme la notion de subjectivité comme permettant de transcender les revendications identitaires qui ont marqué en Occident les grands mouvements des années 1970 (ceux, par exemple, du combat pour les droits des femmes ou des homosexuels) afin d'offrir «une vision plus large du problème⁹». Il lui apparaît en effet que «la seule éthique possible pour le monde dans sa globalité est partagée collectivement, car l'échelle des problèmes est planétaire, gigantesque¹⁰». La réflexion de Rosi Braidotti s'inscrit donc non pas spécifiquement dans le contexte postcolonial comme celle d'Homi Bhabha, mais dans celui de la mondialisation, qui s'en distingue par l'absence *a priori* d'un quelconque dualisme entre les cultures.

Rosi Braidotti se base, pour développer la notion de sujet nomade, sur la lecture de Nietzsche proposée par Deleuze. Refusant toute approche essentialiste de l'identité, elle pose le sujet comme acteur direct de sa formation. À ses yeux, c'est ainsi le processus d'identification qui aurait de l'importance, plus que l'identité elle-même. Dans ce contexte

7. Homi Bhaba, *Les lieux de la culture*, p. 92.

8. Rosi Braidotti, «Sur le nomadisme: entretien avec Rosi Braidotti».

9. *Ibid.*

10. *Ibid.*

théorique, la notion de sujet nomade constituerait une fiction permettant de penser les grandes catégories (et notamment les grandes appartenances) ensemble ou séparément, sans être toutefois limité par elles. Le sujet nomade permet d'aller au-delà de l'interrogation ordinaire sur la possibilité d'autres identités :

La caractéristique essentielle du sujet nomade est qu'il est post-identitaire: *nomade* est un verbe, un processus à travers lequel nous dressons la carte des transformations multiples et des multiples modes d'appartenance, chacun dépendant de l'endroit où nous nous trouvons et de la façon dont nous grandissons. En résumé, nous devons donc tracer des cartographies alternatives des sujets non unitaires que nous sommes afin de pouvoir nous défaire de l'idée qu'il existe des sujets complètement unitaires qui appartiennent entièrement à un lieu¹¹.

Le contexte mondial dans lequel s'inscrit la pensée de Rosi Braidotti est aussi celui où évoluent les personnages de la littérature canadienne-française depuis la fin des années 1970. Ceux-ci appartiennent à un univers où les frontières entre les nations, les cultures et les modes de pensée sont devenues floues, permettant de nouvelles interactions et faisant surgir de nouveaux problèmes dont l'échelle dépasse largement celle des États. C'est ce dont témoignent bien, dans *La pêche blanche*, les images d'immigrés clandestins qui défilent à la télévision états-unienne sous les yeux du personnage de Simon. C'est ce que l'on observe aussi de manière très nette dans *Incendies*, où le personnage de Nawal, la mère des jumeaux, a émigré au Canada, et assisté à des procès au Tribunal pénal international (basé à La Haye), sans qu'aucun de ces lieux ne soit jamais clairement nommé, comme si le spectateur de la pièce était laissé libre d'ignorer ces frontières. Le « Liban » supposé vers lequel Simon et Jeanne reviennent ne leur apparaît d'ailleurs ni comme un « chez-soi » ni comme un « ailleurs » ; ils n'y distinguent que les traces de la guerre, et en aucun cas celles d'une communauté unie – que celle-ci soit bien vivante, comme on la rencontre par exemple dans *Ourse bleue*, ou menacée de désintégration, comme c'est le cas dans *La pêche blanche* et *Rivière Mékiskan*. Dans ces trois derniers récits, il apparaît une sorte de distorsion entre l'identité composite des personnages, plus aisément descriptible par le terme *subjectivité*, et le pays natal vers lequel ils reviennent, et grâce

11. *Ibid.*

auquel ils espèrent se définir enfin de façon pleine et entière – à tort : l'héroïne d'*Ourse bleue* elle-même, qui acquiert par le retour une identité fixe, découvre que celle-ci est marquée par le métissage.

Sans nécessairement se définir comme nomades (hormis peut-être le héros de *La pêche blanche*), les personnages étudiés jusqu'ici découvrent ainsi dans le mouvement du retour l'impossibilité d'acquérir une identité définie, et la nécessité constante de négocier entre leurs différentes appartenances. En ce sens, le retour au pays natal les confronte à la nécessité d'un renoncement : renoncement à une identité claire et distincte, renoncement à une appartenance sûre et garantie. Le pays natal ne constitue, du point de vue du sujet nomade comme de celui du sujet hybride, que l'illusion d'un point de départ, une véritable chimère à laquelle les personnages doivent renoncer.

2. LE DÉPASSEMENT IDENTITAIRE ET L'ÉNIGME DU RETOUR DE DANY LAFERRIÈRE

L'analyse de la notion d'identité et de sa représentation dans les romans *Ourse bleue*, *Rivière Mékiskan* et *La pêche blanche*, ainsi que dans le drame *Incendies*, a permis d'observer l'émergence d'une tentative de dépassement du discours identitaire – discours entendu ici comme l'affirmation d'une vision essentialiste de l'identité et sa revendication par des communautés définies. C'est sur la possibilité de ce dépassement que se concentrera la présente section avec l'analyse du roman de Dany Laferrière *L'énigme du retour*. Paru conjointement au Québec et en France en 2009, *L'énigme du retour* s'inspire probablement par son titre du roman de Vidiadhar Surajprasad Naipaul *L'énigme de l'arrivée*¹². Publié en 1987, ce dernier décrit la prise de contact d'un écrivain d'origine indienne avec la campagne anglaise et la crise des civilisations qu'il y observe. *L'énigme du retour* de Dany Laferrière raconte pour sa part le retour en Haïti, à l'occasion du décès de son père exilé, d'un écrivain installé au Québec : ses sentiments face à l'évolution de son pays natal, le développement de sa relation avec les siens, ainsi que sa réflexion sur

12. Ouvrage paru sous le titre *The Enigma of Arrival*. Cet ouvrage ferait lui-même référence au tableau de Giorgio De Chirico *L'énigme de l'arrivée*, dont le titre aurait été, selon Jean-Louis Cornille (dans son ouvrage *Apollinaire et Cie*), trouvé par Guillaume Apollinaire.

l'existence en général et la question de l'identité en particulier. *L'énigme du retour* apparaît comme le fruit d'une réflexion aboutie sur la question identitaire, telle qu'elle se présente dans le contexte mondial propre à notre contemporanéité. Dany Laferrière y développe sa propre conception de l'identité, celle-ci pouvant être décrite autant par le concept d'hybridité que par celui de subjectivité nomade, sans qu'aucun de ceux-ci ne parvienne cependant à la circonscrire pleinement.

2.1 Le récit de *L'énigme du retour*

Comme une grande partie de l'œuvre de Dany Laferrière¹³, *L'énigme du retour* est un texte à forte composante autobiographique. Il raconte le retour en Haïti du narrateur, qui – tout comme son auteur – est un écrivain exilé au Québec et qui se prénomme officiellement Windsor¹⁴; *L'énigme du retour* évoque sa prise de conscience des changements survenus pendant son exil tant dans sa communauté d'origine que dans sa propre personne, et comment il parvient à dépasser ces obstacles pour reprendre sa place dans son pays natal et dans l'univers en général. Le sujet du retour avait déjà été traité par Dany Laferrière dans son roman *Pays sans chapeau*, publié en 1996, où alternaient les descriptions d'Haïti en tant que « pays réel » et en tant que « pays rêvé », habité par une majorité de zombis impossibles à distinguer des vivants. *L'énigme du retour* se distingue nettement de ce précédent opus par son intrigue, sa forme, mais aussi sa façon de traiter du problème de l'identité: par son intrigue, tout d'abord, parce que le narrateur rentre en Haïti à l'occasion de la mort de son père, et non simplement afin de reprendre contact avec sa famille; par sa forme, ensuite, parce que ce retour n'est pas narré uniquement en prose, mais aussi en vers libres (certains groupes de vers pouvant être assimilés à des haïkus) – une forme mixte qui ne manque pas d'évoquer le *Cahier d'un retour au pays natal* d'Aimé Césaire, auquel le roman vise clairement à rendre hommage; par son traitement du problème de l'identité, enfin, parce que celui-ci est placé au cœur de la réflexion du narrateur. En revenant en Haïti, il ne s'agit pas seulement pour Windsor de vivre avec les siens un moment de deuil: il s'agit aussi pour lui de comprendre qui il est, malgré la diversité des cultures

13. Une partie de l'œuvre de Dany Laferrière est ainsi regroupée sous le titre *Une autobiographie américaine*.

14. «Dany» est en effet le surnom de l'écrivain, qu'il utilise dans son nom d'auteur.

dans lesquelles il baigne du fait de son exil. *L'énigme du retour* évoque ainsi le retour sous plusieurs formes : celle du retour en tant que mouvement géographique ; celle du retour en tant que recherche d'une forme d'écriture correspondant à un héritage littéraire revendiqué ; celle, enfin, du retour sur soi, et sur 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 départ du narrateur pour Haïti – un père qui détermine son identité (il porte le même nom) 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-guerre¹⁵. »

Au début du récit, composé de deux grandes parties respectivement intitulées « Lents préparatifs de départ » et « Le retour », le narrateur apprend par téléphone la mort de son géniteur ; évoquant cette annonce à plusieurs reprises sans cependant jamais s'y attarder, il décrit alors sa vie au Québec, l'hiver, l'écriture, les journalistes, ainsi qu'un voyage mené à travers le paysage nordique vers la demeure d'un autre écrivain que l'on devine être Victor-Lévy Beaulieu, et que le narrateur décrit comme la conscience de ce paysage de glace :

Je sais qu'au bout de cette route
un barbu plein de fureurs et de douceurs,
au milieu d'une meute de chiens,
tente d'écrire le grand roman américain.

Terré dans ce village endormi de Trois-Pistoles
au bord d'un fleuve gelé,
il est le seul, aujourd'hui, qui sache
danser avec les fantômes, les fous et les morts¹⁶.

Victor-Lévy Beaulieu est ici décrit comme une sorte d'écrivain organique du Québec, la conscience d'un monde endormi par l'hiver, et auquel le narrateur s'oppose radicalement du fait de sa situation d'écrivain en exil. C'est cet exil que dépeint la suite de la première partie, en même temps que le départ d'Haïti par le narrateur il y a plus de trente

15. Dany Laferrière, *L'énigme du retour*, p. 33.

16. *Ibid.*, p. 17.

ans et les retours qu'il y fait en rêves. L'annonce de la mort de son père réveille chez lui une multitude de souvenirs, et l'acceptation d'un nécessaire retour au pays natal. Tout en passant chez différents amis dont il décrit la propre vie d'exilés, Windsor se rend à New York pour l'enterrement de son père, héros de la résistance au dictateur Papa Doc, rendu fou par l'exil au point d'avoir nié avoir jamais été père à son fils venu un jour le rencontrer. À New York, en compagnie de ses oncles, le narrateur fait la connaissance des amis de son géniteur et découvre à travers eux sa vie quotidienne; il hérite de la clef d'un coffre, dans lequel il découvre une valise impossible à ouvrir. C'est sur l'image de ce mystère irrésolu que se clôt la première partie, Windsor partant finalement en avion pour Haïti :

Je vois dans mon rêve
la valise de mon père
tourbillonner dans l'espace.
Et son regard sévère
qui se tourne lentement vers moi.

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 feu¹⁷.

Après cette brève description de Montréal depuis le hublot de l'avion, c'est sur la vision de Port-au-Prince du balcon d'un hôtel que s'ouvre la deuxième partie du roman, intitulée « Le retour ». L'arrivée de Windsor en Haïti le voit fasciné par sa ville natale, ses bruits, ses odeurs, et plus encore ses couleurs et ses mouvements. L'écrivain revenant se place avant tout en observateur : un observateur tantôt attendri par la familiarité des images qui défilent devant lui, tantôt déconcerté par la distance qu'il découvre entre sa communauté d'origine et lui-même, dorénavant étranger à la faim et à la misère, mais aussi à l'énergie qui habite les siens. Les changements intervenus chez lui sont si forts qu'il les décrit comme proprement physiques :

17. *Ibid.*, p. 76.

Cela fait trois décennies que je fais gras à Montréal
pendant qu'on continue
à faire maigre à Port-au-Prince.
Mon métabolisme a changé.
Et je ne sais plus ce qui se passe
dans la tête d'un adolescent d'aujourd'hui
qui ne se souvient pas
d'avoir mangé un seul jour
à sa faim¹⁸.

Windsor se trouve également déconcerté lorsqu'il retrouve sa famille: son neveu, qui dort dans son ancienne chambre, qui est habité par les mêmes rêves d'écriture et que l'on surnomme également « Dany »; sa sœur, qui surnomme son fils ainsi parce que « on ne savait pas s'[il] allai[t] revenir¹⁹ »; sa tante, qui l'abreuve de commérages dont il ne connaît aucun des protagonistes; sa mère, enfin, qui a « passé sa vie à se soucier des autres²⁰ », dont il ne peut s'occuper qu'en lui envoyant de l'argent du Québec, et dont il s'étonne du profond attachement à son père qu'elle n'a pourtant pas revu depuis une cinquantaine d'années.

Allant et venant entre Port-au-Prince et divers endroits d'Haïti, le narrateur mène une réflexion sur la nature de l'exil ainsi que sur la situation politique et économique qui l'a forcé à partir. S'étant vu offrir une voiture avec chauffeur, il emmène son neveu dans les campagnes, s'arrêtant en chemin chez différents personnages: un peintre aux allures de maître vaudou; l'un des anciens compagnons politiques de son père devenu agriculteur, et qui lui offre une poule noire; sa grand-mère Da, décédée il y a longtemps; un vieil homme qui souhaite tuer son chauffeur, parce que ce dernier a fait deux enfants à sa fille des années plus tôt. À chacune de ces visites, le narrateur est invité à festoyer avec ses hôtes, découvrant peu à peu dans ces invitations sa propre participation à différentes cérémonies vaudoues, et dans les personnes qu'il rencontre, de véritables dieux. À la fin du roman, alors qu'il s'apprête à visiter seul

18. *Ibid.*, p. 95.

19. *Ibid.*, p. 105.

20. *Ibid.*, p. 115.

le village natal de son père, un inconnu lui affirme ainsi que le chauffeur qui l'accompagnait n'était autre que Zaka, le dieu des paysans.

C'est lors du voyage final vers le village paternel que le roman trouve sa conclusion. Le narrateur s'y rend dans un camion qui transporte, en plus de nombreuses marchandises, un cercueil accompagné d'une femme et d'un adolescent revenus des États-Unis. Le narrateur suit cet enterrement jusqu'au cimetière du village, où il arrive pour sa part sans aucun corps à déposer. Il éprouve cependant le sentiment d'avoir bel et bien ramené son père au pays natal, et d'avoir de la sorte mis fin à l'exil de ce dernier :

Mon père est revenu
dans son village natal.
Je l'ai ramené.
Pas le corps que la glace
brûlera jusqu'à l'os.
Mais l'esprit qui lui a permis
de faire face
à la plus haute solitude²¹.

Après une longue réflexion sur sa relation avec ce père à peine connu (et après aussi avoir appris la présence, dans la poule noire reçue plus tôt, du dieu Legba qui fait passer les êtres du monde visible au monde invisible), le narrateur part en bateau pour un dernier voyage énigmatique : s'agit-il de la vie réelle, d'un rêve, de la mort même ? Dans « une petite chaumière / au fond d'une bananeraie²² », le narrateur malade dort, protégé par un village entier, et retrouve dans la sensation du retour son sourire d'enfant.

Bercé par la musique
du vieux vent caraïbe
je regarde la poule noire
déterrée un ver de terre

21. *Ibid.*, p. 276.

22. *Loc. cit.*

qui s'agite dans son bec.

Je me vois ainsi dans la gueule du temps.

On me vit ainsi sourire

dans mon sommeil.

Comme l'enfant que je fus

du temps heureux de ma grand-mère.

Un temps enfin revenu.

C'est la fin du voyage²³.

Le retour du narrateur peut ainsi être décrit, malgré ses aléas, comme effectif; tout comme l'Ulysse d'Homère, le narrateur parvient à retrouver le statut qu'il occupait avant même son départ, et ce, sans qu'il ait jamais fait abstraction de ses années d'exil.

2.2 *L'énigme du retour et l'identité*

Le sourire d'enfant retrouvé par Windsor à la fin de *L'énigme du retour*, et plus encore, son affirmation du retour du temps lui-même, contraste avec l'inquiétude existentielle qui le poursuit dans le reste du roman et qui semble ainsi résolue. Exilé depuis plus de trente ans, le narrateur s'interroge au début du récit sur la nature de sa propre identité, et plus généralement de celle de toute personne en exil. Il lui semble que l'exilé est toujours privé d'une partie de sa propre vie; le pays natal, perdu de vue, reste immobile dans son esprit et se dérobe ainsi à la marche inexorable du temps – un temps qui ne paraît plus suivre son cours que dans le pays d'accueil:

Le temps passé ailleurs que

dans son village natal

est un temps qui ne peut être mesuré.

Un temps hors du temps inscrit

dans nos gènes²⁴.

23. *Ibid.*, p. 286.

24. *Ibid.*, p. 39.

Cette sensation d'interruption du cours de la vie, de perte du temps, est loin d'être le seul écueil rencontré par les exilés; selon le narrateur de *L'énigme du retour*, ceux-ci doivent également faire face à une sorte de fragmentation de leur personne. C'est ce que l'on peut observer dans la première partie du roman, avec la description que fait Windsor de son voisin italien.

Si je croise mon voisin sur le trottoir
 il ne rate jamais une occasion de m'inviter
 à goûter un petit vin qu'il fait lui-même dans sa cave.
 On passe l'après-midi à parler de la Juventus
 du temps que la Juventus était la Juventus.
 Il connaît personnellement tous les joueurs
 dont la plupart sont morts depuis longtemps²⁵.

Ce voisin italien, que Windsor surnomme « Garibaldi », lui fait un jour une confession qu'il considère comme particulièrement honteuse :

Garibaldi me fait venir chez lui, un soir. On descend dans la cave. Le même rituel. Je dois boire ce vin maison. Je sens qu'il a quelque chose de grave à me dire. J'attends. Il se lève, va essuyer ses livres, en profite pour me montrer un portrait de d'Annunzio que l'écrivain a signé pour son père. J'ai peur qu'il me fasse une confidence scandaleuse. Il tenait à me dire qu'il a toujours détesté la Juventus, que son équipe, c'est le Torino FC. Comme personne ne connaît cette équipe ici et que tout le monde connaît la Juventus, il a dit Juventus en pensant Torino. C'est le drame de sa vie. Il n'y a pas une journée qu'il ne pense pas à cette trahison. S'il retourne en Italie un jour il n'est pas sûr qu'il aura le courage de regarder ses vieux amis dans les yeux²⁶.

Dans ce passage, les effets de suspens et de dramatisation contrastent avec l'apparente légèreté de la révélation faite au narrateur – un contraste facteur d'humour, mais qui ne doit pas pour autant cacher le drame intérieur vécu par « Garibaldi ». Le football occupe en effet dans la vie sociale des *tifosi* une importance majeure : l'équipe qu'ils supportent témoigne non seulement de leur appartenance géographique (la Juventus et le

25. *Ibid.*, p. 40.

26. *Ibid.*, p. 40-41.

Torino FC, bien qu'ayant des histoires bien différentes, sont tous deux liés à la ville de Turin), mais aussi de leurs appartenances idéologique et politique; le mensonge avoué par « Garibaldi » dans ce passage équivaudrait à celui d'une personne affirmant soutenir un parti d'extrême droite alors qu'elle milite activement à gauche, ou d'un libre-penseur se déclarant religieux. Il est cependant remarquable que le fort sentiment de trahison qui étreint ici « Garibaldi » n'est pas assimilé par le narrateur à un quelconque déchirement. Certes, se déclarer supporteur de la Juventus plutôt que du Torino FC permet au personnage d'entretenir une conversation avec des interlocuteurs canadiens, et donc de trouver sa place dans leur communauté. Cependant, ce mensonge n'influence d'aucune manière la canadienneté du personnage; « Garibaldi » n'est pas déchiré entre deux appartenances incompatibles. Si son mensonge constitue « le drame de sa vie », c'est qu'afin de faciliter sa vie sociale au Canada, il a renié une partie de son identité pour en revendiquer une autre dans laquelle il ne se reconnaît pas. Il a volontairement perdu, du moins socialement, une partie de lui-même.

Cette impression de perte de soi, de fragmentation identitaire, se cristallise dans la sensation d'égarement que le narrateur affirme lui-même ressentir dans l'exil. Il déclare ainsi 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 aller²⁷.

Tout au long de *L'énigme du retour*, 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 qu'il décrit cependant, dans le passage ci-dessus, c'est le sentiment d'une perte des repères spatiaux (« ni nord ni sud ») et temporels

27. *Ibid.*, p. 22.

(perceptible dans la disparition des données générationnelles: « ni père ni fils ») qui lui permettraient de se définir. En 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 perçue de manière négative; le « tiers-espace » existant entre les différentes cultures, les différents repères antagoniques, est ici plutôt décrit comme un « non-espace »: « personne », insiste le narrateur, « ne sait vraiment où aller ». Par ailleurs, et bien que le narrateur déclare passer constamment d'une culture à l'autre, d'une fonction à l'autre et d'un savoir à l'autre, sans qu'une trajectoire précise puisse jamais être attribuée à sa subjectivité, ce mouvement semble décrit plutôt comme une errance (un mouvement que ne définit aucun but) que comme un nomadisme (compris en tant que mouvement marqué par des buts précis et une forme de récurrence). À l'instar de son voisin « Garibaldi », Windsor possède plusieurs visages, ou plutôt plusieurs masques, et ne parvient pas à déterminer lequel lui appartient en propre.

À la fin du roman, cependant, le lecteur ne peut que remarquer la métamorphose, chez le narrateur, du profond sentiment d'égarement éprouvé par le narrateur. Dans le dernier chapitre, alors qu'il s'abandonne à la maladie dans un village isolé, celui-ci réitère en effet l'idée d'une forme 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, enfin²⁸.

Le narrateur insiste ici, 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, qui serait ici le sujet. Contrairement à ce qui a été observé dans le passage cité précédemment, la disparition des repères spatiaux (« Ce n'est plus le Nord. / Ce n'est plus le Sud. ») et temporels (« Ce n'est plus l'hiver. / Ce n'est plus l'été ») n'est pas associée à l'angoisse de l'égarement et de l'errance, mais à l'idée de plénitude. Cette plénitude

28. *Ibid.*, p. 285.

pourrait être rattachée à l'idée d'hybridité ou de nomadisme, si elle ne semblait elle-même se détacher des notions de temps et d'espace auxquelles ces deux concepts continuent de se rattacher.

Qu'est-ce qui, au cours du roman, a provoqué ce changement chez le narrateur? À quel type d'identité ou de subjectivité semble-t-il ainsi parvenu? Qu'est-ce qui, dans son parcours, l'a amené à considérer la disparition des repères spatiotemporels comme une source de félicité? Il importe pour le comprendre de considérer les conditions de la disparition de ces repères. Si leur absence est présentée comme une source de plénitude, c'est qu'ils sont paradoxalement devenus immensément présents au cours du récit: entre les deux étapes de l'égarement et de la plénitude se trouve le mouvement du retour au pays natal, l'artisan de cette transformation. Dans l'exil, le temps apparaissait pour Windsor comme absent car suspendu: il n'assistait pas aux transformations de son pays natal (de sa communauté d'origine), qui de son côté n'assistait pas aux siennes. Le retour est venu anéantir cette sensation d'immobilité, déjà fortement mise à mal chez Windsor par l'annonce de la mort de son père; de fait, celle-ci le confronte brutalement au passage du temps, dans lequel elle le réinscrit: sa mère, devenue vieille, n'attendra plus cet homme qu'il devra lui-même accepter de n'avoir jamais vraiment connu. Revenant en Haïti, Windsor 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, comme son neveu Dany, ont pris sa place. 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 chemin²⁹.

Revenir au pays natal, dans le roman de Dany Laferrière, c'est ainsi lier son moi présent à son moi passé, c'est-à-dire se réinscrire dans la linéarité du temps, le *retrouver*. Cette réappropriation des données temporelles se conjugue dans *L'énigme du retour* à une réappropriation des données spatiales; c'est ce que signale notamment le voyage final du narrateur vers le village où est né son père, et où il ramène son esprit. Assis la nuit dans le cimetière du village, Windsor réalise que le lieu de la naissance contient le monde tout entier; il suffirait, en ce sens, à résumer toute la vie d'une personne:

Ce sentier, fait d'herbe piétinée, traverse le cimetière pour déboucher sur un chemin rocailleux qui mène à la route départementale. C'est le premier [que mon père] a pris pour se rendre à Port-au-Prince. Et des années plus tard, à La Havane, Paris, Gênes, Buenos Aires, Berlin, Rome, les métropoles du monde. Enfin à New York où je l'ai vu dernièrement tout raide dans un costume d'alpaga noir avec une magnifique cravate de même couleur. [...]

Il a dû, en une nuit comme celle-ci,
 voir se déployer dans le ciel
 cette carte grandeur nature où sont indiqués
 tous les hôpitaux, les prisons, les ambassades,
 les fêtes factices et les nuits de solitude
 auxquels il aurait à faire face un jour. [...]

Lui, à Baradères.

Moi, à Petit-Goâve.

Puis, chacun suit son chemin

dans le vaste monde.

Pour revenir au point de départ.

29. *Ibid.*, p. 123.

Il m'a donné naissance.

Je m'occupe de sa mort³⁰.

Le lecteur est ici à même d'observer non seulement la manière dont le pays natal permet de résumer toute la vie d'une personne, mais aussi celle dont il autorise le narrateur à entrer en contact avec son père et à s'inscrire dans la lignée de ce quasi-inconnu. En mettant fin à l'exil paternel, Windsor parvient finalement à mettre fin au sien propre, c'est-à-dire, dans les termes du roman, à réintégrer les coordonnées ordinaires de l'espace et du temps, chaque mouvement occupant une portion de ces derniers, le présent anticipé dans le futur finissant par disparaître dans le passé. C'est cette réintégration de la linéarité de l'espace-temps qui permet paradoxalement au narrateur, dans les dernières pages du récit, de découvrir enfin une vie « sphérique » : sphérique non pas parce que débarrassée des différents repères spatiotemporels, mais parce qu'imprégnée de ces derniers : le proche et le lointain sont réunis dans l'ici, le passé et le futur sont réunis dans le maintenant. L'espace-temps, en d'autres termes, est passé de l'absence à l'omniprésence, du vide à la totalité.

Le roman *L'énigme du retour* lie la notion d'identité, dans le contexte mondial, à une sorte de paradoxe : le « tiers-espace » y est un non-espace, le « nomadisme », une errance, tous deux sources d'une profonde sensation d'égarement chez les sujets qu'ils touchent. Pour que la vie devienne enfin « 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 inutile.

3. LE RETOUR, MOUVEMENT DE DÉPASSEMENT DU QUESTIONNEMENT IDENTITAIRE ?

La manière dont Dany Laferrière associe la plénitude de la vie « sphérique » à l'intégration d'un temps et d'un espace déterminés, manifestés par la reconnaissance d'un lien de filiation, constitue une forme de paradoxe ; ce dernier interdit de décrire le modèle de subjectivité proposé par *L'énigme du retour* comme essentialiste. Ce roman témoigne ainsi

30. *Ibid.*, p. 274-276.

de la possibilité de dépasser le discours identitaire *a priori* inséparable du récit du retour au pays natal. Dans le roman de Dany Laferrière, la pleine conscience par le personnage de sa propre finitude, ainsi que de celle de son univers, l'ouvre à la connaissance de l'infinitude, entendue ici comme capacité de renouvellement, de régénérescence : Windsor fils vit le même exil que Windsor père ; il ramène ce dernier au pays natal et y découvre que la vie de son géniteur, comme la sienne, était jouée d'avance dans les étoiles – ou plutôt, que l'ensemble des événements qui l'ont marquée, même malheureux, ont été vécus avec sérénité et en toute conscience. Il est possible de retrouver, dans cette reviviscence volontaire des mêmes événements, une allusion au concept nietzschéen de l'éternel retour³¹ : l'être, ni devenu ni en devenir, affirmant sa volonté à revivre sa vie à l'identique et un nombre infini de fois.

Sans que l'allusion à un tel concept soit nécessairement perceptible dans *Ourse bleue*, *Rivière Mékiskan*, *Incendies* ou *La pêche blanche*, ces quatre œuvres marquent la tentative, réussie ou non, de ne pas limiter la notion d'identité à sa dimension essentialiste, mais de la présenter au contraire comme une véritable construction, fruit de la subjectivité de l'individu et de son interaction avec la communauté et l'imaginaire. C'est en effet à partir de ce dernier qu'elle envisage le réel, celui-ci étant décrit, sinon comme le fruit du postcolonialisme, comme celui de la mondialité : deux contextes marqués par la rencontre de cultures dont il apparaît toujours impossible de tracer nettement les contours.

Si les concepts d'hybridité et de nomadisme, développés par la critique au cours des années 1990, permettent généralement de décrire les identités ou subjectivités ainsi décrites, le cas de *L'énigme du retour* montre qu'ils n'y suffisent pas : ce roman évoque en effet la possibilité d'une identité paradoxale où le lien nécessaire à un espace et un temps bien définis, qui permettrait de se situer dans la suite des générations, permettrait l'annulation par leur totalisation de ces mêmes données spatiotemporelles, ainsi que l'entrée de la subjectivité en symbiose avec l'univers dont elle ne se concevrait plus comme distincte. À travers le récit du retour, Dany Laferrière propose ainsi une autre manière de décrire l'identité, fantasmée comme complète parce que ne possédant plus d'autre centre que le sujet lui-même, qui n'aurait plus à justifier son existence. Cette conception de la subjectivité peut être remise en question, dans la mesure

31. Notion développée notamment dans *Le gai savoir* et *Ainsi parlait Zarathoustra*.

où elle appartient à un être malade et donc passif, plongé par le sommeil dans un état contemplatif. Si la vie « sphérique » décrite par le narrateur n'a de centre que sa propre subjectivité, elle n'est réalisée que grâce à la présence d'autres individus qui, de la bouche même du narrateur, le « prot[è]g[ent]³² ». Elle se réalise donc par la présence d'autres subjectivités, d'autres centres, d'autres sphères sans lesquelles celle du narrateur ne pourrait se maintenir. Or, la forme de la sphère elle-même ne permet aucune ouverture. Le fantasme d'une vie « sphérique », à certains égards, fait chez Dany Laferrière abstraction de la communauté par laquelle elle parvient paradoxalement à exister : la sphère, dans l'unité lisse de sa surface, est fermée à la rencontre qu'elle intègre paradoxalement, et pour les mêmes raisons. S'ouvrir à l'autre, ce serait percer, rompre la sphère – blesser la subjectivité.

Les œuvres du corpus, parce qu'elles renvoient au contexte de la mondialisation, se doivent ainsi de penser non plus seulement le temps et l'espace, mais aussi et surtout la disparition de ces dimensions dans une totalité. Celle-ci peut être perçue comme une disparition des repères spatiotemporels, permettant d'accéder soit à la plénitude, soit à l'égarement, ce dernier expliquant l'instabilité et la multiplicité des identités décrites. Cette difficulté explique la complexité des différents rapports à la communauté que décrivent les œuvres, et la tentative qu'elles représentent d'en rendre compte à travers le thème du retour au pays natal, précisément.

32. Dany Laferrière, *L'énigme du retour*, p. 285.

IDENTITÉ : BILAN

L'identité de l'individu, pour peu qu'il tente de la circonscrire, n'est jamais ni finie, ni donnée : elle est en constante construction. Cette construction est opérée par une subjectivité qui, bien qu'insaisissable, constitue par sa mobilité un outil moins trompeur que celui d'identité elle-même lorsqu'il s'agit d'envisager les relations entre l'individu et sa communauté, notamment dans le contexte contemporain de la mondialité.

Cette première partie s'est intéressée au processus de construction identitaire, tel qu'il est mis en cause par différents récits du retour au pays natal appartenant à la littérature canadienne francophone contemporaine. Avec l'appui des textes fondamentaux que constituent l'*Odyssée* d'Homère et *Œdipe roi* de Sophocle, elle a examiné comment l'identité des personnages de revenants peut être soit confirmée par le retour au pays natal, soit infirmée par ce même mouvement : confirmée, dans la mesure où un changement de statut peut permettre au revenant de réintégrer sa communauté d'origine, qui se doit pour cela d'être active et vivante ; infirmée, dans la mesure où le retour fait découvrir au revenant la place qu'occupe son imaginaire dans sa manière de se définir, à jamais énigmatique puisque soumise à des changements constants. Les différents récits du retour examinés ont ainsi permis d'envisager la possibilité d'un dépassement, au sein de la littérature canadienne francophone contemporaine, du discours identitaire. Le dernier chapitre s'est intéressé à la possibilité d'un tel dépassement en réexaminant la notion d'identité au regard des concepts d'hybridité et de nomadisme qui ont marqué la critique contemporaine, et qui s'appliquent particulièrement bien aux œuvres du corpus – y compris au roman *L'énigme du retour* de Dany Laferrière. L'analyse de ce dernier a cependant permis de rendre compte de la limite de ces concepts et du caractère profondément paradoxal de toute tentative de définition de soi.

La réflexion menée jusqu'ici conduit également à revenir sur deux grands concepts développés par le récit du retour, et liés à celui d'identité. Le

premier est celui de *pays natal*, dont il a été vu en introduction qu'il équivaudrait moins à un espace géographique donné qu'à un lieu, au sens anthropologique de ce terme: le pays natal doit être compris comme indissociable de la communauté qui l'habite (en l'occurrence, la communauté d'origine), et donc comme soumis aux aléas de la géographie et de l'histoire – soumis à une nécessaire évolution qui, selon les termes de la critique Gillian Beer, rend impossible au natif de revenir chez lui en tant que tel.

Le retour *effectif*, c'est-à-dire réussi, est le deuxième concept sur lequel il importe de s'attarder. Selon les termes de l'*Odyssée* d'Homère, un tel retour impliquerait une équivalence parfaite entre le revenant, la communauté vers laquelle il revient et l'espace géographique (le « pays natal ») dans lequel cette communauté évolue – une situation inconnue des œuvres étudiées ici. L'effectivité du retour y implique en effet un changement de statut du revenant, c'est-à-dire une possible transformation de la communauté d'origine, qui se doit pour cela de rester vivante; or, cette condition pose souvent problème, puisque la communauté est généralement décrite comme soumise à des menaces telles que la guerre, la colonisation et la mondialisation, qui mettent en péril sa capacité à se transformer. Dans le cadre de la littérature canadienne francophone contemporaine, il semble donc nécessaire de limiter l'importance de cette effectivité du retour, ou tout du moins de la restreindre à la prise de conscience, par le revenant comme par sa communauté d'origine, des conflits identitaires qui les habitent et gouvernent leurs relations.

C'est sur la notion de communauté que la deuxième partie de cet ouvrage entendra se pencher – une communauté sans laquelle la subjectivité ne peut donner naissance à aucune identité, à aucune appartenance. Cette partie reviendra sur plusieurs questions qui ont jusqu'ici été soulevées sans avoir encore obtenu de réponse. Elle s'interrogera notamment sur le rôle tenu par la communauté dans la façon dont l'individu se définit, sur l'impact qu'a la dissolution de cette communauté sur le mouvement spécifique du retour, ainsi que sur l'influence qu'a sur elle la figure du revenant, et sur les raisons pour lesquelles il constitue une menace à son égard.

Deuxième partie

COMMUNAUTÉ

Compris comme le centre de développement d'une subjectivité en devenir constant, le revenant découvre, dans son mouvement vers le pays natal, le processus de construction permanent dont il est à la fois le sujet et l'objet, ainsi que le rôle fondamental dans ce processus de la communauté et du sentiment d'appartenance. À la différence de la littérature victorienne décrite par Gillian Beer dans *Open Fields*, la littérature canadienne francophone contemporaine ne représente pas le retour comme un mouvement de régression, mais plutôt comme la mise en abyme du devenir de la communauté en rapport avec ses différents individus, et des différents individus en rapport avec leur communauté. C'est sur cette notion de communauté qu'entend se concentrer la présente section, afin de mieux comprendre l'impact que le retour au pays natal a sur elle.

Le terme *communauté* est d'ordinaire défini comme un « ensemble de personnes unies par des liens d'intérêts, des habitudes communes, des opinions ou des caractères communs¹ », le terme *commun* renvoyant lui-même à ce qui « appartient à tous, qui concerne tout le monde, à quoi tous ont droit ou part² ». Autrement dit, la communauté réunit différents individus autour d'un bien propre à tous, qu'il soit matériel ou non. Cependant, la communauté implique surtout l'existence d'une relation entre les différents individus attachés à ce bien commun : si ce dernier est fédérateur, il ne peut en être véritablement conçu comme le centre. Ainsi, ce n'est pas tant la possession commune d'un territoire qui fait la

1. *Dictionnaire Larousse.*

2. *Ibid.*

communauté villageoise, mais le fait de vivre ensemble sur ce territoire et d'avoir à négocier les termes de son occupation ; de même, ce n'est pas la croyance en un même dieu qui fait la communauté religieuse, mais le fait de se livrer ensemble à une même pratique de la religion³. Ce qui fait la communauté est ainsi moins le bien commun lui-même, sur lequel la définition de ce terme met généralement l'accent, que le lien entre les différentes personnes attachées à ce bien. Il n'y a pas de communauté sans interactions sociales, sans accords, sans culture, sans un ensemble de règles venant régir le vivre-ensemble et de conflits venant le perturber. Ce sont justement ces conflits, inhérents à toute communauté, que le personnage du revenant vient mettre au jour.

Le mouvement du retour, du point de vue de la communauté, est cependant loin d'être uniquement destructeur. Il se veut aussi générateur, capable d'œuvrer à la rénovation, voire à la reconstruction de la communauté, des lois qui régissent son vivre-ensemble et de son projet social en général. C'est ce que démontrera cette deuxième partie, en se penchant d'abord sur la tentative de réintégration de la communauté effectuée par le revenant. L'examen des romans *Le retour de Lorenzo Sánchez* de Sergio Kokis et *Nos échoueries* de Jean-François Caron permettra d'approfondir notre connaissance du rôle occupé par la communauté dans le retour, et de mieux comprendre comment elle peut permettre à celui-ci d'être effectif ; cette réflexion soulèvera la question de la capacité de la communauté à se transformer grâce au retour, et à réinventer les règles du vivre-ensemble. L'analyse des romans *Le premier jardin* d'Anne Hébert et *Pélagie-la-Charrette* d'Antonine Maillet sera ensuite l'occasion de se concentrer sur les notions de mémoire et d'oubli, et d'examiner, à l'aide des textes de Paul Ricœur, leur caractère central dans la construction de la communauté. À partir de ces mêmes textes, auxquels seront joints le drame *Incendies* de Wajdi Mouawad et son adaptation cinématographique par Denis Villeneuve, nous définirons enfin la place que peut occuper le récit du retour lui-même dans ce processus de construction communautaire, et nous proposerons quelques hypothèses pour expliquer son émergence dans la littérature canadienne francophone contemporaine.

3. Voir à ce propos : Akeel Bilgrami, « What is a Muslim ? Fundamental Commitment and Cultural Identity ».

RÉINTÉGRER SA COMMUNAUTÉ: DU RETOUR DE LORENZO SÁNCHEZ À NOS ÉCHOUERIES

La première partie de cet ouvrage a montré quelles conditions permettent au revenant d'affirmer son identité dans le retour au pays natal – retour défini comme la tentative de réintégrer sa communauté d'origine par une personne qui s'en est éloignée. C'est aux conditions de cette réintégration, selon le point de vue de la communauté, que s'intéressera le présent chapitre. Il s'appuiera sur l'analyse de deux romans intitulés *Le retour de Lorenzo Sánchez*, publié au Québec en 2008 par l'écrivain et peintre d'origine brésilienne Sergio Kokis, et *Nos échoueries*, publié en 2010 par le poète québécois Jean-François Caron. Dans chacun de ces deux romans, l'apparente bienveillance de la communauté à l'égard du revenant cache une hostilité certaine : moribonde, celle-ci est incapable d'évoluer et rend difficile de s'y réintégrer. Notre analyse permettra non seulement de définir plus avant la notion de communauté, mais encore de mieux cerner son rôle dans le mouvement du retour, de même que les conditions dans lesquelles elle est à même de le rendre effectif.

C'est le concept de lieu anthropologique, tel que défini dans l'introduction de cet ouvrage, qui servira ici à circonscrire la notion de communauté. Celle-ci sera ainsi conçue comme un groupe social occupant un espace donné, et partageant de ce fait une histoire et des valeurs communes, à la base des règles qui régissent ses interactions sociales et son mode de vie – autant de points communs que l'apparition du revenant, en déclenchant divers conflits, va venir mettre en cause. L'examen

du texte de Sergio Kokis, et notamment de la communauté nationale qu'il décrit, montrera que cette communauté doit d'abord être envisagée comme une construction issue de la confrontation entre une réalité et un imaginaire communs, ceux-ci posant eux-mêmes les conditions à l'effectivité du retour. L'étude du roman de Jean-François Caron permettra d'approfondir cette réflexion en s'interrogeant plus avant sur ce qui permet de qualifier une communauté de vivante, moribonde, voire mortifère, ces deux dernières caractéristiques étant à même de susciter des situations de dysnostie.

1. LE RETOUR DE LORENZO SÁNCHEZ, OU LA RÉINTÉGRATION D'UNE COMMUNAUTÉ VIVANTE

Groupe social occupant un espace donné, et partageant de ce fait une histoire et des valeurs communes, la communauté vers laquelle se dirige le revenant – celle-là même qui incarne à ses yeux le pays natal – ne lui réserve pas nécessairement bon accueil. Par son surgissement, le revenant vient en effet révéler les dissensions existant en son sein, et met son unité en péril. C'est notamment ce qui arrive dans le roman de Sergio Kokis *Le retour de Lorenzo Sánchez* – un roman où la communauté constituant le pays natal se perçoit pourtant comme guérie des maux qui ont poussé le revenant à l'exil, et donc prête à le réintégrer. Dans quelle mesure cette réintégration est-elle possible ? La communauté vers laquelle le revenant se dirige peut-elle être décrite comme vivante ? Il s'agira, à travers l'analyse de cet ouvrage, de mieux cerner la nature des interactions de la communauté avec le revenant afin de mieux comprendre le rôle joué par celle-ci dans l'effectivité de son retour.

1.1 Le récit du *Retour de Lorenzo Sánchez*

Alternant récit à la troisième personne et monologue intérieur, le treizième roman de Sergio Kokis a pour personnage principal un peintre d'origine chilienne exilé au Québec. Professeur d'anatomie picturale aux Beaux-arts, Lorenzo Sánchez est soudainement mis à la retraite, son cours ayant été supprimé en faveur d'un autre dédié à la « création graphique par ordinateur¹ ». Cet événement ne surprend guère le

1. Sergio Kokis, *Le retour de Lorenzo Sánchez*, p. 18.

vieux peintre, qui porte un regard profondément désabusé sur le monde contemporain que le narrateur qualifie de « postmoderne » ; l'univers dans lequel évolue Lorenzo fait ainsi l'objet de la description suivante (et dans laquelle le lecteur notera une description négative du féminin, fréquente dans l'ensemble du récit²) :

Une époque aseptisée, inodore, insipide et intolérante s'annonçait partout. Le fléau frivole de l'apparence bon chic, bon genre et de la santé décorative se répandait inexorablement, depuis le blanchiment des dents jusqu'à la traque compulsive des microbes et des odeurs, pour américaniser, pour sucrer et pour féminiser le monde entier³.

Du fait de son rejet du monde contemporain et de son intérêt pour des formes d'art décrites comme désuètes, Lorenzo se sent mal à l'aise dans son époque, son pays d'adoption, et plus encore sa carrière d'enseignant. Il éprouve au moment de partir en retraite un véritable soulagement, une sensation de liberté que renforce le sentiment de sa sécurité financière par suite d'une vente importante de tableaux. S'y ajoutent un appel téléphonique, puis une visite de son petit frère adoptif qu'il n'a pas vu depuis plus de trente ans. Celui-ci le prie de revenir au Chili où ses œuvres, par leur caractère figuratif et leur ancrage dans la culture chilienne, seraient selon lui très appréciées.

La visite de son frère plonge le vieux peintre dans un flot de souvenirs qui permettent de découvrir son histoire. Né dans une famille indigène, mais adopté tout bébé par un couple de la haute bourgeoisie chilienne, Lorenzo vit son enfance à l'ombre d'un père exigeant et d'une mère haineuse, dégoûtée par les origines de cet enfant imposé par son mari – soucieuse aussi de préserver la faveur des enfants nés de son ventre, Sonia et Alberto, surnommé Néne. Devenu communiste militant en pleine dictature, Lorenzo vit l'enfer des prisons chiliennes, sans y être cependant soumis à la torture grâce aux relations de son père adoptif. Il perd cependant cette protection après la découverte de ses amours avec

-
2. Nombre de personnages féminins sont ainsi décrits comme rétrogrades ou imbéciles ; entre autres, on lira ainsi : « Des étudiantes asexuées veillaient au grain de la pudeur et de la bienséance masculine, et cela, même lorsque la soi-disant victime de l'affront était un jeune homme par trop exubérant et maniéré » (p. 25), ou : « Combien de fois n'avait-il pas refusé de vendre une œuvre simplement parce que la gueule de l'acheteur ne lui revenait pas ou, plus souvent, à cause des commentaires imbéciles de la femme qui accompagnait l'acheteur potentiel ? » (p. 67).
 3. *Ibid.*, p. 22.

sa sœur adoptive. Ayant réussi à s'évader, il est dénoncé à la police par ses parents et fuit le pays pour l'Europe de l'Est, puis le Canada.

Au début du roman, plus de trente ans se sont écoulés depuis ces événements ; la sœur adoptive de Lorenzo, Sonia, est morte depuis longtemps, de même que ses parents. S'il est contacté par son petit frère Néné, c'est justement à cause d'une affaire d'héritage : au moment de mourir, sa mère adoptive, disant vouloir s'amender des haines passées, lui a en effet légué une maison au bord de la mer dans laquelle, enfant, il avait l'habitude de séjourner. Enhardi par sa liberté nouvelle, attiré par le succès promis par son frère, mais aussi désireux de conjurer les images nostalgiques qui l'assaillent, Lorenzo se décide donc à revenir au Chili. Il n'espère pas retrouver ainsi le monde qu'il a laissé derrière lui : Lorenzo décide de revenir au Chili en touriste, et de ne pas se laisser piéger par les affres de la nostalgie.

Il est cependant difficile au vieux peintre, au moment de son arrivée à Santiago, de ne pas chercher à y retrouver les traces du passé. Lorenzo s'installe à l'hôtel d'où il chemine vers le cimetière où est enterrée sa famille adoptive, ainsi que vers certains lieux de sa jeunesse ; dans un bar qu'il avait autrefois l'habitude de fréquenter, il renoue avec l'un de ses anciens amis peintres, un homosexuel qui continue à vivre caché et auquel il promet de l'aider à diffuser son œuvre. Lorenzo sympathise également avec son petit frère adoptif, si jeune lors de son départ qu'il l'a finalement peu connu, et dont il découvre la passion pour l'art. Il s'irrite cependant de son incapacité à lui fournir plus d'informations sur la mort de sa sœur Sonia – mort dont il a découvert au cimetière qu'elle n'était pas survenue juste après sa fuite du Chili, comme il le croyait, mais bien des années plus tard, après un long séjour en hôpital psychiatrique.

Quittant Santiago, Lorenzo profite de la voiture prêtée par son frère pour prendre possession de la maison de campagne, très loin au sud, que lui a léguée sa mère adoptive. Celle-ci n'a pas été occupée depuis son propre départ, bien qu'une vieille servante soit chargée de s'en occuper. Cette servante, qui est à peine plus vieille que Lorenzo et travaille dans la famille depuis son enfance, pleure d'émotion en le revoyant. Celui-ci comprend mal ces effusions ; il est gêné de la servilité avec laquelle il est accueilli, mais doit se résoudre à partager les quartiers des domestiques car ceux des maîtres ont été, sur ordre de sa marâtre,

complètement laissés à l'abandon; aucun rangement, ménage, ou réparation n'y a été fait depuis son départ du Chili. La demeure, sinistre, lui semble une maison fantôme, un spectre du passé revenu pour le hanter – et Lorenzo de s'interroger sur les véritables intentions de sa mère adoptive en lui faisant ce legs.

Le spectacle de la maison abandonnée fait prendre conscience à Lorenzo du temps qui s'est écoulé depuis son absence, et durant lequel se sont déroulés de nombreux drames. Lorenzo apprend en questionnant la vieille servante que le fils de cette dernière est en réalité le fruit de ses propres amours avec sa sœur adoptive Sonia. Né après le départ de Lorenzo, il a été caché aux yeux du monde dans cette maison loin de la capitale. Un peu plus tard, la servante fait au peintre une autre révélation, qui la concerne également: elle est en réalité sa sœur biologique; achetée avec lui par Cipriano Sánchez à une famille indigène dont elle ne se souvient ni du lieu de vie, ni du nom, elle a été rangée au rang de servante alors que Lorenzo, encore bébé, était destiné à vivre avec les maîtres. Rosalia, qui affirme s'appeler en réalité Lupita, remet à Lorenzo, suivant l'ordre de sa maîtresse, un vieux cahier ayant appartenu à Sonia lors de son séjour à l'hôpital psychiatrique. Il y découvre, horrifié, que la jeune femme a été internée de force, et qu'elle est devenue folle du fait même de son internement. Abruti par toutes ces révélations, Lorenzo se rend dans un bar du village le plus proche. Alors qu'il tente de calmer son esprit par l'alcool, il est agressé par un inconnu qui voit en lui le «bâtard des Sánchez⁴», connu comme communiste, un de ces «rats⁵» qui «reviennent de l'étranger quand le danger a cessé⁶». Pris de rage, Lorenzo se bat avec cet homme puis disparaît dans la nuit où, se sentant poursuivi, il est pris d'une crise cardiaque; il meurt ainsi avant d'avoir pu révéler à son frère adoptif les secrets qu'il a mis au jour – avant d'avoir pu rétablir, pour la sœur et le fils qu'il s'est découvert, une forme de justice. Revenu au Chili pour y mourir, Lorenzo n'a ainsi eu que le temps d'y découvrir l'ampleur des dommages causés par son absence.

4. *Ibid.*, p. 333.

5. *Loc. cit.*

6. *Loc. cit.*

1.2 Lorenzo Sánchez, le revenant

Le retour au pays natal, dans le roman de Sergio Kokis, déclenche une suite de révélations touchant aussi bien les origines du personnage principal que les effets de son exil sur les siens et sur sa communauté d'origine en général: Lorenzo – pourtant engagé dans l'action politique – a renoncé à la changer en la quittant; la misère de son fils, la richesse de son frère adoptif témoignent toutes deux du maintien de l'ordre social établi pendant la dictature malgré l'apparente démocratisation de la société chilienne. De manière notable, les révélations faites à Lorenzo concernent toutes, à l'exception de la servante Lupita, des personnes décédées; le frère adoptif du vieux peintre, de même que le fils qu'il se découvre, n'ont aucune connaissance de la situation. Le retour de Lorenzo fait ainsi resurgir des conflits dont la violence a été atténuée par le passage du temps; sa communauté n'a en ce sens que peu à craindre de lui. En l'invitant au Chili, le petit frère de Lorenzo insiste d'ailleurs sur les grands changements intervenus dans le pays. Selon lui, le Chili cherche encore à définir son identité; dans sa nouveauté, il est apte à offrir à l'artiste qu'est Lorenzo l'espace et la reconnaissance nécessaires à son épanouissement: «Ton tableau a un grand succès auprès de tous les gens qui viennent à la maison», lui dit-il. «Si tu rentrais au pays, ta renommée serait garantie. Nous n'avons pas beaucoup de peintres comme toi pour assurer notre identité, comme en ont l'Équateur avec Guayasamín ou le Mexique avec les muralistes⁷.» Il est intéressant de remarquer que ce sont précisément les éléments qui faisaient de Lorenzo un paria – ses origines indigènes, qu'il exprime dans sa peinture, et sa vocation artistique, notamment – qui rendent dorénavant sa présence désirable au Chili. Selon Néne, cet artiste exilé, largement formé à l'étranger, pourrait devenir au Chili l'enfant du pays, voire le peintre de la nation. Paradoxalement, c'est du fait même de son exil, qui lui a permis de grandir comme peintre, que Lorenzo est apte à passer du statut de paria à celui de «fils du pays», et de celui de honte de la famille à celui de son titre de gloire. La communauté vers laquelle il revient est ainsi décrite comme capable de le réintégrer tout en prenant acte des changements intervenus lors de son éloignement. Le nouveau statut proposé au vieux peintre ne lui est accessible que du fait de son exil – du fait donc de sa propre évolution, distincte de celle de son pays d'origine.

7. *Ibid.*, p. 143.

L'idée d'une évolution du pays natal, dans le roman de Sergio Kokis, reste à modérer : le pouvoir est entre les mains des mêmes hommes, et la société est aux prises avec les mêmes tabous – en témoigne, comme noté plus haut, la misère dans laquelle vit la servante Lupita, ainsi que l'impossibilité pour l'ami peintre de Lorenzo de vivre son homosexualité au grand jour et de vendre ses œuvres traitant de ce thème. La maison laissée à Lorenzo par sa marâtre témoigne également de cette immobilité :

Pendant le parcours jusqu'à sa chambre, Lorenzo put apprécier d'autres aspects de l'état délabré de la maison. Les lattes du plancher, tordues par l'humidité, craquaient dangereusement à son passage. Les cadres des grandes fenêtres étaient écaillés et vraisemblablement pourris à divers endroits ; plusieurs carreaux étaient fêlés, avec les plombs des vitraux tordus et envahis par l'oxydation. L'odeur de moisissure était étouffante, au point qu'il se demanda s'il était sage de rester dormir dans un endroit si malsain. L'ancienne bibliothèque de Cipriano était telle qu'il s'en souvenait, mais couverte de poussière, avec les étagères gondolées, risquant de s'effondrer. Personne n'avait jugé bon de sauver ces livres ni de les transporter ailleurs. Tout était resté sur place, abandonné aux ravages du temps, comme si les anciens habitants avaient dû fuir à la hâte et qu'on avait oublié de revenir. C'était en effet une maison des morts et Lorenzo se sentait de plus en plus dans la peau d'un revenant⁸.

Ce que découvre Lorenzo, dans la maison qui lui a été léguée, c'est finalement le fantôme du passé. Apparaissant dans toute sa noirceur morbide, ce fantôme vient contraster avec les souvenirs nostalgiques, presque oniriques, qui assaillaient Lorenzo au début du roman. Création de la « vieille sorcière⁹ » qu'est aux yeux de Lorenzo sa mère adoptive, la maison fantôme témoigne du temps écoulé depuis son exil, et l'état de pourrissement des objets qui s'y trouvent, de celui des gens qu'il a abandonnés. Plus encore qu'un roman sur le retour, *Le retour de Lorenzo Sánchez* se veut en ce sens un roman sur le départ, sur l'absence, décrite par le récit comme une forme de trahison. Parce que Lorenzo est parti, sa sœur Sonia a été internée, son fils a vécu dans la misère ; parce que Lorenzo est parti, le petit peuple – représenté par la servante

8. *Ibid.*, p. 274.

9. *Ibid.*, p. 277.

Lupita – a connu l’oppression et la souffrance. Lorenzo a failli à la tâche qu’il s’était confiée en tant que communiste, et on comprend mieux le reproche qui lui est fait, à la toute fin du roman, par ses agresseurs: il a trahi sa communauté, qui ne peut dès lors aller de l’avant qu’en l’éliminant – on se souviendra qu’un phénomène similaire apparaît dans *L’énigme du retour* de Dany Laferrière, où le narrateur, qui a le sentiment d’avoir abandonné les siens, découvre qu’il a été symboliquement éliminé par sa famille, remplacé par son neveu, jeune homme portant le même nom que lui, occupant la même chambre, et animé des mêmes désirs.

À bien des égards, et sans qu’il soit cependant possible de reconnaître en lui un véritable bouc émissaire, le personnage de Lorenzo doit prendre en charge les fautes de sa communauté, qui avec sa mort disparaissent à jamais dans l’oubli. Avec Lorenzo meurt en effet la connaissance des secrets de la famille Sánchez – Lupita, la servante, n’est pas en mesure de faire valoir les droits de l’enfant des maîtres qu’elle a élevé. Le retour de Lorenzo, et surtout sa mort sur le sol natal, permet ainsi de mettre fin aux grands conflits qui déchirent sa communauté, et qui seraient sans cela susceptibles de troubler le vivre-ensemble. Le retour de Lorenzo, en d’autres termes, permet par son issue fatale d’affirmer l’unité de la communauté vers laquelle il s’est dirigé, le maintien de l’ordre qu’elle a établi, et partant, sa capacité à évoluer vers un ordre nouveau dont les termes ne sont pas encore déterminés.

1.3 Lorenzo Sánchez et sa communauté

Il serait possible de décrire le retour du personnage de Lorenzo Sánchez comme effectif, à la fois de son point de vue et de celui de sa communauté: du point de vue de Lorenzo lui-même, parce que sa mort sur le sol natal lui permet de redevenir pleinement chilien (il est né et mort au Chili), et donc d’accéder au statut de peintre national; du point de vue de sa communauté d’origine, parce qu’en mourant sur son territoire, Lorenzo permet la disparition des conflits qui l’ont animée, et l’autorise à tirer un trait sur le passé pour aller de l’avant.

Plusieurs éléments vont cependant à l’encontre ou limitent l’idée d’une effectivité du retour de Lorenzo. Le premier est bien sûr le fait que sa mort empêche le rétablissement de la vérité et le changement de l’ordre social: sa sœur biologique, Lupita, ne saura jamais qui étaient réellement

ses parents ; son fils ne connaîtra jamais ses vraies origines, et ne pourra donc accéder au statut de « patron » ; son frère adoptif Néne ne saura jamais la vérité sur la mort de sa sœur et sur l'existence de son neveu. Aller de l'avant, pour la communauté d'origine de Lorenzo, ne peut donc se faire que sur la base du mensonge. La deuxième objection tient au fait que l'effectivité du retour de Lorenzo est conditionnée par sa mort, une mort dont sa communauté est en partie coupable : les agresseurs du vieux peintre, déjà affecté par la suite des révélations qui lui ont été faites, ont en effet provoqué la crise cardiaque dont il a été victime. Enfin, une troisième limite, d'ordre plus conceptuel, est posée par la difficulté que peut éprouver le lecteur à circonscrire la communauté vers laquelle Lorenzo entend revenir. S'agit-il de sa famille adoptive, dont les membres restants l'accueillent à bras ouverts ? De sa famille naturelle, dont il ignore presque tout ? De la communauté d'artistes à laquelle il était attaché avant son départ, représentée dans le roman par son ami homosexuel ? De la communauté des militants communistes avec lesquels il a subi l'épreuve de la prison ? S'agit-il, enfin et à plus grande échelle, de la communauté nationale que son frère lui propose de représenter par son art ? Ce sont sans doute toutes ces communautés à la fois, puisque – comme l'a montré la première partie de cet ouvrage – toute subjectivité se caractérise par une multiplicité d'appartenances vécues soit en alternance, soit de manière simultanée.

La diversité des communautés vers lesquelles retourne Lorenzo rend difficile toute circonscription précise de son « pays natal ». La communauté nationale et la communauté familiale adoptive sont cependant les plus clairement décrites par le roman. La première est plus simple à lier au concept de pays natal dans la mesure où l'espace qu'elle occupe est clairement défini. Il serait ainsi possible, à partir de la description de la communauté nationale proposée par le roman de Sergio Kokis, de mieux comprendre quelle représentation y est faite de la notion de communauté elle-même. De fait, *Le retour de Lorenzo Sánchez* décrit la communauté nationale comme consciente d'elle-même et cherchant à se définir : en témoigne l'évocation, par le frère adoptif de Lorenzo, de la quête d'artistes représentatifs de la réalité chilienne. L'expression « communauté nationale » renvoie ici précisément au concept de nation. Dans son étude *Imagined Communities*, dédiée aux origines du nationalisme et publiée en 1983, Benedict Anderson a fameusement défini la nation comme « une communauté politique imaginée – et imaginée

comme intrinsèquement limitée et souveraine¹⁰ ». La nation est une communauté politique « imaginée » parce que ses différents membres se considèrent comme parties d'un même corps national sans pourtant se connaître les uns les autres. Elle est imaginée comme « intrinsèquement limitée » parce qu'elle coexiste avec d'autres nations qui s'étendent au-delà de ses frontières. Enfin, la nation est imaginée comme intrinsèquement « souveraine » parce que son concept même est né à l'époque des Lumières, avec la destruction des dynasties hiérarchiques et l'émergence d'un rêve de liberté nationale.

Dans sa réflexion sur la construction de la nation italienne¹¹, John Dickie reprend la définition de la nation proposée par Benedict Anderson en insistant sur la diversité des modalités de production de la fiction nationale. Il en identifie quatre qu'il considère comme majeures, et qui sont aisément visibles dans le roman de Sergio Kokis, à savoir: la projection de la nation sur un territoire défini et identifiable (en l'occurrence, le territoire national chilien, géographiquement bien délimité par les frontières naturelles de la cordillère des Andes et du désert d'Atacama); l'établissement et la reconnaissance commune de symboles nationaux (la ville de Santiago et les personnages indigènes représentés sur les toiles de Lorenzo Sánchez relèvent de toute évidence de cette catégorie, de même que le vin qui, dans le roman, semble représenter le pays à l'étranger); la production d'un récit commun, c'est-à-dire d'un avant, d'un pendant et d'un après narratifs à travers lesquels la nation conserve son homogénéité (un élément que la mort de Lorenzo, le dissident, permet de confirmer puisque celle-ci empêche toute contestation du récit officiel); enfin, un processus de différenciation qui définit la nation par rapport à tout ce qu'elle n'est pas: par exemple, par rapport à des ennemis virtuels ou réels (des ennemis que Lorenzo, en tant qu'exilé, fait entrer dans l'espace national, provoquant l'ire de ses agresseurs à la fin du roman).

Les quatre modalités présidant à l'élaboration de la communauté imaginée dont relève la nation sont aisément applicables aux autres communautés décrites dans le roman de Sergio Kokis – ainsi, à celle que

10. Traduction de l'auteure: « An imagined political community – and imagined as both inherently limited and sovereign » (Benedict Anderson, *Imagined Communities*, p. 6).

11. John Dickie, « Imagined Italies ».

constitue sa famille adoptive. De fait, la famille Sánchez est liée à un certain nombre de lieux précis : le mausolée familial, la maison sur la côte et la ville de Santiago, notamment ; cette famille présente différents symboles auxquels elle est attachée : on remarquera ainsi les nombreuses références faites dans le roman à la carnation des membres de la famille, tous très pâles, et qui rend évident le statut de fils adoptif de Lorenzo le *moreno*¹² (« celui à la peau brune ») ; la famille Sánchez possède également un récit familial précis dont le roman, au fil des révélations faites à Lorenzo, insiste sur le caractère construit ; enfin, cette famille se définit également en opposition à l'altérité que représentent tant ses domestiques, maltraités par les maîtres, que Lorenzo lui-même, le fils adoptif.

S'il est possible d'attribuer à la communauté familiale de Lorenzo les mêmes modalités de construction que celles de la communauté nationale, c'est que – comme le précise bien d'ailleurs Benedict Anderson¹³ – toute communauté (que celle-ci soit nationale ou non) est nécessairement imaginée. En ce sens, le danger que représente le revenant à son égard serait de transformer, par les changements qu'il a lui-même subis pendant son exil, la manière dont elle s' imagine – dans le cas des communautés nationale et familiale de Lorenzo Sánchez, on l'a vu, en remettant en cause le récit qui les unit et leur permet de se projeter dans le futur.

-
12. La peau foncée de Lorenzo marque également ses origines sociales. Le vieux peintre se souvient ainsi de ce dialogue entre un camarade de classe et son professeur de religion : « – [...] Lorenzo Sánchez est plutôt foncé, plus vers le noir que tout le monde, comme si [il] avait été passé au barbecue [...]. Alors, je pensais que San Lorenzo également pouvait être un peu Indien. – Vous devriez avoir honte, jeune homme. Votre camarade Lorenzo Sánchez n'est pas noir mais *moreno*, cela fait toute la différence. Pour ce qui est du sang indien, à part les immigrants de première génération, tout le monde ici en a des gouttes » (p. 93).
13. Benedict Anderson critique ainsi la réflexion de Ernest Gellner dans son essai *Thought and Change*, arguant que ce dernier est « si impatient de montrer que le nationalisme se masque sous des faux-semblants qu'il assimile "invention" à "contre-façon" ou "supercherie", plutôt qu'à "imagination" et "création". Ainsi laisse-t-il entendre qu'il existe de "vraies" communautés que l'on peut avantageusement opposer aux nations. En vérité, au-delà des villages primordiaux où le face à face est de règle (et encore...), il n'est de communauté qu'imaginée. Les communautés se distinguent, non par leur fausseté ou leur authenticité, mais par le style dans lequel elles sont imaginées » (traduction de Pierre-Emmanuel Dauzat. « Gellner is so anxious to show that nationalism masquerades under false pretences that he assimilates "invention" to "fabrication" and "falsity", rather than to "imagining" and "creation". In this way he implies that "true" communities exist which can be advantageously juxtaposed to nations. In fact, all communities larger than primordial villages or face-to-face contact (and perhaps even these) are imagined. Communities are to be distinguished, not by their falsity/genuineness, but by the style in which they are imagined. ») Benedict Anderson, *Imagined Communities*, p. 6.

De manière paradoxale, cependant, le vieux peintre ne constitue pas uniquement un danger à l'égard des communautés vers lesquelles il revient : parce qu'étranger, soit du fait de son exil (dans le cas de la communauté nationale), soit du fait de sa naissance indigène (dans le cas de la communauté familiale), il constitue également un point d'opposition par rapport auquel la communauté peut affirmer sa propre différence, c'est-à-dire sa propre identité.

L'idée d'une identité de la communauté, nationale, familiale ou autre, implique celle d'une subjectivité dont cette identité serait le produit : une subjectivité basée sur l'interaction de l'ensemble de ses membres avec une réalité et un imaginaire communs. C'est l'existence de cette subjectivité commune, et la façon dont le revenant interagit avec elle, qui conditionnerait la possible réintégration de celui-ci dans sa communauté d'origine – qui conditionnerait, en somme, le caractère vivant de la communauté, sa capacité à évoluer. C'est cette hypothèse que nous vérifierons à présent avec l'examen du roman de Jean-François Caron *Nos échoueries*.

2. NOS ÉCHOUERIES, OU LA RÉINTÉGRATION D'UNE COMMUNAUTÉ MORIBONDE

Si la communauté est une véritable construction, une entité imaginée à partir de la réunion de différentes subjectivités, il faut alors, pour que le retour soit effectif, qu'une place lui soit accordée dans l'imaginaire commun : l'obstacle le plus important que le revenant doit affronter, en somme, c'est l'étrangeté qu'il représente du fait de son éloignement, étrangeté à l'encontre de laquelle, selon les termes de John Dickie, toute communauté se définit justement¹⁴. La capacité à accueillir et à intégrer ce qu'elle considère comme étranger témoigne du caractère vivant de la communauté : cette capacité équivaut en effet pour elle à la possibilité d'évoluer, de déplacer les frontières de l'étrangeté à partir de laquelle elle

14. Le neuvième chapitre de cet ouvrage montrera, avec l'examen du roman de Bernard Assinwi *La saga des Béothuks*, comment une place peut être accordée dans la communauté à l'étrangeté, garantissant ainsi au revenant la possibilité du retour.

se définit tout en maintenant son unité, son identité, voire ses propres structures¹⁵.

Dans le roman de Jean-François Caron *Nos échoueries*, et au contraire de ce qui se passe dans celui de Sergio Kokis, la communauté vers laquelle s'effectue le retour se perçoit elle-même comme malade, voire moribonde. L'analyse de cette œuvre nous permettra non seulement de vérifier les hypothèses précédemment avancées quant à la nature de la communauté et sa capacité à accueillir le revenant, mais aussi de mieux comprendre ce qui caractérise une communauté mourante, vivante ou mortifère, ainsi que l'impact de ces différentes caractéristiques sur le retour.

2.1 Le récit de *Nos échoueries*

Publié en 2010, *Nos échoueries* est le premier roman du Québécois Jean-François Caron. Son personnage principal et narrateur est un jeune homme en route vers le village de son enfance, Sainte-Euphrasie-de-l'Échouerie. Il espère se réinstaller dans cette commune du Bas-Saint-Laurent afin de mettre un terme à son inquiétude existentielle – inquiétude qui l'a envahi à la mort de ses parents, survenue peu de temps auparavant dans un accident de bateau. Le narrateur abandonne dans son départ sa compagne Marie, la narrataire en larmes qu'il invoque au début et à la fin du récit; il fait la connaissance dans le même mouvement d'une jeune femme qu'il prend en auto-stop, et qu'il surnomme «la Farouche» du fait de son attitude distante. Sans destination précise, la Farouche décide d'accompagner le narrateur à Sainte-Euphrasie. Sur ses conseils, elle s'adresse à l'épicerie du village afin d'y louer une chambre, tandis qu'il reprend lui-même possession de la maison de son enfance. Vide, son jardin laissé en friche, la demeure de ses parents semble attendre que quelqu'un vienne lui redonner vie :

Ma maison. Imagine. Ma maison presque à l'abandon. Dans les fouillis d'une cour aussi laissée pour compte. Les herbes devenues hautes, étouffées par les feuilles mortes de l'année dernière. Le bouleau naguère petit masquant sa façade blanche de feuilles

15. Cette opération étant garantie, comme il a été vu au cours du premier chapitre, par les rites de passage qui permettent au revenant de réintégrer sa communauté en changeant de statut.

d'amiante. Aucun rideau aux fenêtres. Une maison hara-kiri, le ventre ouvert, complètement nue. Et d'une pancarte dans un carreau, elle s'offrait désespérément, voulait se vendre, à qui voudrait bien d'elle¹⁶.

Dans cette description, la maison d'enfance du narrateur apparaît en proie à une énergie morbide dont elle ne parvient pas à s'extraire. Contrairement à ce qui arrive dans le roman de Sergio Kokis, cependant, le revenant parvient à reprendre possession de la maison de son enfance, qui conserve malgré son abandon un potentiel de vie (« elle s'offrait désespérément »). La réinstallation du narrateur se fait sous les yeux de voisins invisibles mais à la curiosité sensible, et c'est la nuit, en cachette, que le narrateur s'approprie un matelas abandonné près des poubelles de l'hôtel du village – un matelas en bon état, mais largement taché de rouge.

Ce matelas – le narrateur l'apprend peu après – est celui d'un jeune homme qui, la semaine précédente, s'est suicidé en se coupant les veines. Cette découverte trouble profondément le narrateur, déjà en deuil de ses parents, et peu à peu en proie à l'atmosphère morbide du village. Bien qu'elle attire les touristes l'été, la commune de Sainte-Euphrasie est soumise au fléau de l'exode rural, et ne parvient pas à retenir ses habitants les plus jeunes. Ceux qui restent, très âgés, occupent la maison de retraite, seul établissement florissant du village :

Géant gris et écrasant. Géant penché sur le village, prêt au pillage. Géant affamé qui patiente. L'air vorace, plus que jamais. Motivé par un appétit qui menace d'absorber sans relâche le hameau résigné. Bientôt, il pourrait bien ne rester que lui, à Sainte-Euphrasie-de-l'Échouerie. Il aura englouti la paroisse, son histoire et ses gens¹⁷.

C'est dans ce foyer pour personnes âgées que le personnage de la Farouche, à force de s'y rendre utile, parvient à trouver un emploi. C'est là aussi que le narrateur retrouve quelques anciennes connaissances ; le village, pour le reste, n'est que l'ombre de ce qu'il était autrefois. Avec autant de mélancolie que d'effroi, le narrateur revient sur certains lieux de son enfance – ainsi, la maison d'un des habitants, Pierre Saint-Pierre, à l'écart du village, dans les champs :

16. Jean-François Caron, *Nos échoueries*, p. 31.

17. *Ibid.*, p. 31-32.

La maison est abandonnée.

C'est encore celle de Pierre Saint-Pierre. Le même décor. Bicoque d'un étage attachée au rang par les liens modernes de l'électricité et du téléphone, fils lâches comme les cordes d'un violon oublié, qui traversent les champs en friche ondulant sous la grisaille. [...]

À travers le carreau d'une fenêtre du versant sud, je vois les meubles d'autrefois. Moins la commode qui veillait sur le sommeil des maîtres. Et tu me croiras si tu veux, dans cette chambre, sur le lit, la même courtépointe. Elle était déjà vieille à l'époque. Elle aura gardé longtemps le sommeil des Saint-Pierre du froid.

Et pourtant, la maison est abandonnée¹⁸.

La maison abandonnée – tout comme celle où s'est réinstallé le narrateur – se distingue nettement de celle décrite dans *Le retour de Lorenzo Sánchez*; elle n'est pas en état de pourrissement, mais plutôt d'attente – pas l'attente d'un futur où elle serait de nouveau habitée, mais plus étrangement d'un passé : celui dont, dans son immobilité, elle témoigne encore ; celui, aussi, de l'enfance du revenant, et qu'il vient ranimer. Désertée, la maison de Pierre Saint-Pierre est en réalité habitée de secrets, de fantômes et d'espérances.

L'état d'attente qui caractérise les lieux de Sainte-Euphrasie ne retire pas à sa communauté son caractère à la fois morbide et mortifère : morbide, parce que les principaux habitants du village (ceux de la maison de retraite) y attendent avant tout la mort ; mortifère, parce que comme dans le roman de Sergio Kokis, cette communauté ne semble capable d'assimiler de nouveaux arrivants qu'en les anéantissant. C'est ce qui arrive notamment à la toute fin du roman, avec le viol et l'assassinat de la Farouche – une jeune femme pourtant parfaitement intégrée à la communauté grâce à son travail à la maison de retraite où elle est aimée et appréciée. Le crime commis sur la jeune femme, attribué à un déséquilibré, annonce la fin du village, qui disparaît finalement dans l'incendie du foyer pour personnes âgées et le départ du narrateur. Ce dernier, au contraire de la Farouche, parvient à ne pas se laisser toucher par le caractère mortifère de sa communauté ; il déclare être devenu un étranger à la présence destructrice.

18. *Ibid.*, p. 64-65.

Les gens du village diront ce qu'ils voudront. Ils l'ont toujours fait. Et c'est bien connu, au village, c'est le premier dicton qu'on apprend, quand on y est né. Les étrangers sont des cormorans qui sèment la maladie et la mort. Et je n'étais plus que ça, un étranger. C'est ce que j'ai apporté avec moi, dans les trois rues de Sainte-Euphrasie, au cœur de ce village coincé dans le pli du paysage. C'est ce que j'ai répandu chez les gris d'en face. Qui vient de loin ne peut que mettre les feux aux poudres. Et ramener avec lui des souvenirs arsins¹⁹.

Ce que le narrateur de *Nos échoueries* évoque ici, c'est un cas clair de dysnostie où le revenant et la communauté vers laquelle il se dirige constituent un danger l'un pour l'autre – dans ce roman, qui se conclut sur un nouveau départ, il est impossible de parler de retour effectif.

2.2 La communauté et le revenant de *Nos échoueries*

Le terme *échouerie* est relativement inusité en France ; il y désigne surtout un lieu où s'échouent les bateaux. Au Québec, ce mot renvoie également à un endroit propice au regroupement des phoques et des otaries – on y retrouve des algues rejetées par les eaux et des bois flottés ou « bois d'échouerie²⁰ ». Le terme *échouerie* revêt au moins le premier de ces deux sens dans le récit de Jean-François Caron, qui évoque, avec le village fictif de Sainte-Euphrasie, un port déserté sur la rive du Saint-Laurent. Il revêt cependant dans le récit de nombreuses autres significations. Formé sur la base du verbe *échouer*, il rappelle ainsi le naufrage dans lequel les parents du narrateur ont trouvé la mort, mais aussi l'idée d'échec que le lecteur est libre d'attribuer à chacun des personnages du roman, ensemble ou séparément : au narrateur lui-même, incapable de réintégrer sa communauté d'origine ; au couple formé par le narrateur et la narrataire, incapable de rester soudé ; à la communauté du village, incapable d'évoluer. L'expression « nos échoueries », étant donné l'usage du possessif « nos », pourrait aussi renvoyer à l'échec de la communauté regroupée autour du livre (auteur, lecteur, narrateur et personnages, notamment), voire de la communauté humaine en général, l'une comme l'autre étant réduites à

19. *Ibid.*, p. 142.

20. Voir les définitions proposées par l'Office québécois de la langue française dans son *Grand dictionnaire terminologique* ainsi que dans le *Dictionnaire de la langue québécoise* de Léandre Bergeron.

l'impuissance devant la mort, qui constitue finalement le thème majeur du récit. Quel que soit le sens donné au titre de ce texte, il implique l'existence d'une communauté imaginée autour de la notion d'échouerie – une communauté qu'il s'agit pour le lecteur de définir, et dans laquelle il lui revient, en ce sens, de s'impliquer.

Étant donné le sens concret du terme *échouerie*, celui de lieu d'échouage, c'est dans la réunion des habitants de Sainte-Euphrasie que le lecteur est le plus enclin à découvrir cette communauté; elle serait alors simplement définie par l'usage d'un seul et même territoire, au sein duquel les relations sociales s'organisent. Cette communauté, qui correspond au pays natal du narrateur, possède un statut ambigu en ce qu'elle apparaît à la fois vivante et moribonde, sinon mortifère.

Le caractère vivant de la communauté formée par les habitants de Sainte-Euphrasie est d'abord marqué par l'existence entre eux de relations sociales suivies et d'un certain nombre de règles – énoncées ou tacites – qui régissent le vivre-ensemble. Ainsi, si le narrateur choisit de ne pas s'approprier au grand jour le matelas abandonné dans les poubelles de l'hôtel, c'est qu'il craint de briser les conventions sociales du village. Son arrivée est très commentée par les habitants, qui s'interrogent sur les raisons de son retour :

Comme je tarde à m'installer, plusieurs m'offrent des meubles. Des outils, aussi, pour le jardin, et la pelouse, et les fleurs. On dit que j'ai tout perdu dans un divorce. Ou au casino de Charlevoix, juste en face, de l'autre côté du fleuve. Ou que j'ai tout vendu pour pouvoir racheter la maison. J'ai entendu que je connaîtrais l'emplacement d'un trésor dans les murs. Et on continue de regarder par la fenêtre pour voir si je n'ai pas commencé à éventrer les cloisons pour le retrouver. Comme si la maison n'avait pas déjà été crevée. Ce n'est pas méchant. C'est naïf. Je ne leur en veux pas²¹.

Ce passage le montre bien, la communauté constituée par le village de Sainte-Euphrasie est, sinon florissante, du moins active, vivante. Elle justifie que le revenant y retourne au moment de faire le deuil de ses parents, qui en faisaient partie. Il y ravive leur souvenir en discutant avec certaines personnes âgées – ainsi, avec Pierre Saint-Pierre, le propriétaire de la maison abandonnée, invalide, immobile dans l'une des

21. Jean-François Caron, *Nos échoueries*, p. 46.

chambres de la maison de retraite, et à qui le narrateur vient de décrire un long voyage imaginaire :

Je crois que nous aurions vraiment pu faire ce voyage. Si la mort de votre femme ne vous avait pas fait exploser quelques caillots de chagrin dans la tête, vous auriez acquiescé. Si vous aviez encore pu parler, vous m'auriez surtout dit que prendre soin de vous ne ramènerait pas mes parents. Qu'un deuil ne demande pas une histoire ou un chemin particulier. Seulement du temps. Et du silence.

Que je choisisse le temps. Vous avez choisi le silence. Ce silence²².

Il existe bel et bien dans ce passage une communauté formée par les deux personnages ; celle-ci se forme autour d'un silence, ou plutôt d'un savoir qui n'a pas besoin d'être dit. Ce silence porte lui-même sur une absence – celle des défunts. Ce qui unit finalement le narrateur au vieil homme, de même qu'au reste de sa communauté, c'est une mémoire commune, symboliquement représentée dans le récit par la description de différentes maisons vides. Ces maisons, par l'état d'attente dans lequel elles semblent plongées, continuent d'attester de l'existence de la communauté.

Ce sont ces mêmes maisons vides qui témoignent cependant du caractère moribond de la communauté villageoise, vidée de ses membres par l'exode rural : la mémoire que ces habitations symbolisent disparaît peu à peu, à mesure que meurent les habitants. Si le personnage de la Farouche parvient à intégrer sans difficulté la communauté du village, c'est qu'elle est de leur point de vue sans passé, ou du moins sans histoire connue : refusant de parler d'elle-même à ceux qui sont encore actifs (elle ne parle de son histoire qu'aux personnes âgées, sans futur, et au narrateur), l'étrangeté qu'elle véhicule n'amène personne à la rejeter. Une fois qu'elle est embauchée par la maison de retraite, tout fonctionne comme si elle avait toujours été là. Sans passé avoué, ce personnage apparaît également sans futur, c'est-à-dire sans capacité d'évoluer en dehors de la communauté : elle meurt à la fin du roman, avant d'avoir pu penser à un quelconque départ. Au contraire de ce personnage, le narrateur porte pour sa part un passé et un futur que le village perçoit clairement comme étrangers – une étrangeté affirmée au début et à la fin du récit par les différentes adresses faites à sa compagne Marie, restée au loin.

22. *Ibid.*, p. 112.

Cette étrangeté l'empêche de réintégrer pleinement sa communauté d'origine, qui comprend mal son retour: « On m'a parlé de ma venue. On s'est attristé de la mort de mes parents. On a voulu savoir si j'avais des enfants. Et ce que je faisais dans la vie. On a surtout cherché à comprendre pourquoi j'étais là²³. » C'est sans doute également ce passé et ce futur auxquels est lié le narrateur qui lui permettent d'échapper au caractère mortifère de sa communauté, et de finalement quitter son pays natal sans être anéanti.

Ainsi, le statut de la communauté décrite dans *Nos échoueries* reste ambigu: malgré une apparente vivacité, marquée par la permanence des relations sociales, son incapacité à incorporer de nouvelles subjectivités sans les soumettre à la destruction témoigne de son caractère moribond et mortifère. Ce qui l'unit, en ce sens, serait bien l'« échouerie », entendue ici au sens d'échec: échec de la mémoire commune, notamment, qui ne parvient à se renouveler dans aucune nouvelle subjectivité, et reste donc vouée, tout comme les individus qui la portent, à la disparition.

Que cherche exactement le narrateur dans cette communauté? Que peut-il y trouver? Sans doute, comme l'a montré plus haut son passage à la maison de retraite, un lien avec ses parents, la sensation, justement, de former avec eux et leur entourage une communauté qui perdurerait au-delà de la mort – une communauté qui n'aurait ainsi aucune apparence concrète: qui manifesterait, en somme, sa dimension imaginée.

3. LE RETOUR, MOUVEMENT DE RÉINTÉGRATION DE LA COMMUNAUTÉ ?

Comme a pu l'établir l'examen de la communauté nationale décrite dans *Le retour de Lorenzo Sánchez*, la communauté est une véritable construction, résultat de l'interaction d'un ensemble de subjectivités liées, outre par le fait de « vivre ensemble », par la possession de « biens communs, [...] d'']intérêts, d'un but communs²⁴ ». La confrontation de ces différentes subjectivités à un même réel (représenté, notamment, par le territoire auquel est associé le pays natal) impliquerait dès lors l'existence d'un imaginaire commun à partir duquel traiter ce réel, donc

23. *Ibid.*, p. 45.

24. Jean-René Bertrand et Anne Ouallet, *Communauté(s)*, p. 8.

d'une subjectivité commune. L'identité de la communauté, fruit de cette subjectivité partagée, se construirait selon un certain nombre de modalités dont la plus importante – dans le cadre du retour – serait sans doute la reconnaissance de ce qui relève de l'étranger et du familier.

Le rôle de la communauté à l'égard du revenant consiste à lui permettre de changer de statut en évoluant. Ce rôle implique que la communauté demeure vivante, capable d'intégrer de nouveaux éléments, de déplacer les frontières de l'étrangeté et du familier auxquelles le revenant se rapporte dans l'imaginaire commun. Les deux romans étudiés dans le présent chapitre ont permis de montrer que cette capacité n'est pas nécessairement conditionnée par la survie du revenant. Dans *Le retour de Lorenzo Sánchez* de Sergio Kokis, notamment, la communauté se considère comme vivante, prête à accueillir comme sien un exilé – prête donc à repousser les frontières de l'étrangeté et à élargir l'imaginaire commun grâce auquel elle se définit; en fin de compte, elle se doit cependant de détruire le revenant pour le réintégrer pleinement. En d'autres termes, le retour effectif du revenant n'est garanti, dans le texte de Kokis, que par sa mort, et donc, paradoxalement, par l'extinction de la voix qui permettrait à la communauté d'évoluer.

Dans le roman de Jean-François Caron, le revenant se dirige au contraire vers une communauté se percevant elle-même comme moribonde, incapable d'accueillir toute subjectivité nouvelle. Son ostensible agonie, cependant, est aussi un appel à l'ouverture, un sursaut de vie qui demeure ambigu. Si le personnage du revenant parvient à réintégrer sa communauté d'origine, en effet, c'est en conservant vis-à-vis d'elle une forte distance qui lui permettra de s'orienter vers un nouveau départ; si la « survenante²⁵ » qui accompagne le revenant parvient, pour sa part, à se rendre indispensable à sa communauté d'adoption, c'est au prix d'être emportée avec elle dans la mort.

Dans le roman de Sergio Kokis comme dans celui de Jean-François Caron, il serait ainsi possible de parler, malgré une effectivité apparente

25. Le personnage de la Farouche pourrait aisément être assimilé au « survenant » décrit par Germaine Guèvremont dans le roman du même nom si, au contraire de ce dernier, elle ne pouvait être décrite comme sans passé, ou du moins comme sans passé avoué: l'une des caractéristiques du « survenant », en effet, est de faire rêver ses hôtes par sa connaissance du monde – connaissance dont il refuse certes d'expliquer les origines.

du retour, du caractère mortifère de la communauté d'origine : celle-ci ne parvient à intégrer de nouveaux éléments qu'en les anéantissant. Ce caractère mortifère constitue l'une des causes et des manifestations de la dysnostie : pour échapper à la destruction de sa subjectivité, le revenant se doit en effet d'abandonner le pays natal vers lequel il s'est dirigé – ce qu'il fait dans *Nos échoueries*, mais aussi dans le roman de Lise Tremblay examiné plus tôt, *La pêche blanche*.

Le chapitre suivant s'intéressera à un texte où la communauté tente justement d'échapper à la mort (la mort de ses membres, mais aussi et surtout la sienne propre) par l'intermédiaire du retour au pays natal : un retour qui ne voit plus la confrontation du revenant à une communauté installée, mais plutôt la reconstruction de la communauté elle-même par ses membres, que réunit le souvenir du pays de leurs origines. Ce texte, à savoir le roman *Pélagie-la-Charrette* d'Antonine Maillet, sera comparé au roman *Le premier jardin* d'Anne Hébert, dont l'héroïne cherche au contraire à faire le deuil de sa communauté d'origine, encore bien vivante. Chacune de ces deux œuvres permettra d'approfondir, mais aussi de mettre en cause, la réflexion sur l'existence d'une mémoire, d'un imaginaire, d'une identité et donc d'une subjectivité propres à la communauté elle-même.

REFONDER LA COMMUNAUTÉ: DE PÉLAGIE-LA-CHARRETTE AU PREMIER JARDIN

En tant que construction basée sur l'interaction de différentes subjectivités, toute communauté se manifeste par l'élaboration d'un imaginaire qui lui est propre, et qui lui permet de répondre aux contraintes du réel. Cet imaginaire conditionne la capacité du revenant à réintégrer sa communauté d'origine, et témoigne de la vivacité de cette dernière par sa langueur ou son dynamisme.

C'est au potentiel de cet imaginaire commun, tel qu'il est activé par le mouvement du retour, que sera consacré le présent chapitre. Il montrera que le revenant ne constitue pas nécessairement une menace pour sa communauté d'origine, mais que son apparition peut au contraire lui permettre de réinventer les lois qui y régissent le vivre-ensemble. Pour ce faire, il se concentrera sur l'analyse de deux romans nettement opposés en termes d'intrigue, à savoir *Pélagie-la-Charrette* d'Antonine Maillet et *Le premier jardin* d'Anne Hébert. Dans la première de ces deux œuvres, le pays natal semble relever avant tout du symbole; il est un « lieu de mémoire » auquel le rattachement garantirait la cohésion de la communauté. De fait, ce n'est pas un simple revenant qui se dirige vers lui, mais une communauté tout entière, que son cheminement réforme et transforme tout à la fois. *Le premier jardin* évoque au contraire le retour d'une femme seule, qui ne ressent plus aucun lien d'appartenance à l'égard de son pays natal; ayant nettement changé depuis son départ, sa communauté d'origine est en constante évolution, mais toujours prête

à l'accueillir. L'importance du thème de la mémoire dans le texte d'Anne Hébert nous donnera l'occasion d'examiner plus avant cette notion, de même que celle de mémoire collective, également fondamentale dans l'œuvre d'Antonine Maillet. La réflexion de Paul Ricœur sur les notions de mémoire et d'oubli permettra de découvrir leur caractère central dans le processus de construction ou de reconstruction de la communauté mis en scène par les deux romans.

1. PÉLAGIE-LA-CHARRETTE OU LA REFOUNDATION DE LA COMMUNAUTÉ¹

Née en 1929 au Nouveau-Brunswick mais établie au Québec, Antonine Maillet est célèbre pour la « vision mythique² » de l'Acadie qu'elle propose dans son œuvre, ainsi que sa « redéfinition de l'identité acadienne fondée sur la tradition³ ». L'un des instruments les plus connus de cette redéfinition est (avec sa pièce de théâtre *La Sagouine*) son roman *Pélagie-la-Charrette*. Publié en 1979 en France et au Québec, il a valu à son auteure le prix Goncourt – une distinction remarquable en ce que ce prix n'avait alors encore jamais été attribué à un auteur de la francophonie non européenne⁴. La structure de *Pélagie-la-Charrette* rappelle à certains égards celle des *Mille et une nuits*: fait de récits enchâssés, ce roman s'ouvre sur la narration à la première personne du conte que faisaient les ancêtres du narrateur de l'histoire d'ancêtres plus lointains encore – Pélagie-la-Charrette et ses compagnons de route – dont certains entament eux-mêmes d'autres récits où il est également fait acte de narration. Ce jeu de mises en abyme est opéré par un texte à la tonalité nettement orale, propre à témoigner de la tradition acadienne. Il s'agit en effet, pour Antonine Maillet, d'évoquer l'exil d'un peuple tout entier, ainsi que le retour au pays natal non pas d'individus distincts qui

-
1. Une version modifiée de cette section a été publiée dans un article intitulé « Le retour au pays natal comme mouvement de refondation de la communauté: l'exemple de *Pélagie-la-Charrette* d'Antonine Maillet ».
 2. Herménégilde Chiasson, « À la frontière des générations: essais et témoignage », p. 263.
 3. *Loc. cit.*
 4. L'impact et la réception de ce « Goncourt acadien » seront examinés dans le chapitre suivant.

tenteraient de s'y réintégrer, mais d'une communauté en pièces que vient refonder le mouvement du retour lui-même.

1.1 Le récit de *Pélagie-la-Charrette*

Pélagie-la-Charrette évoque, dans une langue fortement marquée par la *parlure* acadienne, le long retour vers Grand-Pré, en Nouvelle-Écosse, du personnage éponyme, de sa famille et de ses compagnons – ce, quinze ans après leur déportation par les troupes anglaises en 1755. Ce retour au pays natal, qui s'effectue en chars à bœufs depuis l'État de Géorgie, dure lui-même une dizaine d'années et connaît plusieurs péripéties: le roman d'Antonine Maillet rappelle en cela l'*Odyssée* d'Homère, avec laquelle il entretient une forte intertextualité. Du fait de son prénom (du grec *pélagos*, la pleine mer), et malgré la terrestre charrette qui lui est associée, le personnage de Pélagie partage avec Ulysse un certain attachement à la mer; elle possède surtout, comme le personnage homérique, une fidélité absolue à son identité. Pélagie a décidé, dès son arrivée aux États-Unis, qu'elle n'y « planterai[t] aucun des [s]iens⁵ », c'est-à-dire qu'elle n'y enterrerait pas ses morts (plusieurs d'entre eux, dont son époux et son fils aîné, étant déjà enterrés en Acadie). Son départ se fait grâce à l'acquisition de bœufs pour lesquels elle économise depuis son arrivée en Géorgie, grâce au salaire de misère qu'elle gagne dans les plantations de coton, « sous la botte d'un planteur brutal qui fouett[e] avec le même mépris ses esclaves nègres et les pauvres blancs⁶ ».

Dans son retour, Pélagie abandonne aux États-Unis d'autres Acadiens effrayés par la perspective du voyage, ou ayant le sentiment d'y avoir recommencé leur vie. Elle n'emmène que ses quatre enfants encore vivants, trois fils et une fille, ainsi que quelques compagnons incapables d'entreprendre le voyage seuls: Céline, vieille fille affectée d'un pied bot, mais sage-femme et guérisseuse; Bélonie, « le doyen des déportés » dont toute la parenté a disparu dans un naufrage, mais conteur invétéré porteur des grands récits de la mémoire acadienne; Catoune, sauvageonne tout juste sortie de l'enfance, apparue un beau matin dans le bateau de la déportation et sans famille connue, mais d'une fidélité à toute épreuve envers Pélagie qui l'a prise sous son aile.

5. Antonine Maillet, *Pélagie-la-Charrette*, p. 15.

6. *Ibid.*,

Sur son long chemin vers la Nouvelle-Écosse, Pélagie verra grossir sa troupe: se mettront à sa suite des familles entières dont elle deviendra finalement la guide vers le pays natal. Ainsi, alors que le personnage d'Ulysse perd ses compagnons à mesure qu'il se rapproche d'Ithaque, Pélagie voit leur nombre s'élever en se rapprochant de Grand-Pré; son voyage devient pour elle une véritable mission, sa raison de vivre pour laquelle elle renoncera, notamment, à l'amour. Cet amour, Pélagie le voue à son double masculin, le capitaine Broussard dit Beausoleil, dont elle s'éprend au cours du cinquième chapitre et qu'elle rencontrera à plusieurs reprises sur sa route. Le capitaine Beausoleil, s'étant emparé du commandement d'un des bateaux de la déportation, s'emploie tout comme elle, mais par la voie maritime, à ramener les Acadiens vers les terres qui sont les leurs – qu'il s'agisse de leurs terres d'origine, au nord, ou de terres nouvelles telles que la Louisiane, au sud.

Le récit du retour vers Grand-Pré n'est ainsi pas seulement celui d'un rassemblement, mais aussi celui d'une dispersion: celle du peuple acadien dans les différents territoires d'Amérique où il tente de refonder l'Acadie originelle. En chemin, Pélagie perd ainsi plusieurs membres de sa charrette; à ceux qui se détournent vers la Louisiane s'ajoutent de nombreux morts (dont Bélonie, à la fin du roman) et quelques exclusions douloureuses: celle d'un fils de Pélagie, que celle-ci demande au capitaine Beausoleil d'emmener afin de protéger la jeune Catoune, ainsi que celle d'un autre jeune homme également épris de la sauvageonne. Le capitaine Beausoleil, en échange, abandonne à Pélagie deux de ses meilleurs hommes qui l'aideront dans plusieurs situations difficiles, telles qu'un embourbement dans les marais de Salem ou une tentative de lynchage par les loyalistes de Boston. Beausoleil ajoute à ces protecteurs son plus jeune mousse, petit-fils de l'ancêtre Bélonie miraculeusement retrouvé, et auquel son grand-père pourra ainsi transmettre la mémoire acadienne. Au cours de son voyage, Pélagie accueillera enfin dans sa communauté un homme noir, arraché au marché aux esclaves de Charleston où Catoune s'était retrouvée prisonnière – un homme noir qui se fera lui aussi un devoir de « retourner » en Acadie⁷.

7. L'esclave libéré ne s'intégrera cependant pas à la communauté des Acadiens; arrivé en Nouvelle-Écosse, il se joindra à une communauté amérindienne: « Il riait de toutes ses dents blanches, le nègre [...]. Car là-bas, dans les bois de la vallée Saint-Jean, il avait suivi le Sauvage qui le coiffait déjà des plumes de sa tribu avant de le présenter à son chef qui voyait un noir pour la première fois. Pour la première fois un

Le caractère effectif de ce retour est discutable : à la fin du roman, Pélagie et ses compagnons parviennent à rejoindre la Nouvelle-Écosse ; cependant, Pélagie meurt peu après avoir appris que les terres de Grand-Pré ont été brûlées, désertées. Ceux qu'elle a emmenés avec elle se dispersent alors dans les anciennes terres acadiennes, et bien au-delà :

Et les charretons s'en furent aux quatre horizons de la terre de l'ancienne Acadie, poussés par des vents du sud, du suète, du suroît, du noroît, du nordet, grimpant le long des rivières, sautant d'une île à l'autre, s'enfonçant au creux des anses et des baies. [...]

La Céлина agitait les bras aux charrettes qui disparaissaient les unes après les autres derrière les foins sauvages de Memramcook. Et encore un coup c'est elle, la défricheteuse de lignage et de parenté, qui eut le dernier mot :

— Je crois bien que c'te fois-citte, la Déportation est bel et bien finie et que c'est la Dispersion qui commence. J'ai comme une idée, moi, que de tout ça je verrons point de sitôt la fin⁸.

S'il y a bien retour de Pélagie et des siens, ce n'est donc pas exactement sur leurs terres d'origine, à savoir celles de Grand-Pré, mais sur d'autres qui leur sont liées et qui sont propres à faire à leur tour office de pays natal. En ce sens, *Pélagie-la-Charrette* évoque, plutôt que la réintégration de la communauté par les différents revenants, la refondation de cette dernière : le passage de « l'ancienne Acadie » à la nouvelle.

1.2 *Pélagie-la-Charrette*, récit d'un retour performatif

Dans l'ensemble des œuvres analysées jusqu'ici, la figure du revenant, solitaire⁹, était confrontée à une communauté qui, bien que parfois moribonde, était déjà construite : il s'agissait ainsi pour les différents personnages de trouver leur place dans une communauté déjà existante. Dans le roman *Pélagie-la-Charrette*, bien au contraire, la communauté vers laquelle se tournent les revenants – en l'occurrence, celle attachée à Grand-Pré – a été détruite : les différents lieux qui caractérisaient le

Peau-Rouge ne pouvait pas appeler l'autre Face-Pâle. Et il en resta perplexe, le chef sauvage, apparence» (*ibid.*, p. 347).

8. *Ibid.*, p. 346-347.

9. Les jumeaux d'*Incendies* eux-mêmes reviennent au pays natal en deux moments distincts.

pays natal ont été pillés, dévastés, et les individus qui l'habitaient ont été dispersés. C'est ce que l'on peut aisément observer au début du roman, où le narrateur évoque l'épisode du Grand Dérangement tel qu'il fut vécu par Pélagie :

[...] Quinze ans depuis le matin du Grand Dérangement. [Pélagie] était une jeune femme à l'époque, vingt ans, pas un an de plus, et déjà cinq rejets dans les jupes... quatre, à vrai dire, le cinquième étant en route. Ce matin-là, le destin l'avait surprise aux champs où son aîné, que Dieu ait son âme ! l'avait rattrapée à coups de viens-t'en ! viens-t'en ! Le cri lui avait collé au tympan. Viens-t'en... et elle a vu les flammes monter dans le ciel. L'église brûlait, Grand-Pré brûlait, la vie qu'elle avait laissée jusque-là couler dans ses veines fit un seul bouillon sous sa peau et Pélagie crut qu'elle allait éclater. Elle courait en se tenant le ventre, enjambant les sillons, les yeux sur sa Grand' Prée qui avait été la fleur de la baie Française. On empilait déjà les familles dans les goélettes, jetant pêle-mêle les Leblanc avec les Hébert avec les Babineau. Des marmots issus de Cormier cherchaient leur mère dans la cale des Bourg qui huchaient aux Poirier d'en prendre soin. D'une goélette à l'autre, les Richard, les Gaudet, les Chiasson tendaient les bras vers les morceaux de leurs familles sur le pont des autres et se criaient des « prends garde à toi ! » que la houle emportait en haute mer.

[...] Ainsi un peuple partit en exil¹⁰.

Dans ce passage, la Déportation est décrite comme une tentative de destruction de la communauté formée par les habitants de Grand-Pré. Celle-ci perd la structure de ses liens sociaux dans la division des familles, les troupes anglaises allant jusqu'à séparer les enfants de leurs parents. Ce chaos est confirmé par la mise à sac des lieux autour desquels ces liens sociaux s'organisent, et notamment de l'église ; le catholicisme est en effet décrit dans le roman comme un élément central dans la vie de la communauté : c'est dans cette religion que ceux réunis autour de Pélagie baptisent leurs enfants et enterrent leurs morts ; c'est dans cette religion, donc, qu'ils prennent acte de la suite des générations et du passage du temps. Avec la destruction (ou du moins la tentative de destruction) de Grand-Pré, le lecteur assiste ainsi à celle du pays natal en

10. *Ibid.*, p. 16-17.

tant que lieu anthropologique: la déportation a pour but d'anéantir ses caractéristiques relationnelles, historiques, et donc identitaires.

Un élément demeure cependant, au-delà de la destruction de Grand-Pré: la mémoire que conservent les exilés de leur vivre-ensemble, ainsi que leur sentiment d'appartenance à une même communauté attachée à ce lieu. C'est la mémoire qui pousse Pélagie à cheminer vers le nord avec les siens, mais aussi à rebrousser chemin plusieurs fois, au grand dam de ses compagnons de voyage, pour aller chercher d'autres familles acadiennes. Cette mémoire qu'incarnent Pélagie dans le mouvement du retour, mais aussi le personnage de Bélonie par sa connaissance de la tradition orale acadienne et celui de Céлина par sa capacité à « défricher » les différentes lignées, est ce qui permet à tous ces différents personnages d'être fidèles à leur identité, à leur communauté, à leur pays natal. Malgré l'exil, la communauté acadienne perdure en dehors de ses terres d'origine. Elle se rattache aux mêmes symboles que du temps de Grand-Pré (par exemple, les noms de famille typiquement acadiens tels que Leblanc et Chiasson), au même récit fondateur (celui de l'accession en territoire acadien à « la prospérité et [à] l'indépendance¹¹ » inaccessibles « au pays¹² », c'est-à-dire en France) et aux mêmes ennemis (notamment à l'Angleterre, la phrase « Et merde au roi d'Angleterre¹³ ! » étant répétée dans le roman à chaque fête ou événement heureux). Pour se définir complètement, ne manque à cette communauté qu'un territoire où évoluer: celui désigné sous le nom de Grand-Pré, et vers lequel elle revient, lui a justement été retiré. Grand-Pré, dans le roman d'Antonine Maillet, n'est cependant que le symbole de l'Acadie elle-même, qui après la déportation semble se reconstituer, voire se multiplier, sur des terres nouvelles. C'est ce que l'on observe dans cette description de la Louisiane vers laquelle se détournent certains compagnons de Pélagie:

Une Acadie du Sud, plus proche et plus chaude que l'Acadie du Nord, peut-être plus riche, sûrement plus accueillante par les temps qui vont. Une Louisiane débordante de Martin, de Dugas, de Babineau, de Bastarache, tiens!... de Bernard et de Landry à ne plus savoir où les crêcher.

— Des Landry, vous me dites pas!

11. *Ibid.*, p. 15.

12. *Ibid.*, p. 109.

13. Ainsi, *ibid.*, p. 246.

Des Landry de la paroisse Saint-Landry, figurez-vous, et qui marquaient déjà leurs bestiaux de leur signe pour les faire respecter; des Martin qui donnaient leur nom à Saint-Martin-ville; des Mouton qui parlaient d'homme à homme au gouverneur...

— Mon doux séminte!

[...] Avec des prêtres pour leur chanter l'office, et des lois pour les défendre, et des terres pour les nourrir...

[...] Mais point de tombes à fleurir, songea Pélagie, ni de racines à déterrer¹⁴.

Dans cette description attirante de la Louisiane par le capitaine Beau-soleil, la communauté louisianaise se trouve produite autour des mêmes modalités que celle de Grand-Pré: les noms acadiens, l'opposition aux Anglais (l'Acadie du Sud étant dite plus accueillante que l'Acadie du Nord « par les temps qui vont », c'est-à-dire en cette époque de présence britannique) et le récit commun, tout entier contenu dans l'expression « Acadie du Sud ». Mieux encore, cette communauté n'est plus condamnée à l'exil, puisqu'elle possède désormais un territoire à partir duquel se définir, et qu'elle définit elle-même en retour: ainsi, les Martin « donne[ent-ils] leur nom à Saint-Martin-ville ». En outre, contrairement à celle des exilés de Grand-Pré, la communauté des Acadiens de Louisiane possède les structures sociales nécessaires à l'intégration de nouveaux éléments, structures signalées dans ce passage par l'allusion aux lois et à l'Église catholique.

Malgré le caractère attirant de la communauté formée que représente la Louisiane, et à laquelle il serait possible aux revenants de s'intégrer, Pélagie ne se détourne pas de Grand-Pré: l'« Acadie du Sud » ne contient selon elle « pas de tombes à fleurir [...] ni de racines à déterrer ». Cette remarque du narrateur à la fin du passage signale bien l'existence d'une mémoire à laquelle Pélagie est attachée, et dont la Louisiane est exclue. C'est autour de cette mémoire que la communauté acadienne liée à Grand-Pré se trouve refondée, de nouveaux liens sociaux se tissant au fur et à mesure du voyage, le récit fondateur commun se gonflant peu à peu de celui de l'exil. Une fois Pélagie rentrée au pays, le narrateur dira

14. *Ibid.*, p. 112.

bien de celle-ci qu'elle a « ramené au pays les racines d'un peuple¹⁵ », un peuple qui ne demande qu'à croître à nouveau.

Le témoignage le plus flagrant de cette refondation de la communauté acadienne est la présence, notamment dans les premières et ultimes pages du roman, de personnages appartenant au présent de la narration et décrits comme « né[s] [...] de la charrette¹⁶ » : c'est « devant la maçoune – que certains appellent l'âtre¹⁷ » qu'est contée l'histoire de Pélagie et de ses compagnons, histoire qui génère entre ses différents énonciateurs (notamment la descendante de Pélagie, Pélagie-la-Gribouille, et le descendant de Bélonie, nommé également Bélonie) de vives discussions touchant à la légitimité de ses conteurs, et ainsi rapportées par le « je » du narrateur :

Depuis cent ans déjà qu'on se passait la charrette, de Bélonie en Bélonie, en Bélonie, comme un fief, alors que la charrette n'avait appartenu à nul autre qu'à son légitime et unique maître, Pélagie, première du nom, LeBlanc de par son homme, sortie vivante des flammes de la Grand'Prée.

— Et vous viendrez encore me raconter à moi la charrette des aïeux ?

On la lui raconterait encore, et encore, car sans ces conteurs et défricheteurs de Bélonie, fils de Bélonie, fils de Bélonie, l'Histoire aurait trépassé à chaque tournant de siècle. Combien de fois qu'elle s'est arrêtée, butée, effondrée sur le bord de la route. Et sans l'un de ces Bélonie qui passe par là, un soir d'hiver... Il l'aperçoit à temps, la moribonde, et la ramasse, et la redresse, et la ramène pantelante mais encore chaude au logis. Et là, à coups de bûches dans la maçoune et de gicles de salive, pcht!... on la ravigote, la garce, et l'Histoire continue.

[...] Elle continue encore dans la bouche de mon cousin Louis à Bélonie, qui la tient de son père Bélonie à Louis, qui la tenait de son grand-père Bélonie – contemporain et adversaire de la Gribouille – qui l'avait reçue de père en fils de ce propre Bélonie, fils de Thaddée, fils de Bélonie premier qui, en 1770, fêtait ses nonante

15. *Ibid.*, p. 343.

16. *Ibid.*, p. 9.

17. *Ibid.*, p. 20.

ans, assis au fond de la charrette même de Pélagie, première du nom.

Après ça, venez me dire à moi, qui fourbis chaque matin mes seize quartiers de charrette, qu'un peuple qui ne sait pas lire ne saurait avoir d'Histoire¹⁸.

L'usage de la langue acadienne et du discours indirect libre marque ce passage d'une forte tonalité orale. C'est en effet oralement que se transmet l'histoire de Pélagie, ce qui témoigne de la réussite de son retour. Ce retour, le lecteur ne saurait le définir précisément comme effectif: en effet, il ne s'agit pas pour les revenants de réintégrer leur communauté d'origine. Ce retour pourrait plutôt être qualifié de *performatif*, dans le sens où il crée la communauté en même temps qu'il se tourne vers elle, où il permet sa refondation. Les membres de cette communauté nouvelle reconnaissent dans l'histoire de Pélagie celle de ses origines, et débattent en l'évoquant de ses tenants et de ses aboutissants – ils cherchent, en somme, à élaborer une version consensuelle de leur récit fondateur. Ce récit est porté par des conteurs qui s'en disputent la possession en évoquant, chacun de son côté, la généalogie les rattachant à la charrette de Pélagie. Ironiquement, émanant de ce véhicule paysan des «quartiers» de noblesse – le «je» du narrateur, descendant des conteurs évoqués, s'en revendique lui-même seize. Ce que permet finalement de montrer ce passage, et qui constitue clairement une mise en abyme de l'acte de narration, c'est l'intégration de l'image de la charrette dans le récit fondateur de la communauté, qui s'en sert dès lors comme d'un véritable symbole. La charrette du retour entre ainsi dans la mémoire commune, que chaque membre de la communauté est apte non seulement à connaître et à partager, mais aussi, à travers l'acte de narration, à construire: et la mémoire commune d'entrer ainsi dans le registre de l'histoire.

1.3 *Pélagie-la-Charrette* et le statut du pays natal

Un retour performatif tel que celui décrit dans *Pélagie-la-Charrette* pose la question du statut du pays natal – celui vers lequel se tournent les revenants. La destruction des terres d'origine, dans le roman d'Antonine Maillet, devrait en effet aboutir à une situation de dysnostie: elle rend

18. *Ibid.*, p. 11-12.

impossible la réalisation du retour. *Pélagie-la-Charrette* décrit ainsi, plutôt que la simple réintégration de la communauté, sa refondation. Il serait même possible d'affirmer qu'il n'y a pas véritablement retour si, pour Pélagie, Grand-Pré ne constituait pas le but précis de son voyage. Malade, mourante, elle continue à cheminer en souriant sans jamais oublier son objectif:

Sa fille Madeleine, Catoune, Céline, Jeanne Aucoin, Agnès Dugas, toutes les femmes d'Acadie n'ont d'yeux que pour ce sourire de bien-aise qui triomphe sur le visage de Pélagie, la Pélagie-la-Charrette qui fait de toutes ses forces les derniers pas qui la séparent encore de sa terre d'origine. Encore un souffle, encore un tout petit souffle et Grand-Pré sera là, en face de la baie Française qu'on appelle désormais Bay of Fundy¹⁹.

L'espérance haletante de Pélagie s'approchant de Grand-Pré, bien marquée dans ce passage par la présence de segments de plus en plus longs, sera cependant déçue: le pays natal n'est plus.

Grand-Pré était désert, brûlé et désert, depuis le jour fatal de septembre 1755. Par superstition, ou par crainte de Dieu, on n'avait pas osé s'y installer, personne. On avait laissé là, abandonné aux goélands et aux herbes sauvages, ce bourg jadis prospère et animé de la rive française.

Comme un cimetière antique...

Comme un berceau à la dérive...

Tous les yeux se détournèrent du sud-sud-ouest, et avisèrent le nord.

Sauf Pélagie.

Elle restait là, comme un sphinx de pierre, murmurant pour elle seule des mots qui s'inscrivaient à mesure dans le ciel... Cette Grand'Prée qui n'était point pour ses enfants, ne serait point non plus pour les enfants des autres. Personne n'y ferait son nid, jamais... jamais²⁰...

Ce passage possède un ton dramatique qu'accentue un grand nombre de contrastes: le terme *abandonné* y côtoie ainsi celui de *prospère*; le bourg est comparé autant à un « cimetière » qu'à un « berceau », témoignant

19. *Ibid.*, p. 338.

20. *Ibid.*, p. 339.

de la suite des générations qui y vécurent. Grand-Pré, Pélagie en a elle-même la preuve, n'existe plus – il n'y a plus de pays natal.

Malgré cet anéantissement, Grand-Pré ne perd pas son caractère relationnel, historique, et surtout identitaire pour la communauté qui s'y lie par le retour. Dans le roman d'Antonine Maillet, c'est de fait toujours à la terre de Grand-Pré, même désertée, que se rattachent les conteurs intervenant au début et à la fin du roman. C'est que ce lieu autrefois anthropologique s'est transformé en symbole pour la communauté, en témoin de son histoire. Grand-Pré devient, à la demande de Pélagie elle-même, ce que l'on pourrait qualifier, en adoptant la définition qu'en propose l'historien Pierre Nora, de « lieu de mémoire » : un lieu à la fois matériel, symbolique et fonctionnel, né d'une volonté de mémoire (du désir de se souvenir), et où est électivement incarnée la mémoire de la communauté²¹.

Levant la tête et le poing au ciel, [Pélagie] hucha aux générations à venir :

— Vous y reviendrez en pèlerinage pour y fleurir les tombes de vos aïeux. Je le dis à tous les LeBlanc, les Bourg, les Bourgeois, les Landry, les Cormier, les Giroué, les Belliveau, les Allain, les Maillet et les fils d'Acadie qui sont aveindus d'exil dans des charrettes à bœufs. Touchez point à la Grand'Prée, mais gardez-en mémoire au fond des cœurs et des reins²².

Grand-Pré, d'intouché, est devenu dans ce passage intouchable (« Touchez point à la Grand'Prée ») ; ce lieu est devenu sacré : il appartient à un domaine inviolable, inspirant tant la crainte que le respect, et sur lequel il s'agit bien de revenir « en pèlerinage ». Grand-Pré, pour les membres de la communauté formée autour de la charrette, fait plus que témoigner de leur histoire commune : il atteste de l'existence de leur communauté, du passé qui l'a construite, et affirme ainsi non seulement sa cohésion, mais plus encore, son *désir* de cohésion – Grand-Pré est volontairement élevé en lieu de mémoire et de commémorations.

Ainsi, la destruction du pays natal ne peut-elle être directement associée à sa disparition : comme le montre bien *Pélagie-la-Charrette*, celui-ci peut passer, grâce au mouvement du retour, du statut de lieu

21. Pierre Nora, « Entre mémoire et histoire : la problématique des lieux ».

22. Antonine Maillet, *Pélagie-la-Charrette*, p. 339-340.

anthropologique à celui de lieu de mémoire, de symbole – encore ce changement implique-t-il qu’il n’abrite plus de communauté, et que celle-ci puisse être reconstruite autour d’un autre lieu. Dans cette situation, le retour réussi possède une dimension non plus simplement effective, mais performative: il construit la communauté à mesure que le revenant se dirige vers elle. Le roman d’Antonine Maillet témoigne ainsi d’une forme paradoxale du retour au pays natal, la communauté prise dans ce mouvement étant amenée à se développer en dehors des terres dans lesquelles elle trouve son origine. La mémoire – tant individuelle que collective – apparaît alors comme étant au fondement de toute communauté; c’est sur cette mémoire que s’interrogera la section suivante, en s’appuyant sur l’analyse comparée de *Pélagie-la-Charrette* et du roman d’Anne Hébert *Le premier jardin*.

2. LE PREMIER JARDIN, LA MÉMOIRE ET L’OUBLI

La mémoire, celle-là même qui conditionne la fidélité de l’individu à son identité et donc la possibilité d’un retour effectif, est aussi ce qui permet à la communauté de rester unie, voire de se reconstruire – ce, alors même que le pays natal ne serait plus. C’est cette notion de mémoire que nous examinerons à présent, afin de mieux comprendre le rôle qu’elle occupe dans la construction de la communauté. Cet examen permettra de discuter de la validité de la notion de mémoire collective, et de celle de subjectivité collective qui lui est associée. Il s’appuiera avant tout sur la lecture du *Premier jardin*, sixième roman d’Anne Hébert, écrivaine québécoise décédée en 2000, et ayant principalement publié à Paris. Publié en 1988, *Le premier jardin* compte la mémoire, de même que la notion de communauté dont elle participe, comme l’un de ses principaux thèmes. Ce roman se distingue cependant très nettement de *Pélagie-la-Charrette* d’Antonine Maillet: alors que ce dernier décrit un retour à la fois collectif et performatif, *Le premier jardin* évoque le parcours individuel d’une revenante qui rejette son appartenance au pays natal et n’y revient, semble-t-il, que pour en faire pleinement le deuil.

2.1 Le récit du *Premier jardin*

Le premier jardin raconte le retour d’une actrice vieillissante, Flora Fontanges, dans la ville de son enfance que le lecteur devine être Québec.

Pour Flora, ce retour depuis la France a une double motivation : l'offre du rôle de Winnie dans la pièce *Oh ! Les beaux jours* de Samuel Beckett, ainsi qu'un billet laconique de sa fille Maud lui demandant sa visite. À son arrivée, l'actrice ne retrouve cependant pas la jeune femme, habituée des fugues, et qui a disparu depuis plus de deux semaines. En compagnie du petit-ami de cette dernière, Raphaël, Flora Fontanges attend sa fille et s'amuse à raviver le passé mythique de la ville en interprétant certains de ses personnages féminins – dont, notamment, quelques-unes des « Filles du roi », jeunes femmes dotées par le roi Louis XIV pour venir se marier en Nouvelle-France. Au cours de ses promenades dans Québec, Flora doit cependant aussi faire face à des souvenirs d'ordre personnel qu'elle a longtemps tenté de fuir : ses origines inconnues, son enfance sous le nom de Pierrette Paul, l'incendie de l'orphelinat où elle vivait, puis sa vie en compagnie du couple Eventurel, ses parents adoptifs qu'elle ne parvint jamais à satisfaire. La réminiscence de ces événements et leur acceptation coïncident, à la fin du roman, avec le retour de Maud, le début des représentations théâtrales, puis le nouveau départ de l'actrice vers la France.

Le thème de la mémoire occupe une place majeure dans le roman d'Anne Hébert, avec son pendant négatif, l'oubli. En partant pour le vieux continent, en devenant actrice et en prenant le nom de Flora Fontanges, l'héroïne du *Premier jardin* a en effet cherché à fuir ses souvenirs, son passé. C'est ainsi comme l'incarnation de l'oubli – c'est-à-dire comme un être creux, vide – qu'elle apparaît dans les premières pages du roman :

Elle a relevé le col de son manteau de drap noir et caché soigneusement ses cheveux sous un carré de soie, noué sous le menton. Hors de scène, elle n'est personne. C'est une femme vieillissante. Ses mains nues. Sa valise usée. Elle attend patiemment son tour pour enregistrer ses bagages. Elle a l'habitude. Tous les aéroports se ressemblent. Et les points d'arrivée sont pareils aux points de départ. [...]

Le vide de son visage est extrême alors qu'elle s'imagine, sous ses paupières fermées, la disparition possible de la ville, et nul ne pourrait se douter de l'agitation profonde qui la possède. Seule sa pâleur pourrait la trahir si seulement quelqu'un, dans la foule des voyageurs, s'avisait de faire attention à elle.

Elle semble fascinée par l'usure qui blanchit le bord des poches de son manteau noir.

Elle lève les yeux.

Un petit point lumineux clignote et indique la porte 82²³.

Dans ce passage, le narrateur souligne l'apparent anonymat de Flora Fontanges, qui apparaît dans un lieu incapable de générer une identité quelconque (l'aéroport, véritable *non-lieu*²⁴) et semble ne pas avoir de caractéristiques physiques : ses cheveux sont « cachés », et on ne connaît que son âge approximatif. Plusieurs adjectifs renvoient à la virginité négative de ce personnage qui « n'est personne » : les « mains nues », le visage « vide » marqué par la « pâleur » – seule l'usure des objets qui l'accompagnent témoigne de son passage dans l'existence. Flora Fontanges n'est pas *agitée* : elle est *possédée* par l'agitation, comme un espace vide que des éléments extérieurs viendraient envahir. À de nombreux endroits du récit, elle sera d'ailleurs définie par les objets qui l'entourent ; ainsi, dans cette évocation de ses angoisses nocturnes :

Longtemps elle a dormi très tard, dans des chambres inconnues, dans des villes étrangères. Durant de longues années, elle a éprouvé l'effarement de celle qui se réveille dans le noir et qui ne sait plus où elle se trouve. De là à ne pas savoir qui elle était, l'espace d'un instant, la panique était complète. Elle a pourtant l'habitude. Tout finit par s'arranger. Il suffit de refaire l'ordre de la chambre, avant même d'ouvrir les yeux. Bien s'assurer des points de repère précis. Les vêtements de la veille, jetés sur une chaise, l'emplacement de la fenêtre par rapport au lit. Chercher avec patience le commutateur de la lampe de chevet qui se dérobe. Aborder de plain-pied la ville inconnue, le grand jour déjà étale²⁵.

Dans un article intitulé « Fictionnalisation de l'histoire, *Le premier jardin* d'Anne Hébert », Érick Falardeau a bien signalé l'intertextualité de ce passage avec le début d'*À la recherche du temps perdu* dont le héros est en proie, la nuit, à une angoisse primitive assimilable à celle de la réminiscence. La différence du texte d'Hébert avec le texte proustien est cependant notable ; d'abord, parce que l'effarement de Flora Fontanges n'est pas décrit comme le sien propre : il est celui « de celle qui se réveille dans le noir ». Ensuite, parce que cet effarement n'est pas un abîme insondable dans lequel se perdrait le personnage. Flora Fontanges

23. Anne Hébert, *Le premier jardin*, p. 9-10.

24. Voir à ce propos le septième chapitre de cet ouvrage.

25. *Ibid.*, p. 15.

« a l'habitude » – sa peur se résout simplement grâce à la présence des objets disposés dans la chambre. Certains de ces objets, dans le cas de son voyage à Québec, n'existent d'ailleurs même pas : *Le premier jardin* ne nomme jamais explicitement Québec, et la plupart de ses rues restent anonymes.

L'oubli auquel se consacre Flora Fontanges reste toutefois personnel ; du fait de son travail d'actrice, elle est tout entière réminiscence, voire recreation, d'êtres et d'événements imaginaires ou ayant existé : elle interprète ainsi, au cours du roman, les personnages d'Ophélie et de Winnie, ainsi que ceux de Jeanne d'Arc et, comme nous l'avons vu, des Filles du roi. Le théâtre permet à Flora d'échapper au surgissement de son propre passé, qu'elle ne peut cependant éviter lors de ses promenades dans la ville. Chaque coin de rue abrite ses propres fantômes – ainsi est-elle confrontée, lors d'une sortie avec les amis de sa fille, à l'inquiétant souvenir de sa grand-mère adoptive :

Ce qui devait arriver arrive à l'instant même. Voici l'Esplanade, la façade grise, les fenêtres qu'on a peintes en bleu, du 45 de la rue d'Auteuil. Aucune vie ancienne ne peut sans doute persister à l'intérieur. On pourrait cogner avec un doigt sur la pierre. Le vide seul. L'écho du vide. Le creux de la pierre. Le passé changé en caillou. Nulle grande, vieille femme en noir ne risque d'apparaître à la fenêtre et de soulever un rideau de guipure pour épier Flora Fontanges, la montrer du doigt. Nulle vieille voix sèche ne peut s'échapper de la fenêtre et prononcer l'arrêt de mort d'une petite fille rescapée de l'hospice Saint-Louis :

— Vous n'en ferez jamais une lady²⁶.

Le lecteur remarquera la manière dont les repères spatiaux attachés au pays natal – exceptionnellement désignés avec réalisme – semblent ici contenir le passé de la revenante. Inoffensif puisque fossilisé, « changé en caillou », ce passé s'impose cependant à Flora comme une absence (« Le vide seul. L'écho du vide ») qui laisse sa marque dans le temps et l'espace présents (« *Voici l'Esplanade, la façade grise, les fenêtres qu'on a peintes en bleu, du 45 de la rue d'Auteuil*²⁷ »). Le pays natal remplit ici clairement sa fonction identitaire, renvoyant la revenante au réseau de relations qu'elle y avait tissé ainsi qu'à sa propre histoire inscrite dans celle, plus

26. *Ibid.*, p. 30.

27. L'italique est de l'auteur.

générale, de la ville tout entière. Contrairement à ce qui se passe dans les ouvrages analysés précédemment, l'identité associée au pays natal n'est ici pas mise en cause par le retour : la communauté à laquelle Flora appartenait a en effet disparu, ou du moins, changé de manière radicale ; le passé auquel se confronte l'actrice est révolu – il a été comme absorbé par le présent qui l'a utilisé pour se construire ; n'en persiste le souvenir que dans la mémoire individuelle de la revenante²⁸. Le retour de Flora ne peut être décrit, en ce sens, ni comme une réussite, ni comme un échec : il s'agit plus pour ce personnage d'accepter sa propre histoire, qui s'impose au fil du roman comme une évidence, que de réintégrer une communauté quelconque. Pour l'héroïne du *Premier jardin*, il n'est en réalité plus question de revenir ; Flora découvre dans Québec une ville étrangère, bâtie sur celle de ses souvenirs mais où elle ne possède guère plus de repères ; elle s'y voit d'ailleurs traitée, sans jamais s'en plaindre, « comme une touriste modèle²⁹ ».

2.2 *Le premier jardin* et la question de la mémoire

Le thème de la mémoire occupe une place majeure dans le roman d'Anne Hébert, notamment à l'échelle du personnage qui, par le théâtre, cherche à échapper à des souvenirs traumatisants. Dans sa vacuité apparente, Flora Fontanges incarne une profonde aspiration à l'oubli – oubli auquel elle ne peut accéder qu'en s'appropriant des personnages, c'est-à-dire, de manière paradoxale, en s'appropriant les souvenirs, la mémoire d'autrui. Cette mémoire, tout être humain s'y trouve, *volens nolens*, nécessairement confronté au moment même de sa conception, puisqu'il s'inscrit dans une filiation comme le produit de l'histoire de ses géniteurs.

28. Il est possible d'appliquer au passage que nous venons de citer le concept de modernité, tel qu'il est développé par Marc Augé dans son essai *Non-lieux*, où il s'appuie sur les analyses de Jean Starobinski dans « Les cheminées et les clochers » : la modernité serait pour l'anthropologue la « présence du passé au présent, qui le dépasse et le revendique » (p. 97). Cette modernité dans laquelle s'inscrit Flora Fontanges contraste dans le roman avec la surmodernité à laquelle elle est régulièrement confrontée par les non-lieux que constituent les aéroports, notamment, ou par la mise en spectacle du passé que la ville de Québec propose aux touristes (à propos du concept de surmodernité, voir le septième chapitre de cet ouvrage).

29. Anne Hébert, *Le premier jardin*, p. 29. On se souviendra que le principal protagoniste du *Retour de Lorenzo Sánchez*, revenant au Chili avec l'intention explicite d'y vivre en touriste, éprouve au contraire d'importantes difficultés à ne pas rapprocher systématiquement l'état présent de son pays natal de son état passé et de sa propre jeunesse.

Paradoxalement à son désir d'oubli, Flora est justement sans connaissance de ce passé originel : son enfance a commencé dans un orphelinat et, malgré les recherches menées par ses parents adoptifs, elle n'a jamais connu le secret de sa naissance. Son travail d'actrice pourrait en ce sens être associé non pas à la recherche de l'oubli, comme nous l'avons énoncé plus haut, mais à celle d'un passé, d'une filiation, d'un nom qui soient véritablement siens – d'une humanité qui, dans son enfance, ne lui a été offerte par aucun amour³⁰. Le narrateur évoque ainsi comment, petite fille, Flora écoutait les histoires de sa grand-mère adoptive en se rêvant une filiation dans la ville qui lui était décrite :

Bientôt, de dimanche en dimanche, les histoires de la vieille dame s'étendirent à toute la ville, se plaisant à rappeler la vie des habitants, dans toutes ses ramifications. L'ambition de la petite fille croissait à mesure que les histoires de la vieille dame prenaient de l'ampleur. Elle fit bientôt ce rêve insensé d'étendre ses possessions imaginaires à toute une société, ainsi qu'on dispose de ses propres affaires de famille, naissances, mariages et morts, elle-même concernée d'âge en âge, se construisant un passé de plusieurs générations et des alliances solides avec toute la ville³¹.

Dans son bref essai publié en italien sous le titre *Passato, memoria, storia, oblio*³² Paul Ricœur insiste sur l'importance de la mémoire dans la construction de l'identité individuelle ; s'appuyant sur la pensée de Locke³³, il déclare ainsi possible de « parler de la mémoire comme modèle de l'individualité personnelle des expériences vécues par le sujet³⁴ ».

30. Flora Fontanges a toutefois été aimée, dans sa petite enfance, par une compagne plus âgée : Rosa Gaudrault, morte dans l'incendie de l'orphelinat en essayant de sauver d'autres petites filles. « Elle dit "ma chatte, ma puce, mon chou, mon trésor, ma belle, ma chouette, mon ange", elle rit et elle parle tout bas parce que c'est interdit par le règlement de donner aux enfants des noms autres que ceux inscrits sur les registres de l'état civil » (p. 128). Paradoxalement, les noms d'animaux ou d'objets donnés à Flora par sa compagne humanisent la petite fille, qui n'existerait autrement qu'aux yeux de l'état civil ; ces noms l'attachent à un autre être par un lien d'amour qui aurait sans doute été susceptible de l'inscrire dans la suite des générations si Rosa, mère symbolique, n'était décédée trop tôt.

31. *Ibid.*, p. 125.

32. Paul Ricœur, *Ricordare, dimenticare, perdonare: l'enigma del passato*, p. 47-119. Traduit du français vers l'italien, ce texte tiré des cours donnés par l'auteur à l'université autonome de Madrid en 1996 n'a pas été publié dans sa langue d'origine. Ricœur y développe les thèmes repris plus tard dans *La mémoire, l'histoire, l'oubli*.

33. Et notamment sur son *Essai philosophique concernant l'entendement humain*.

34. Traduction de l'auteure : « Si può parlare della memoria come modello della individualità personale delle esperienze vissute del soggetto » (Paul Ricœur, *Passato*,

Ricœur définit la mémoire comme l' « être du temps³⁵ », qui s'opposerait ainsi à l'oubli, « œuvre du temps³⁶ ». Définissable comme le lien de la conscience avec le passé, la mémoire permettrait au sujet de prendre en compte le passage du temps afin de s'orienter vers le futur. On comprend dès lors pourquoi, dans le roman d'Anne Hébert, la fille de Flora Fontanges a disparu au moment de l'arrivée de sa mère à Québec. Descendante de l'actrice, Maud incarne son futur, ou du moins, sa lignée. Or, cette lignée ne peut exister sans que soit établie une filiation entre ces différents personnages et ceux qui les ont précédés; en d'autres termes, elle ne peut exister sans mémoire: il est nécessaire que Flora, qui a élevé sa fille seule, accepte sa propre histoire, son propre passé, ses propres souvenirs (et notamment celui de la nuit où son orphelinat fut détruit par le feu), pour que Maud puisse elle-même réapparaître, exister dans le présent et se projeter dans le futur.

Cette mémoire que Flora finit par se réapproprier, et qui permet la réapparition de sa fille, occupe dans le récit une place peu différente de celle des rôles incarnés par l'actrice jour après jour. La figure de Pierrette Paul, alias Marie Eventurel, n'apparaît ainsi pas dans le texte comme une vérité révélée, mais comme un simple personnage que Flora craindrait de jouer et qui s'imposerait à elle. Au jeune Raphaël, le petit-ami de sa fille qui lui énumère des noms de personnages à incarner, l'actrice crie:

— Pierrette Paul! Tu oublies Pierrette Paul!

Elle crie en plein milieu de la rêverie de Raphaël ainsi qu'on lance une pierre dans une mare.

— Pierrette Paul, c'est un joli nom n'est-ce pas? C'est mon premier rôle, et je n'en suis jamais revenue.

Elle glousse et penche la tête, regarde par en-dessous, l'air sournois et coupable. Sa voix change, devient nasillarde et traînante, retrouve l'accent du pays.

— Ne fais pas cette tête-là, mon petit Raphaël, ce n'est rien qu'une petite fille de l'hospice Saint-Louis qui n'est pas encore adoptée et qui montre le bout de son nez en passant. C'est une pauvre

memoria, storia, oblio, p. 52).

35. Traduction de l'auteure: «Essente del tempo» (*ibid.*, p. 49).

36. Traduction de l'auteure: «Opera del tempo» (*loc. cit.*).

petite créature, trotte-menu comme tout, une moucheronne qui apparaît de temps en temps et me dérange énormément.

Acceptera-t-elle jamais le poids de toute sa vie dans la nuit de sa chair³⁷ ?

La phrase qui conclut ce passage marque l'impossibilité pour Flora d'accepter son passé. La réalité de ses identités antérieures (signalées par ses différents noms: Pierrette Paul, puis Marie Eventurel) est rangée par l'actrice au rang de la fiction, dans l'espoir de se protéger de souvenirs douloureux. Du fait de ce déni, Flora est – comme le dira plus tard le narrateur – « sans mémoire certaine³⁸ ». L'identité à laquelle elle s'attache est celle qu'elle s'est elle-même créée, celle attachée à son nom d'actrice, un nom « bien à [elle]³⁹ ».

Le premier jardin propose finalement le récit d'un affrontement: celui de la mémoire et de son pendant négatif, l'oubli, réunis au sein même du personnage principal – une actrice qui, par son art, cherche autant à fuir les souvenirs qui la définissent qu'à acquérir la mémoire qui lui fait défaut. À ce premier affrontement s'en superpose un autre, semblable, qui s'applique à la communauté vers laquelle Flora Fontanges retourne: celle de la ville de Québec, rattachée par les différents protagonistes aux splendeurs de la Nouvelle-France. Au cours du roman, Flora s'amuse à incarner pour l'ami de sa fille différentes femmes importantes dans l'histoire de la ville, et dont ne restent que les noms: Barbe Abbadie, bourgeoise du XVII^e siècle; Marie Rollet, « mère du pays»; Angélique, fille du gouverneur; Guillemette Thibault, fille de forgeron; Renée Chauvraux, « fille du roi»; Aurore Michaux, bonne à tout faire. Ces différents personnages permettent à l'actrice d'acquérir, le temps du théâtre, un passé (une mémoire, une histoire – une identité) dont la valeur est également collective; ces femmes sont sorties par l'actrice de l'oubli dans lequel les a enfermées la ville, qui n'en a retenu que les noms – encore ceux-ci semblent-ils suffire à ressusciter leurs possesseurs. Les différents rôles joués par Flora témoignent ainsi de l'existence d'une mémoire collective dans laquelle l'actrice vient elle-même s'inscrire par son lent travail d'acceptation du passé. En ce sens, *Le premier jardin* raconte bel et bien l'histoire d'un retour effectif; le mouvement même

37. Anne Hébert, *Le premier jardin*, p. 117.

38. *Ibid.*, p. 162.

39. *Loc. cit.*

dans lequel est pris le personnage principal (retour dans l'espace, mais aussi dans le temps) lui permet en effet d'accepter dans le présent son appartenance originelle à la communauté québécoise, et de rompre définitivement ses liens avec elle; à la toute fin du roman, Flora Fontanges quitte de nouveau la ville pour aller vivre à l'endroit dont lui semble dépendre son identité: une autre scène, un autre théâtre.

Au bout d'un mois, son contrat terminé, [Raphaël et Maud] sont venus, tous les deux, la reconduire à la même gare campagnarde qu'à son arrivée. Ils se sont dit au revoir, d'un air vaguement embarrassé.

Elle a pris congé de la ville. *La séparation a déjà eu lieu et l'exil où elle est entrée la suit.* Tandis qu'une lettre de Paris, dans son sac, lui propose le rôle de Mme Frola dans *Chacun sa vérité*, lui donne envie de rire et de pleurer, à la fois, comme un instrument de musique qu'on touche à peine de la main, et qui vibre en secret, parmi le silence de la terre⁴⁰.

3. LE RETOUR AU PAYS NATAL, MOUVEMENT DE (RE)FONDATION DE LA COMMUNAUTÉ ?

Le lecteur notera une nette différence de traitement, dans *Pélagie-la-Charrette* et *Le premier jardin*, de la question du retour, notamment du point de vue de la communauté et du rôle tenu par la mémoire dans sa possible (re)fondation. Dans *Pélagie-la-Charrette*, la communauté acadienne de Grand-Pré se trouve confrontée à son éparpillement et à la disparition du pays natal, la première parvenant à se reconstruire en même temps que, par le mouvement du retour, le second acquiert le statut de « lieu de mémoire ». Le retour, dans le roman d'Antonine Maillet, peut en ce sens être qualifié de performatif: il construit la communauté vers laquelle il entend se diriger. Il constitue une sorte de révolution, dans les deux grands sens du terme: à la fois mouvement régulier ramenant son objet au même point, et changement radical de l'ordre des choses. Un tel phénomène n'est pas observable dans *Le premier jardin*, où le retour se veut celui, individuel, d'une revenante qui ne ressent plus

40. *Ibid.*, p. 189. Il est à noter que le personnage de Madame Frola est aussi celui d'une femme dont la fille a disparu. Il apparaît dans la pièce de Luigi Pirandello *Chacun sa vérité*.

à l'égard de son pays natal aucun lien d'appartenance; il ne s'agit pour elle ni de réintégrer, ni de reconstruire sa communauté d'origine, mais plutôt de s'en séparer définitivement. Le personnage de Flora Fontanges, dans le roman d'Anne Hébert, revient à son lieu de naissance presque par hasard. Québec, pour elle, est tout sauf un « lieu de mémoire »: les souvenirs auxquels elle s'y trouve confrontée lui rappellent en effet son incapacité à intégrer une communauté quelconque, hormis celle du théâtre. Contrairement à Grand-Pré, devenu sacré, le pays natal de l'actrice a absorbé et transformé le passé pour inventer son propre présent. Le retour, dans *Le premier jardin*, n'a lieu que pour attester de la rupture de l'héroïne avec sa communauté d'origine – sans aucun sentiment de nostalgie, c'est le cœur léger qu'elle repart pour d'autres cieux: « *La séparation a déjà eu lieu et l'exil où elle est entrée la suit*⁴¹ », souligne le narrateur. Le lien de Flora Fontanges avec sa communauté n'est donc pas mis en cause: il a été accepté comme détruit, rangé au rang de l'histoire, du passé. Il ne s'agit pas pour l'actrice de le commémorer, ce qui témoignerait du maintien de sa relation avec la communauté québécoise; il ne s'agit pas non plus pour elle de le nier, ce qui l'empêcherait de se projeter vers le futur: il s'agit pour Flora Fontanges, tout au plus, d'intégrer cette ancienne appartenance à son histoire, à sa personne, à son identité pour pouvoir l'oublier sans craindre qu'elle ne revienne la hanter.

La réappropriation par Flora des souvenirs qu'elle fuyait l'inscrit cependant dans le passé de la ville même de Québec, dans la mémoire collective dont elle rejoint la cohorte des personnages – ceux-là mêmes qu'elle s'amuse à incarner tout au long du récit. Par ses talents d'actrice, le personnage de Flora Fontanges permet dans le roman la confrontation de la mémoire individuelle (celle qui constitue l'individu, et la distingue des autres) avec la mémoire collective (celle qui constituerait la communauté, et la distinguerait des autres); elle témoigne en outre du lien profond existant entre ces deux entités, la première permettant, par son interaction avec d'autres semblables, la formation de la seconde qui viendrait en retour la conditionner.

Aux yeux de Paul Ricœur, la notion de mémoire collective ne doit cependant pas être développée, comme nous venons de le faire, par simple analogie avec celle de mémoire individuelle. Dans son essai *Passato, memoria, storia, oblio*, le philosophe rappelle l'origine de la notion

41. *Loc. cit.*

de mémoire collective, développée par le sociologue français Maurice Halbwachs afin de décrire les nationalismes – nationalismes pour lesquels les souvenirs partagés sont essentiels: ils offrent en effet « un profil, une identité ethnique, culturelle et religieuse à une identité collective donnée⁴² ». La mémoire collective se fonderait, selon Halbwachs, d’abord, sur le fait que la mémoire de l’individu s’appuie fréquemment sur celle d’autrui (souvent même, les souvenirs que nous croyons être les nôtres ont en fait été empruntés), et ensuite sur le fait que nos souvenirs sont encadrés par le récit collectif qu’appuient les commémorations et les cérémonies publiques. La ritualisation de ces commémorations permet à Halbwachs de faire de chaque mémoire individuelle « un point de vue sur la mémoire collective⁴³ ». Paul Ricœur se déclare cependant gêné par ce geste du sociologue, en ce qu’il affirme l’existence d’un *sujet collectif* de la mémoire pour lequel cette dernière jouerait les mêmes fonctions de conservation, d’organisation et d’évocation qu’elle occupe pour la mémoire individuelle – ce, sans tenir compte du caractère fondamentalement personnel des souvenirs. Se poserait alors la difficile question de la formation de ce sujet collectif. Pour Ricœur, il s’avère dès lors préférable de considérer la mémoire collective comme un simple concept opératoire, et d’oublier la question de sa formation. Cette précaution prise, le philosophe rattache la notion de mémoire collective à celle « d’entité collective de rang supérieur⁴⁴ » proposée par Husserl dans sa *Cinquième méditation cartésienne* – une entité collective qui serait formée par l’objectivation des différentes relations intersubjectives.

Un tel sujet collectif, auquel il serait possible d’attribuer une identité et une mémoire constitutive, est nettement visible tant dans *Le premier jardin* que dans *Pélagie-la-Charrette*, où les différents personnages s’emploient à se mettre d’accord sur le contenu de leur mémoire collective, c’est-à-dire sur le récit qui unira leur communauté. Dans la construction de ce récit commun se battent âprement la mémoire et l’oubli: de quoi se souviendra-t-on, que sera-t-il nécessaire d’oublier? Quels souvenirs enfouis viendront troubler, mettre en cause l’unité de la communauté? C’est ce que l’on observe dans le passage de *Pélagie-la-Charrette* cité au début de ce chapitre, et où les narrateurs secondaires (ceux décrits

42. Paul Ricœur, *Passato, memoria, storia, oblio*, p. 54. Traduction de l’auteure.

43. *Loc. cit.*

44. *Loc. cit.*

par le premier « je » qui ouvre le récit) se disputent non seulement sur la légitimité des uns et des autres à poser leur pierre dans l'édifice du récit commun, mais sur la part prise par leurs propres ancêtres dans les événements décrits par ce récit.

Ce processus de construction commune de la mémoire collective est également visible dans *Le premier jardin*, alors que Flora Fontanges, en compagnie du petit-ami de sa fille, s'amuse à évoquer la plantation du « premier jardin » de la Nouvelle-France par les fondateurs de Québec, Louis Hébert et sa femme Marie Rollet :

Est-ce donc si difficile de faire un jardin, en pleine forêt, et de l'entourer d'une palissade comme un trésor ? Le premier homme s'appelait Louis Hébert et la première femme, Marie Rollet. Ils ont semé le premier jardin avec des graines qui venaient de France. Ils ont dessiné le jardin d'après cette idée de jardin, ce souvenir de jardin, dans leur tête, et ça ressemblait à s'y méprendre à un jardin de France, jeté dans la forêt du Nouveau Monde. Des carottes, des salades, des poireaux, des choux bien alignés, en rangs serrés, tirés au cordeau, parmi la sauvagerie de la terre tout alentour. Quand le pommier, ramené d'Acadie par M. de Mons, et transplanté, a enfin donné ses fruits, c'est devenu le premier de tous les jardins du monde, avec Adam et Ève devant le pommier. Toute l'histoire du monde s'est mise à recommencer à cause d'un homme et d'une femme plantés en terre nouvelle⁴⁵.

Le lecteur remarquera aisément dans ce passage la reprise du thème du jardin d'Éden, et la manière dont la France y prend la place de Dieu – c'est en effet d'elle que viennent les graines semées. Le jardin raconté par Flora et Raphaël participe ainsi du rêve d'une innocence originelle, mais parfaitement fictive. Comme le signale peu après le personnage de Céleste, leur amie, l'état paradisiaque du Nouveau Monde ne correspondrait pas au moment de l'arrivée des colons, mais à l'époque qui la précède.

Le soir, à la veillée, Céleste a pris un air offensé pour déclarer que toute cette histoire inventée par Raphaël et Flora Fontanges au sujet des fondateurs de la ville était fausse et tendancieuse.

— Le premier homme et la première femme de ce pays avaient le teint cuivré et des plumes dans les cheveux. Quant au premier

45. Anne Hébert, *Le premier jardin*, p. 76-77.

jardin, il n'avait ni queue ni tête, il y poussait en vrac du blé d'Inde et des patates. Le premier regard d'humain posé sur le monde, c'était un regard d'Amérindien, et c'est ainsi qu'il a vu venir les Blancs sur le fleuve, sur de grands bateaux, grésés de voiles blanches et bourrés de fusils, de canons, d'eau bénite et d'eau-de-vie⁴⁶.

Cette remarque sera ignorée par Flora et Raphaël, qui continueront dans la suite du roman leur reconstitution du passé de la ville autour de la figure des « Filles du roi », présentées à leur tour comme vierges de tout passé, blanchies par le passage de l'océan. Il s'agit pour les deux personnages, en réactualisant la mémoire commune, de faire des choix : d'affirmer certains événements et de leur donner un sens par l'oubli d'autres faits, tels que l'existence des Amérindiens, la violence de la colonisation ou la misère des « Filles du roi » envoyées peupler le Nouveau Monde. L'entreprise de remémoration du passé collectif de la ville par Flora Fontanges et Raphaël se présente ainsi en partie comme une mise en œuvre de l'oubli – somme toute, comme une construction permise par l'acte de narration. Cet acte de narration même recouvre dès lors une forte dimension idéologique. Il propose à ses narrataires une sorte de « mythe fondateur » qui expliquerait, voire justifierait, l'état présent de la communauté et celui dans lequel elle se rêve – il se veut porteur d'un véritable projet social.

46. *Ibid.*, p. 79.

UN APPEL À LA REFONDATION DE LA COMMUNAUTÉ: VERS *INCENDIES* DE WAJDI MOUAWAD

Le chapitre précédent a décrit le récit du retour au pays natal comme l'occasion d'une mise en œuvre de la mémoire et de l'oubli en vue d'une actualisation de la mémoire commune, garante de l'unité de la communauté et de sa capacité à évoluer dans le temps. C'est cette hypothèse que le présent chapitre s'emploiera à vérifier; il interrogera la capacité du récit du retour à former un mythe fondateur, à même de transformer un groupe d'individus en une véritable communauté détentrice de son identité propre. Pour ce faire, il poursuivra l'analyse du *Premier jardin* d'Anne Hébert, à partir duquel il définira la notion de mythe, ainsi que l'étude de *Pélagie-la-Charrette* d'Antonine Maillet, qui par sa structure illustre la valeur fondatrice du récit du retour¹, son caractère de « cosmogonie sociale »; en raison de sa réception, ce dernier roman témoigne en outre des fortes revendications identitaires transmises par ce type de récits: il permettra d'émettre quelques hypothèses quant à l'émergence du thème du retour dans la littérature canadienne francophone. La suite de ce chapitre s'emploiera à découvrir le mythe fondateur présent dans deux récits du retour qu'il reste difficile d'associer à une quelconque revendication identitaire, à savoir le drame de Wajdi Mouawad *Incendies*, ainsi que son adaptation cinématographique par Denis Villeneuve:

1. Un deuxième exemple du caractère fondateur du récit du retour sera donné dans le neuvième chapitre de cet ouvrage, avec l'examen du roman de Bernard Assiniwi *La saga des Béothuks*.

deux œuvres qui évoquent plutôt une mise en cause de l'identité individuelle et communautaire dans le contexte de la guerre civile et de la migration. La comparaison d'*Incendies* de Wajdi Mouawad et *Incendies* de Denis Villeneuve nous offrira l'occasion de revenir sur la notion même de communauté: les théories du philosophe italien Roberto Esposito nous mèneront à comprendre que celle-ci ne se base pas réellement sur l'idée d'une communauté de biens, mais sur celle du don et de l'ouverture à l'altérité – une définition dont le récit du retour au pays natal, quel que soit le contexte dans lequel il s'inscrit, se fait l'interprète privilégié.

1. DU RETOUR AU RÉCIT DU RETOUR: L'ACTE DE NARRATION COMME FONDATEUR

Les romans *Le premier jardin* d'Anne Hébert et *Pélagie-la-Charrette* d'Antonine Maillet exemplifient tous deux la capacité du retour au pays natal à refonder la communauté: dans le récit de chacun d'eux, il s'agit pour le revenant de modifier les frontières entre le familier et l'étranger tracées dans l'imaginaire collectif, et ce faisant, de redéfinir les règles du vivre-ensemble. Nous découvrirons ici la portée fondatrice de ces deux textes à l'égard non plus seulement de la communauté représentée *dans le livre*, mais de la communauté des lecteurs unie *autour du livre*, et invitée soit à se reconnaître dans le récit qu'il propose, soit à reconnaître l'existence de la communauté qu'il décrit. Nous observerons ainsi le caractère fondateur du récit du retour lui-même: sa dimension proprement mythique.

1.1 *Le premier jardin*, ou le caractère fondateur du mythe

Si certains des personnages mentionnés jusqu'ici, au moment de revenir au pays natal, sont menacés d'annihilation par leur communauté d'origine (ainsi, les revenants de *Nos échoueries* et du *Retour de Lorenzo Sánchez*), c'est que cette communauté devenue moribonde n'est plus à même de déplacer les limites qu'elle a posées entre le familier et l'étranger: en d'autres termes, elle n'est plus à même de modifier son identité en vue d'accueillir le revenant. Cette nécessaire redéfinition identitaire passe par la réélaboration constante d'un récit commun, d'une histoire commune, dont les événements seraient choisis en fonction des besoins

spécifiques de la communauté. Dans *Le premier jardin*, par exemple, les personnages ravivent la mémoire du premier jardin planté en terre nouvelle par un « premier homme » (Louis Hébert) et une « première femme » (Marie Rollet) venus de France. Par leur geste conçu comme civilisateur, ceux-ci fondent la communauté québécoise, qui trouve en eux un père et une mère symboliques. La culture de ce souvenir originel par les personnages de Flora Fontanges et de son gendre Raphaël, nous l'avons vu, implique cependant l'oubli – parfaitement volontaire – de la présence amérindienne sur ce territoire, et de la dimension violente de la fondation de la ville. Afin de valider l'existence de la communauté, certains éléments de son histoire sont ainsi retenus, d'autres oubliés. Ce choix fait par les personnages dans leur représentation du passé commun, mais aussi par l'auteure dans les événements qu'elle présente au lecteur, signale la dimension profondément idéologique du récit du *Premier jardin* tant de manière intradiégétique (le récit proposé par les personnages de Flora et Raphaël) que de manière extradiégétique (le récit proposé par le narrateur dans l'ensemble du roman)².

L'intertextualité de la scène du « premier jardin » avec l'épisode biblique du jardin d'Éden rend particulièrement évident son caractère mythique. La culture de la terre permet ici non seulement la fondation d'une cité (Québec), mais aussi et surtout celle d'une communauté, Louis Hébert et Marie Rollet ayant symboliquement engendré le reste de l'humanité québécoise. Cette dimension fondatrice est caractéristique du mythe. Après avoir désigné en français un récit fabuleux ou mensonger (il se rapprochait alors du terme d'origine latine *fabula*), le terme *mythe* a pris au XVIII^e siècle le sens de « récit à la nature symbolique » ; il se veut aujourd'hui, aux yeux de la philosophie, de la critique littéraire et de l'histoire des religions, une « histoire fondamentale³ », celle de « ce qui s'est passé *in illo tempore*, le récit de ce que les dieux ou les êtres divins ont fait au commencement du Temps⁴ ». Par son analyse de la structure des mythes, Claude Lévi-Strauss a bien montré comment ces récits fondamentaux se basent à la fois sur le jeu des répétitions ainsi que sur des oppositions binaires qu'ils s'emploient à rendre conciliables. Dans

2. Une analyse détaillée des procédés de fictionnalisation de l'histoire utilisés par Anne Hébert dans *Le premier jardin* a été réalisée par Érik Falardeau dans son article « Fictionnalisation de l'histoire, *Le premier jardin* d'Anne Hébert ».

3. Michel Tournier, *Le vent paraquet*, p. 183.

4. Mircea Eliade, *Le sacré et le profane*, p. 82.

son article «L'étude structurale des mythes», l'anthropologue français montre par exemple comment le mythe d'Œdipe, dans ses différentes versions, s'emploie à associer la croyance en l'autochtonie fondamentale de l'être humain et la reconnaissance du fait que ce même être naît à la fois d'un homme et d'une femme. Lévi-Strauss insiste sur la dimension sociale du mythe, qui permettrait aux différentes sociétés de donner non seulement un sens, mais aussi une forme à leur univers, lui ôtant ainsi sa dimension conflictuelle. Roland Barthes, dans un même esprit, définit le mythe comme un signe, un outil de l'idéologie: «[Le mythe] abolit la complexité des actes humains, leur donne la simplicité des essences, il supprime toute dialectique, toute remontée au-delà du visible immédiat, il organise un monde sans contradiction, parce que sans profondeur, un monde étalé dans l'évidence⁵.» Si le mythe est fondateur, c'est qu'il permet de résoudre les différents conflits qui pourraient empêcher la formation de la communauté. Il permet à cette dernière de justifier son existence et de s'organiser en fonction du monde où elle évolue. Dans le cas du roman d'Anne Hébert, on pourrait ainsi considérer que le mythe du «premier jardin» sert, par l'établissement d'une virginité originelle, à effacer la culpabilité liée à l'entreprise coloniale, à justifier l'existence de la communauté québécoise; il permet aussi de la structurer, de lui donner une forme bien perceptible dans la référence constante à l'héritage de la France – référence pourtant parfaitement contradictoire au regard de la virginité revendiquée. Le mythe du premier jardin occulte, en quelque sorte, l'évidence du conflit existant entre l'origine coloniale du peuple de Québec et son autochtonie revendiquée. De manière remarquable, les personnages d'Anne Hébert décrivent à la fois un fait historique (c'est Raphaël, étudiant en histoire, qui le raconte à Flora Fontanges) et une production de l'imaginaire. Ce récit du début des temps est en effet qualifié par le narrateur non pas d'événement originel, d'«acte de naissance» de la ville, mais bel et bien d'«image mère»:

Les enfants et les petits-enfants, à leur tour, ont refait des jardins, à l'image du premier jardin, se servant de graines issues de la terre nouvelle. Peu à peu, à mesure que les générations passaient, *l'image mère*⁶ s'est effacée dans les mémoires. Ils ont arrangé les jardins à leur idée et à l'idée du pays auquel ils ressemblaient de plus en plus. Ils ont fait de même pour les églises et les maisons de ville et de

5. Roland Barthes, *Mythologies*, p. 231.

6. L'italique est de l'auteure.

campagne. Le secret des églises et des maisons s'est perdu en cours de route. Ils se sont mis à cafouiller en construisant les maisons de Dieu et leurs propres demeures. Les Anglais sont venus, les Écossais et les Irlandais. Ils avaient des idées et des images bien à eux pour bâtir des maisons, des magasins, des rues et des places, tandis que l'espace des jardins reculait vers la campagne. La ville se dessinait, de plus en plus nette et précise, avec ses rues de terre battue montant et descendant le cap à qui mieux mieux⁷.

Dans ce passage, le lecteur est à même de remarquer la répétition dont « l'image mère » du premier jardin fait l'objet, en même temps qu'elle finit par se noyer dans la réalité quotidienne de la ville de Québec, dont l'autochtonie devient de plus en plus apparente. Cette répétition, bien marquée sur le plan stylistique par le ressassement des mots et des structures, est également présente à travers l'allusion aux autres « images mères » portées par les Anglais et les Irlandais, images qui se distinguent de celle des Français en même temps qu'elles la renouvellent. « L'image mère » du premier jardin prend ici toute sa dimension mythique, dans la mesure où elle constitue bien une *histoire fondamentale*, c'est-à-dire, au sens où l'entend l'écrivain Michel Tournier, « une histoire que tout le monde connaît déjà⁸ » : celle du jardin d'Éden, bien sûr, qui renvoie lui-même à d'autres récits de la félicité première de l'humanité – par exemple, à l'âge d'or propre à la tradition gréco-romaine et à celle de la Renaissance.

Tout mythe, toute évocation d'un récit mythique, constitue ainsi une forme de retour, bien signifié par l'acte de narration lui-même, reproduction verbale d'un récit existant déjà, sinon dans l'histoire, du moins dans l'imaginaire. En évoquant « le premier jardin », c'est une forme de retour qu'opère le narrateur du roman d'Anne Hébert. Ce rappel des origines françaises de Québec, dans la géographie de l'intrigue, renvoie lui-même au domicile permanent de l'héroïne en Touraine, sur le sol de France, cette France d'où elle revient vers une ville qui en est elle-même venue. Le récit du *Premier jardin* effectue ainsi, par le biais du mythe, une sorte de boucle, revient sur lui-même, multiplie les méandres au point où en viennent à se perdre ses origines, son contexte, ses personnages – c'est cette manière de circularité qui vient semer le trouble chez

7. Anne Hébert, *Le premier jardin*, p. 77-78.

8. Michel Tournier, *Le vent paralet*, p. 184.

le lecteur, tout autant que le refus constant par l'héroïne d'affronter le vide de son identité.

Le récit du *Premier jardin* illustre bien, par son travail de répétition et d'enrichissement du mythe – celui d'un premier jardin indéfiniment réitéré dans la différence – son caractère fondateur pour la communauté, à laquelle il sert, plus encore que de récit, d'imaginaire commun. Anne Hébert, écrivaine québécoise, remplit par ce texte le rôle que Michel Tournier qualifie de « fonction sociale » de l'écrivain :

La fonction sociale – on pourrait même dire biologique – des écrivains et de tous les artistes créateurs est facile à définir. Leur ambition vise à enrichir ou au moins à modifier ce « bruissement » mythologique, ce bain d'images dans lequel vivent leurs contemporains, et qui est l'oxygène de l'âme⁹.

1.2 Pélagie-la-Charrette, ou le mythe du retour

D'un point de vue mythocritique, tout récit constituerait la répétition dans la différence d'un récit originel se déclinant à l'infini; tout récit, en d'autres termes, pourrait être identifié comme le retour imaginaire vers l'histoire fondamentale dont relève le mythe, fondateur à l'égard de la communauté qui l'évoque, et dont il justifie et organise l'existence. Cette dimension fondatrice est bien perceptible dans le récit du retour au pays natal, qui prendrait ainsi à son tour (au-delà des mythes dont il constituerait lui-même la réitération) un caractère mythique. Parmi les œuvres citées jusqu'ici, *Pélagie-la-Charrette* d'Antonine Maillet en constitue l'illustration la plus évidente: non content de décrire la refondation d'une communauté à travers le mouvement du retour, ce roman démontre, grâce à la structure enchâssée de sa narration, le caractère proprement fondateur du récit qui est fait de ce mouvement. Les difficultés rencontrées sur leur chemin par Pélagie et ses compagnons s'apparentent aux souffrances d'une gésine: à différents endroits (et notamment dans les marais de Salem, où la charrette de Pélagie manque être engloutie), il lui faut littéralement s'arracher à la terre d'Amérique – à la terre de l'exil – qui tente de la retenir loin du pays natal. Finalement retrouvé, celui-ci se révèle désert, détruit, inapte à accueillir quiconque. Par le biais de l'exil, et surtout du retour, le « lieu anthropologique » dont relevait Grand-Pré

9. *Ibid.*, p. 187.

aux yeux de la communauté des Acadiens a été transformé en « lieu de mémoire » : il ne peut plus générer de sentiment d'appartenance autre que symbolique. Dans *Pélagie-la-Charrette*, la communauté reformée par le retour continue ainsi d'être fondamentalement liée à un lieu d'appartenance qui, en tant que lieu même, n'existe plus : elle se trouve de ce fait dans une situation de dystonie criante.

La communauté des Acadiens résiste pourtant à cette dystonie : elle reste unie malgré l'impossibilité concrète du retour, malgré aussi la dispersion qui en découle. Certes, à la fin du roman, les passagers de la charrette partent s'installer dans de nouvelles régions plus hospitalières. Cependant, ce nouveau départ n'est pas décrit comme un nouvel exil ; il est bien plutôt la conséquence du retour et de l'attachement fondamental à la région de Grand-Pré :

Et les charretons s'en furent aux quatre horizons de la terre de l'ancienne Acadie, poussés par des vents du sud, du suète, du suroît, du noroît, du nordet, grim pant le long des rivières, sautant d'une île à l'autre, s'enfonçant au creux des anses et des baies.

C'est ainsi que les Cormier aboutirent en haut de la rivière de Cocagne et se marièrent aux Goguen et aux Després...

... que les Bourgeois firent souche aux abords du Coude...

... les Allain, les Maillet et les Girouard sur la baie de Bouctouche...

... les Léger à Gédaique dit Shédiac...

... les Godin, les Haché et les Blanchard plus au nord, jusqu'à Caraquet et l'île Miscou...

... les Belliveau et les Gautreau à Beaumont, lorgnant déjà la baie Sainte-Marie juste en face...

... les Poirier à Grand-Digue...

... les Bordage et les Richard à Richibouctou...

... les Robichaud au Barachois...

... les Basques dans les îles et à la pointe des dunes...

... et des bribes de LeBlanc partout¹⁰.

10. Antonine Maillet, *Pélagie-la-Charrette*, p. 346-347.

Dans ce passage, la litanie des noms acadiens s'associe à celle des différents territoires dorénavant associés à ces noms, et que la communauté de la charrette s'emploie à conquérir. Le récit du retour à Grand-Pré vient ainsi justifier le lien existant, dans l'actualité de la narration (c'est-à-dire dans celle des personnages du prologue et de l'épilogue), entre différentes familles et différents territoires, entre différents lieux qui tous, dans leur conjonction, visent avant tout à se rapprocher du pays des origines : du cœur vide, mais non moins battant, de la communauté.

... N'éveillez pas l'ours qui dort.

Mais en 1880, cent ans après son retour d'exil par la porte arrière et sur la pointe des pieds, l'Acadie sortait sur son devant-de-porte pour renifler le temps et s'émoyer de la parenté. De toutes les anses, et de toutes les baies, et de toutes les îles, on sortait la tête et dressait l'œil.

Et c'est alors qu'on se reconnut.

Ceux de Grand-Digue huchaient à ceux de Cocagne qui faisaient dire à ceux de l'île du Prince-Édouard qu'on avait déniché des cousins dans le Nord-Est qui s'appelaient Lanteigne, Cormier, Landry, Godin, comme tout le monde. Et ceux-là à leur tour s'étiraient le cou hors de leur abri, avisaient le Sud et agitaient les bras vers ceux de Shédiac et de Memramcook qui répondaient qu'on avait trouvé de la parenté dans l'île du Cap-Breton, à Pubnico et tout le long de la baie Sainte-Marie, en ancienne Acadie.

Oui, on était rendu jusque-là.

Sur les rives de la baie Française dite Fundy, aux abords du bassin des Mines, quasiment à la porte de Port-Royal. Et tant pis s'il s'appelait dorénavant Annapolis. On était quand même rendu là. Sans le faire exprès.

Seul Grand-Pré restait désert, isolé, muet comme un temple antique hanté par ses dieux. Tel que l'avait prédit Pélagie.

Sans le faire exprès¹¹.

Cet extrait de l'épilogue répète en grande partie le dernier chapitre du roman. Il atteste du maintien, dans le présent des narrateurs premiers, de la répartition géographique des familles acadiennes à la suite de leur retour à Grand-Pré – Grand-Pré resté désert, comme voulu par Pélagie

11. *Ibid.*, p. 350.

elle-même. Aux yeux de la communauté du prologue et de l'épilogue, principalement représentée par les personnages de Pélagie-la-Gribouille et de Bélonie père de Louis à Bélonie, le récit du retour a bel et bien valeur de récit fondateur : il justifie l'existence de la communauté et l'organise, notamment en termes géographiques. Si l'on peut qualifier ce récit de mythe, c'est qu'il constitue dès lors une histoire originelle, un récit commun à la dimension identitaire, repris, transformé et retravaillé à la veillée autour de « la maçoune », de l'âtre, le centre géographique réel de la communauté (plus encore que Grand-Pré lui-même) : le lieu où l'on raconte.

Au sein du roman d'Antonine Maillet, c'est ainsi l'enchâssement des narrations qui vient attester du caractère fondateur non plus seulement du retour lui-même, mais du récit qui en est fait. De manière notable, comme nous l'avons remarqué au cours du chapitre précédent, le récit primordial proposé dans le prologue et l'épilogue est décrit comme le fruit d'un nouvel acte de narration, subséquent, formé par un descendant direct de tous les personnages cités : celui d'un narrateur qui dit « je », et qui vient se superposer autant à la figure de l'auteur qu'à celle du lecteur. Le récit de *Pélagie-la-Charrette* appelle ainsi à rassembler au sein de la communauté acadienne non seulement les différents personnages qu'il décrit, mais aussi la communauté des lecteurs qui pourrait venir à son tour se reconnaître dans cette histoire fondamentale. Dans ce roman, le récit du retour prend ainsi véritablement valeur de mythe : il possède bel et bien une ambition fondatrice (sinon un caractère fondateur) à l'égard de la communauté. Cette aspiration au mythe est accentuée dans la narration par le jeu de l'écrivaine entre un certain réalisme historique, l'utilisation d'un fond légendaire (la charrette de la mort par exemple) et le travail de création littéraire mis en évidence à certains endroits du texte – ainsi, au moment de raconter la mort du Bélonie de la charrette, dont nul ne saurait quelle fut la fin :

Chaque chroniqueur a fourni [...] sa variante sur la fin de Bélonie le conteux. Certains ont parlé de bêtes sauvages, d'autres de criques profondes dans la vallée. Mais la lignée des Bélonie n'a jamais voulu démordre de son idée fixe. En cette nuit de novembre 1778, on n'entendit ni les loups, ni les chiens, mais le grincement d'une charrette au loin. Bélonie est allé au-devant, en homme courtois et bien élevé, en homme fier surtout, et qui aurait le dernier mot. Il

n'allait pas attendre que la charrette s'amène et le ramasse dans sa fournée; il y grimpa tout vivant et héla lui-même les six chevaux.

C'est son huhau! qui résonnait dans la nuit, point les loups.

La preuve, c'est que jamais en deux siècles on n'a retrouvé dans toute la ligne acadienne d'Amérique, qui va de la Louisiane à la Gaspésie, la moindre petite croix de bois où l'on aurait dû lire:

Ci-gît Bélonie, fils de Jacques,

fils d'Antoine Maillet: 1680-1778¹²

Dans ce passage, Antonine Maillet se livre à un jeu formel non dénué d'humour; le personnage du conteur (celui qui « aurait le dernier mot ») disparaît dans la légende même, c'est-à-dire dans la parole reprise et continue. Cette parole révèle, sur l'image de sa tombe inexistante, une identité que l'on pourrait qualifier de véritable métalypse, au sens de mise en scène de l'auteur: Bélonie y est désigné comme le descendant d'un « Antoine Maillet », dont le nom est éloigné par peu de lettres de celui de l'auteure elle-même. En racontant la mort de Bélonie, l'écrivaine acadienne met ainsi ses fonctions d'auteur au jour en s'inscrivant dans une lignée chimérique de conteurs; elle révèle l'artifice littéraire au moyen d'un état-civil au caractère paradoxalement tout réaliste – cette tombe est celle sur laquelle on « aurait dû » lire son nom, mais qui n'existe pas: en entrant dans la légende, le conteux Bélonie a échappé à la mort, à l'état-civil, à son auteur même; il a échappé à la fiction autant qu'à la réalité.

1.3 Le roman du retour, récit fondateur

Affirmer le caractère fondateur du récit du retour au pays natal permettrait d'expliquer en partie sa récente émergence dans la littérature canadienne francophone: il y témoignerait d'une sorte de réveil identitaire, d'une revendication de leur existence par des communautés que menace leur situation minoritaire. Cette hypothèse semble particulièrement pertinente pour des textes tels qu'*Ourse bleue* ou *Rivière Mékiskan*, qui affirment la résistance des cultures autochtones face aux politiques d'assimilation qui leur ont été imposées – on pense, par exemple, aux pensionnats évoqués par chacun des deux romans. En résolvant les conflits

12. *Ibid.*, p. 313-314.

causés par le retour, tous deux proposent un nouveau modèle d'identité métissée qui permettrait soit l'acceptation (*Rivière Mékiskan*), soit la résolution (*Ourse bleue*) du litige existant avec la culture blanche. Dans le cas de textes tels que *Le retour de Lorenzo Sánchez* et surtout *L'énigme du retour*, qui appartiennent tous deux à la littérature dite « migrante », le récit du retour témoigne plutôt de la diversité des appartenances de l'individu, auquel il serait impossible d'attribuer une identité unique, même composée. Dans ces deux dernières œuvres, l'identité se veut multiple ; elle ne peut être décrite qu'en termes de mondialité ou d'instabilité – par exemple, grâce aux concepts d'identité-monde, d'hybridité ou de nomadisme. Dans des textes tels que *La pêche blanche* ou *Nos échoueries*, qui ne s'attachent pas à décrire la diversité des appartenances ni les dangers de l'assimilation, le conflit mis en évidence par le retour touche moins à l'identité de l'individu et de sa communauté qu'à la menace de désintégration qui pèse sur cette dernière du fait de l'exode rural et de la mondialisation. La présence du thème du retour n'y semble pas liée à un quelconque réveil identitaire, mais pourrait être associée à une mise en question des liens qui continuent de fonder la communauté dans le monde contemporain¹³.

Dans le cas particulier de *Pélagie-la-Charrette*, l'hypothèse d'un réveil identitaire, d'une revendication liée au statut minoritaire de la communauté, semble tout à fait envisageable. Par son utilisation de la langue et de la tradition orale acadienne, le texte d'Antonine Maillet vient exposer sur la scène francophone une culture placée, pour reprendre l'expression de François Paré¹⁴, en situation d'*exiguité*. Évaluant en contexte minoritaire, elle tente de se libérer d'une culture hégémonique (la culture française) à laquelle, paradoxalement, elle ne cesse de se référer – *Pélagie-la-Charrette*, comme on le sait, a ainsi d'abord été publié à Paris. Annonçant aux téléspectateurs qu'Antonine Maillet reçoit le prix Goncourt 1979 pour ce roman, le présentateur du journal télévisé de la chaîne française Antenne 2, Patrick Poivre d'Arvor, déclare que ce prix – l'un des plus prestigieux du monde littéraire français – constitue une « sorte de revanche après l'oubli de la France de ses enfants d'Acadie¹⁵ ». Antonine Maillet fait elle-même cette affirmation dans

13. Certains aspects de ce contexte (mondialisation, surmodernité) seront étudiés dans la troisième partie de cet ouvrage.

14. Dans son essai *Les littératures de l'exiguité*.

15. Archives de l'INA, Journal du 19 novembre 1979, Antenne 2.

l'entretien diffusé par la suite: au journaliste qui lui demande si son roman est l'expression d'un combat politique, elle répond qu'« il est un combat plus que politique, il est historique, c'est une politique avec un P majuscule, c'est une lutte pour la survie, c'est une lutte pour les droits de l'homme, pour l'identité de cette petite culture [acadienne]¹⁶ ». Le combat de Pélagie, dans le roman, serait un combat « de vie ou de mort », que l'écrivaine étend à la communauté acadienne contemporaine. Elle dédie ainsi le prix à son père et à sa mère et conclut: « Je crois que nous avons tous vaincu¹⁷. » Dans cet entretien, Antonine Maillet assimile le combat pour l'identité acadienne à une lutte pour la reconnaissance de son identité par la France (et de manière notable, pas par le Canada), celle-ci étant comprise comme une sorte de nation mère de l'Acadie – une idée sur laquelle insiste fortement le journaliste français en décrivant les Acadiens comme les « enfants » de la France. Ce lien d'appartenance des Acadiens à la nation française peut prêter à discussion; il est sans aucun doute porté par le caractère français du prix Goncourt, et la nouveauté que constitue en 1979 l'attribution de ce prix à un auteur non européen. Ce débat n'efface cependant pas l'ambition affichée du roman d'Antonine Maillet à se constituer en texte fondateur de la communauté acadienne, qui, en permettant la reconnaissance de sa culture et de son histoire par une autre communauté majoritaire, affirmerait son existence. Une étude détaillée de la réception du roman d'Antonine Maillet donnerait sans doute la possibilité d'évaluer le succès de cette entreprise – pourrait en attester, par exemple, l'éventuelle reprise du personnage de Pélagie par d'autres textes, comme il en a été fait pour un autre personnage littéraire lié à l'Acadie: Évangéline, fruit de l'imagination de l'anglophone Henry Longfellow, et lui-même repris par Antonine Maillet dans sa pièce *Évangéline Deusse*.

Dans le contexte de la littérature canadienne francophone contemporaine, et étant donné le contexte d'exiguïté des œuvres dans lesquelles il s'inscrit, le récit du retour au pays natal peut sembler porteur d'une dimension mythique plus nette que dans d'autres types de littérature. *Pélagie-la-Charrette* en est sans doute le meilleur exemple. Le récit du retour, et la charrette qui symbolise ce dernier, devient un véritable récit fondateur: il s'impose comme une « image mère », reprise et répétée par

16. *Ibid.*

17. *Ibid.*

les conteurs qui apparaissent dans le prologue et l'épilogue, et qui se disputent autour des différentes versions de son histoire. Dans chacun de leurs récits, le retour de la charrette affirme l'autochtonie d'un peuple (car pour revenir, il faut avoir dû partir); il fonde cependant cette autochtonie autour d'un manque, d'une absence: celle de Grand-Pré, élevé au rang de « lieu de mémoire ». Dans *Pélagie-la-Charrette*, tout comme dans *Ourse bleue* où le territoire des ancêtres est menacé de destruction, l'appartenance de l'individu à sa communauté est clairement définie comme détachée de toute dimension géographique, territoriale: paradoxalement, le retour physique au pays natal en affirme la vacuité, les liens d'appartenance se développant avant toute chose dans l'imaginaire auquel la littérature prend part.

2. LE RÉCIT DU RETOUR, VÉHICULE D'UN PROJET SOCIAL : LE CAS D'*INCENDIES*

L'ambition fondatrice du récit du retour, son aspect mythique, lui confère un caractère clairement politique: de même que le retour au pays natal modifie les règles de la communauté en place et redéfinit ses frontières, le récit qui en est fait permet ces transformations en les inscrivant dans l'imaginaire commun. Le récit du retour, en d'autres termes, est porteur d'un véritable projet social. C'est ce projet que nous tenterons de mettre au jour ici en nous penchant à nouveau sur le drame *Incendies* de Wajdi Mouawad. Après un rappel du thème central de la pièce, à savoir le report de la culpabilité oedipienne sur la figure de la mère sacrifiée, nous chercherons à découvrir la portée idéologique du mythe fondateur qui s'y fait jour, et observerons le rapport étroit entretenu par celui-ci avec le motif du retour. Dans un deuxième temps, nous comparerons ce nouveau mythe fondateur avec celui que propose l'adaptation cinématographique du drame, réalisée par le Québécois Denis Villeneuve en 2010. Nous observerons que si le film *Incendies* reprend la trame narrative de la pièce de manière généralement fidèle, il en transforme radicalement le mythe fondateur, le déplaçant de la communauté familiale à la communauté nationale canadienne, à laquelle il confère un projet social proche de l'irénisme – terme entendu ici dans son sens le plus récent d'« attitude de compréhension et de conciliation¹⁸ ».

18. Alain Rey, *Dictionnaire historique de la langue française*, p.1769.

2.1 *Incendies* de Wajdi Mouawad, ou l'entrée dans l'histoire

Comme l'a montré le deuxième chapitre de cet ouvrage, la pièce *Incendies* de Wajdi Mouawad, créée en 2003, entretient une intertextualité très forte avec la tragédie *Œdipe roi* de Sophocle, et de manière plus générale avec le mythe d'Œdipe¹⁹: par sa reprise du thème de l'inceste, tout d'abord, ainsi que par la révélation douloureuse faite aux personnages de leur identité – une identité qui, dans le cas des jumeaux Jeanne et Simon, se voit complétée plutôt qu'inversée par cette révélation. La pièce de Wajdi Mouawad rappelle également la tragédie de Sophocle par le thème de la violence cyclique, dont les personnages ne parviennent plus à s'extraire: dans le contexte de la guerre civile, chaque vol, destruction, viol, meurtre, massacre par un camp, se voit compensé par un crime plus grand que perpètre l'autre camp, sans que nul ne soit capable de trouver l'origine de ces violences – encore moins une solution pour y mettre fin. En nous aidant des textes de René Girard, nous avons montré comment, chez Sophocle, la découverte par Œdipe de son inceste et de son parricide, puis son bannissement, faisaient de ce personnage un bouc émissaire; nous avons également vu comment, dans le drame *Incendies*, la culpabilité liée à l'inceste, lui-même attaché au contexte de la guerre civile, est prise en charge par la figure de la mère, Nawal, et non par celle du fils incestueux. C'est ce que signale notamment le refus par Nawal de parler, de révéler la vérité. Le silence dans lequel elle entre en réalisant que son fils et son violeur ne sont qu'une seule et même personne constitue pour elle une forme de bannissement, semblable à l'aveuglement que le héros tragique s'impose à la fin d'*Œdipe roi*. Par son mutisme, Nawal est coupée du reste de l'humanité, et notamment de la communauté familiale qu'elle forme avec les jumeaux. Ce sont eux qui y mettront fin en libérant sa parole, en donnant à leur destinataire les lettres qu'elle a adressées à leur frère et à leur père, remises par un notaire. Tout au long du drame de Wajdi Mouawad, Jeanne et Simon cherchent à absoudre leur mère de la culpabilité dont elle s'est elle-même chargée – à lui rendre, en même temps que la parole, sa place au sein de leur communauté familiale en particulier, et de la communauté humaine en général.

19. Pour un résumé détaillé de l'intrigue d'*Incendies*, voir le deuxième chapitre de cet ouvrage.

Dans la dernière lettre que leur remet le notaire, à la toute fin de la pièce, Nawal enjoint aux jumeaux de poser enfin une pierre sur sa tombe et d'y graver son nom, ce que son testament refusait de manière catégorique. Cette démarche est voulue par Nawal comme le moment de la fondation de la communauté familiale, ou plutôt comme une commémoration du début de leur propre histoire. L'acte d'écriture de l'épithaphe reproduit en effet celui que Nawal a elle-même effectué pour sa grand-mère lors de son propre retour au village natal, au moment où elle se préparait à partir à la recherche de son fils abandonné. Ce premier retour est désigné par Nawal comme le moment fondateur de l'histoire des jumeaux. Ce choix s'explique en premier lieu par la chronologie des événements: c'est parce qu'elle est revenue, parce qu'elle a cherché à retrouver son premier enfant, que Nawal a été prise au piège de la guerre qui a finalement conduit à la naissance de Simon et de Jeanne. En outre, ce premier retour a une forte dimension symbolique: l'écriture qui le motive (Nawal avait promis à sa grand-mère de revenir graver son nom sur sa tombe) correspond en effet, comme l'indique le texte d'*Incendies* lui-même, à une entrée de la communauté familiale dans l'histoire, c'est-à-dire dans le récit commun à l'ensemble de l'humanité:

Lorsque l'on vous demandera votre histoire,

Dites que votre histoire, son origine,

Remonte au jour où une jeune fille

Revint à son village natal pour y graver le nom de sa grand-mère
Nazira sur sa tombe.

Là commence l'histoire²⁰.

Dans sa lettre aux jumeaux, Nawal fait ainsi la transition de l'histoire personnelle de Jeanne et Simon (« votre histoire ») à l'histoire en général (« l'histoire »), que l'on associe dans les sciences humaines au début de l'écriture. L'histoire, c'est-à-dire la connaissance scientifique du passé de l'humanité, commence avec la possibilité physique de revenir en esprit sur les événements, sur l'irrévocable. Ce qui chez Nawal précède cette écriture (la première grossesse, l'abandon, le départ du village, les études) précède aussi son engagement politique; cette période correspondrait à une forme de *préhistoire*, à un état d'inconscience existentielle

20. Wajdi Mouawad, *Incendies*, p. 92.

et sociale²¹. En demandant à Jeanne et Simon de renouveler cet acte d'écriture pour elle-même, Nawal leur demande de revenir sur cet autre retour que constitue l'écriture, sur cet autre retour qui fut le sien, de le valider comme tel et de lui donner un sens. Le retour par l'écriture, l'inscription dans l'histoire elle-même, est un moyen pour les jumeaux d'échapper au cycle sans fin de la violence dans lequel ils ont été pris au moment de leur naissance. En réitérant pour leur mère le geste que celle-ci fit pour son aïeule, Jeanne et Simon « bouclent la boucle », ferment un cercle auquel ils n'ont désormais plus part. Ils sortent de la préhistoire que constitue le chaos de la violence cyclique, sans début ni fin ; ils entrent dans l'histoire où le passé, s'étant finalement inscrit dans la linéarité du temps, offre des leçons à appliquer au présent. Le nouveau mythe fondateur proposé par Nawal à ses enfants est ainsi paradoxalement celui d'une sortie de l'espace mythique lui-même ; c'est l'abandon du sacré et l'entrée dans la construction volontaire de la communauté, dans la vie proprement politique.

2.2 *Incendies* de Denis Villeneuve, ou la tentation de l'irénisme

Sorti sur la scène internationale en 2010, le film *Incendies* de Denis Villeneuve est une adaptation directe de la pièce de Wajdi Mouawad. Il en reproduit l'intrigue de manière généralement très fidèle, notamment en termes géographiques : si, contrairement à ce qui se passe dans la pièce, le Canada y est clairement mentionné, il appartient au spectateur de deviner l'origine des personnages, les noms des lieux où ils se rendent restant intégralement fictifs. Le cinéaste explicite cependant fortement la référence au Liban en insistant sur la guerre civile et le différend religieux à son origine : lors des situations de conflit, les personnages catholiques arborent ainsi des crucifix ; les femmes musulmanes portent le *hijab*, et les réfugiés palestiniens, le *keffieh*. Les paysages de montagnes

21. Le lien entre le mouvement du retour et le moment symbolique de l'entrée dans l'histoire est aussi bien présent dans le roman d'Antonine Maillet *Pélagie-la-Charrette*. Le phénomène du retour sert de support à un retour verbal, oral, des personnages du prologue et de l'épilogue, qui sert lui-même de support au retour que constitue l'écriture du roman. « Venez me dire à moi [...] qu'un peuple qui ne sait pas lire ne saurait avoir d'histoire », déclare le narrateur à la fin du prologue, adressant comme une réplique ironique au célèbre rapport sur l'état de la communauté canadienne-française que fit en 1839 John George Lambton, comte de Durham, et dans lequel il jugeait le peuple canadien-français « sans histoire ni littérature ».

arides et de villes poussiéreuses, en partie détruites, et l'usage que font les autochtones de la langue arabe évoquent aussi le contexte libanais; de la même manière, l'usage du français, le froid et la vie urbaine sont associés au Canada, dont ils constituent des stéréotypes, plus encore que du Québec lui-même, qui n'est jamais nommé, et dont les habitants usent d'un français très standardisé. Les quelques transformations majeures effectuées par le film sur l'intrigue semblent viser à la rendre plus simple et vraisemblable. Le spectateur remarquera ainsi la disparition de certains personnages: la mère de Nawal, par exemple, de même que Sawda, son amie et compagne de lutte. D'autres personnages perdent certaines de leurs caractéristiques: le notaire Lebel ne détourne plus de leur sens les vieux proverbes, et Simon ne pratique plus la boxe. Comme celui de Jeanne, devenue assistante d'un professeur qui l'aide au début de son enquête, comme celui de Nawal, devenue la secrétaire du notaire Lebel, le personnage de Simon a dans le film de Denis Villeneuve une place bien assignée dans la société, et travaille dans le bâtiment – il est régulièrement montré dans un camion de travailleur, muni de vêtements fatigués et d'une énorme caisse à outils. À ces disparitions ou transformations des personnages, il faut ajouter quelques additions: notamment, un tatouage sur le pied du fils incestueux Nihad Harmanni / Abou Tarek – tatouage réalisé à sa venue au monde, qui donnera lieu à sa reconnaissance par Nawal, et qui ne manque pas d'évoquer le talon d'Achille ainsi que les « pieds enflés » d'Œdipe bébé. Fait notable, la reconnaissance de son fils par Nawal n'a pas lieu lors d'un jugement au tribunal, comme c'était le cas au théâtre: dans le film *Incendies*, Abou Tarek ne fait l'objet d'aucun jugement. Lorsque les jumeaux Simon et Jeanne finissent par le retrouver, il a émigré au Canada sous un nouveau nom et mène une vie ordinaire d'agent d'entretien dans une compagnie d'autobus – travail sombrement ironique dans la mesure où, dans le film de Denis Villeneuve comme dans plusieurs œuvres de Wajdi Mouawad, le véhicule est avant tout décrit comme un lieu de massacre et de mort. C'est lors d'une banale rencontre à la piscine, et non lors d'un procès, que Nawal reconnaît Abou Tarek, d'abord comme son fils, en voyant le tatouage sur son talon, puis comme son bourreau, en reconnaissant son visage. Comme chez Wajdi Mouawad, cependant, c'est le moment de cette double reconnaissance qui la fait entrer dans le silence.

L'absence de procès dont fait l'objet le personnage d'Abou Tarek, chez Denis Villeneuve, s'explique sans doute en partie par un souci de

vraisemblance par rapport au cadre historique et géographique de l'histoire – le Tribunal pénal international, basé à La Haye, n'a pas ouvert de procès sur le Liban avant l'année 2005. Cette absence peut aussi être conçue comme témoignant d'une impunité du tortionnaire, à laquelle viendraient remédier à la fin du film les lettres remises par les jumeaux ; la lettre au bourreau, notamment, accuse et affirme l'impossibilité du pardon. Abou Tarek tremble à sa lecture, et semble pris de panique à l'idée d'avoir été reconnu. En ce sens, la quête menée par Jeanne et Simon tout au long du film s'assimilerait à une œuvre de justice. La disparition de la scène du procès peut cependant aussi être interprétée comme l'affirmation du statut de victime d'Abou Tarek / Nihad Harmanni, dont les agissements ne résultent que de la violence de la guerre – c'est d'ailleurs sur le visage de Nihad Harmanni enfant que s'ouvre le film, le montrant âgé d'une dizaine d'années, son crâne rasé par l'un des hommes venus détruire son orphelinat, fixant la caméra du regard comme pour accuser le spectateur lui-même.

Quelle que soit l'interprétation donnée à la suppression de la scène du procès, celle-ci place le fils incestueux sur un pied d'égalité avec les autres personnages. Elle le fait échapper à la loi, et ce faisant, à toute gestion raisonnée du vivre-ensemble. De manière significative, le mythe fondateur de la communauté que propose finalement Nawal, dans le film de Denis Villeneuve, n'invite pas les personnages à sortir de l'espace mythique pour entrer dans celui de l'histoire. « Briser le fil » de la violence n'est pas la conséquence de sa requête aux jumeaux, mais son but. Le désir de mettre fin à la violence vient directement se substituer au geste d'écriture, qui constituait dans la pièce de Wajdi Mouawad le « début de l'histoire » de Simon et de Jeanne : « Moi je dis que votre histoire commence avec une promesse », écrit Nawal dans sa lettre finale, « celle de briser le fil de la colère. Grâce à vous je réussis enfin aujourd'hui à la tenir : le fil est rompu. » La promesse évoquée ici n'a été prononcée par Nawal à aucun moment du film – elle intervient plus comme un projet existentiel que comme un véritable serment. Dès lors, l'écriture de l'épithète de Nawal par les jumeaux se veut la simple affirmation du maintien de cette promesse – il ne s'agit en rien de la répétition du retour inaugural de la mère, de son propre acte d'écriture, de l'entrée consciente dans la communauté que l'instruction lui a permise ; ce mouvement n'a d'ailleurs été mis en scène à aucun moment du film,

et à aucun moment Nawal n'est décrite comme l'analphabète opprimée qu'elle était au début de la pièce de Wajdi Mouawad.

Plus que sur la conscience politique et historique des personnages, c'est sur la construction de la communauté et la possibilité du vivre-ensemble que met l'accent le film de Denis Villeneuve. Ces idées étaient déjà bien présentes dans la version théâtrale d'*Incendies*, où la phrase « rien n'est plus beau que d'être ensemble » était répétée à plusieurs reprises – elle constituait les derniers mots de l'amant de Nawal avant qu'elle ne soit recluse du fait de sa grossesse, et concluait la lettre au fils remise par les jumeaux à Nihad Harmanni. Dans la version cinématographique, cette phrase apparaît dans toutes les lettres de Nawal à ses trois enfants. La beauté de l'être-ensemble est chez Denis Villeneuve l'héritage qu'elle leur transmet, et qui vient se substituer au mythe fondateur de l'écriture.

De manière significative, la communauté à laquelle Nawal fait appel n'est donc pas liée à un projet politique conscient, à un exercice raisonné de la liberté. Sur le sol canadien où ils sont finalement réunis, et qui est expressément nommé, Jeanne, Simon et Abou Tarek / Nihad Harmanni vivent sur un pied d'égalité. Leur passé, pour autant qu'il est finalement connu, n'est pas pris en compte par la communauté. Dans la dernière image du film, Abou Tarek / Nihad Harmanni est libre, debout devant la tombe de sa mère et victime: son crime, son origine et sa naissance sont enterrés avec elle, et le printemps nouvellement arrivé fleurit autour de lui.

« Rien n'est plus beau que d'être ensemble » : le leitmotiv du film de Denis Villeneuve pose la communauté comme un objectif, un but. Celui-ci ne peut être atteint que par la connaissance d'un passé qu'il convient paradoxalement d'abandonner aux frontières. Il est ainsi possible de percevoir dans ce film une conception irénique de la communauté canadienne, où la violence serait exclue au profit de l'acceptation absolue de l'autre, de son passé, de ses crimes même, dont il s'agirait de faire table rase. En ce sens, si Simon et Jeanne reviennent au Liban, c'est pour protéger l'espace national, le préserver de la violence dans laquelle ils sont nés. Le retour au pays natal, dans ce contexte précis, permet la substitution de la paix à tout véritable projet social.

3. LE RÉCIT DU RETOUR AU PAYS NATAL, APPEL À UNE REFOUNDATION DE LA COMMUNAUTÉ

Non content de décrire le mouvement de refondation engagé par le retour, le récit de ce retour expose la communauté aux yeux du monde, l'établit comme lieu de revenance, et donc d'appartenance. Il affirme ainsi l'existence d'une histoire commune, de valeurs communes; dans la littérature canadienne francophone contemporaine, son surgissement peut souvent s'expliquer par une forme de sursaut identitaire susceptible de faire sortir la communauté de son contexte minoritaire – parmi les œuvres citées jusqu'ici, c'est notamment le cas des romans *Ourse bleue*, *Rivière Mékiskan*, et bien sûr *Pélagie-la-Charrette*.

L'hypothèse d'un tel sursaut identitaire se vérifie cependant difficilement dans les œuvres d'écrivains dits « migrants », tels Wajdi Mouawad, Dany Laferrière et Sergio Kokis, notamment parce qu'elles mettent en scène la difficulté de l'individu à définir avec exactitude son appartenance. Dans ces textes, le récit du retour appellerait plutôt à une modification du projet social de la communauté, à une prise en compte de la complexité identitaire de chacun de ses membres, et finalement, au renoncement à l'idée même d'identité, dans son incapacité à rendre compte des différents sujets qui la composent. Dans le contexte de la rencontre des cultures, la communauté ne peut être fondée autour de l'idée du bien commun à laquelle elle est généralement associée, qu'il s'agisse d'un territoire, d'un récit, de symboles ou de valeurs. C'est autour de l'idée de différence qu'elle doit se réinventer. La réflexion menée par Roberto Esposito peut nous aider à mener cette réflexion. Dans ses ouvrages *Communitas* (1998), *Immunitas* (2002) et *Bíos* (2004), le philosophe italien dénonce la conception de la communauté comme reposant sur la notion de *propre*, c'est-à-dire de propriété, d'identité collective. S'appuyant sur l'étymologie du terme même de communauté, il montre que celle-ci se fonde avant tout sur un manque originel, un désir d'ouverture. Le terme latin *communitas* est en effet lui-même dérivé de *munus*, qui désigne l'obligation, le don. À l'origine de l'idée de communauté ne se trouve donc pas celle du bien partagé, mais plutôt celle de l'obligation envers l'autre. Aux yeux d'Esposito, c'est donc ainsi que se fonde la communauté :

Non pas [...] [sur] une appropriation, mais bien plutôt [sur] une expropriation. Non pas [sur] un avoir, mais [sur] une dette. Non

pas [sur] une identité, mais [sur] une altération. [La communauté] nous pousse non pas à nous enfermer en nous-mêmes, mais plutôt à sortir de notre intérêt particulier [...] Être en commun devrait signifier avoir continuellement affaire non pas à celui qui nous ressemble ou nous appartient, mais à celui qui est différent de nous. Non pas à celui qui est immédiatement reconnaissable parce qu'il nous est en quelque sorte familier, mais à celui qui initialement nous est extérieur et étranger²².

La réflexion de Roberto Esposito permet d'approfondir la différence existant entre les deux récits fondateurs proposés par le roman et le film *Incendies*. Chacune de ces œuvres, malgré leurs récits semblables, défend une conception différente de la communauté. Dans la pièce de Wajdi Mouawad, l'individu est invité à accepter l'existence des conflits liés à l'altérité, et à sortir de la violence par un retour raisonné sur l'histoire, seul capable de garantir la possibilité du vivre-ensemble. Dans le film de Denis Villeneuve, au contraire, les conflits sont, sinon niés, rejetés à l'extérieur de la communauté à laquelle ils ne peuvent prendre part, non plus que l'altérité qui les a générés. Le film *Incendies* offre un bon exemple du concept d'*immunité*, également proposé par Roberto Esposito, et qui décrit le besoin éprouvé par nos communautés occidentales contemporaines de préserver leur identité contre les divers « corps étrangers » qui pourraient les « contaminer ». Chez Denis Villeneuve, c'est par le maintien des conflits à l'extérieur de ses frontières que la communauté parvient à exister ; aucun jugement, aucun retour sur l'histoire, ne peut y avoir lieu. L'altérité et le conflit y sont enterrés sous le masque d'une absolue neutralité.

22. Roberto Esposito, « Communauté ne signifie pas identité, mais altérité ».

COMMUNAUTÉ : BILAN

À l'image de celle de l'individu, l'identité de la communauté ne peut être définie comme fixe et stable : en constante métamorphose, elle accompagne l'évolution des différentes subjectivités qui la composent, et que l'on peut unir par le concept de sujet collectif. C'est à la formation et au maintien à travers l'espace et le temps de ce sujet collectif, tel qu'il est représenté par le récit du retour au pays natal, qu'a été consacrée l'ensemble de cette deuxième partie. Le concept de pays natal y a servi à circonscrire celui de communauté, d'abord définie comme un « ensemble de personnes unies par des liens d'intérêts, des habitudes communes, des opinions ou des caractères communs¹ ». Cette communauté a été envisagée de prime abord comme une entité fixe, à laquelle le revenant tenterait de se réintégrer. L'exemple des romans *Le retour de Lorenzo Sánchez* et *Nos échoueries* a invalidé cette hypothèse. La réintégration de sa communauté d'origine par le revenant ne pourrait en effet se réaliser que dans sa propre annihilation : revenir dans une communauté qui n'a pas évolué, c'est revenir dans une communauté moribonde, incapable de garantir à ses membres un quelconque changement de statut. Réintégrer une telle communauté, ce serait pour le revenant renoncer à la mobilité de sa propre identité : en d'autres termes, mourir. Nous avons ainsi été amenés à reconsidérer tant la nature de la communauté que le mouvement même du retour : celui-ci ne vise pas à la réintégration du pays natal, mais bien plutôt à sa transformation, voire à sa reconstruction. Le roman *Pélagie-la-Charrette* en a fourni un parfait exemple : la communauté acadienne décrite par Antonine Maillet se reconstruit au fil de son cheminement vers le pays natal, à mesure que des individus la quittent, la rejoignent, et modifient le récit de leur histoire commune. Le cas du *Premier Jardin* d'Anne Hébert a découvert l'importance de ce récit commun, et la place qu'occupe l'acte de narration dans toute construction communautaire. Le récit du retour au pays natal lui-même possède finalement un caractère proprement fondateur : *Pélagie-la-Charrette* et

1. *Dictionnaire Larousse.*

le *Premier jardin*, mais aussi la pièce de théâtre *Incendies* et son adaptation cinématographique, ont permis de mettre au jour le caractère proprement mythique du récit du retour, qui permet à la fois d'asseoir et de justifier l'existence de la communauté. Revenir, c'est être parti; être parti, c'est avoir été; revenir, c'est donc avoir été, c'est affirmer l'existence de la communauté à travers l'espace et le temps, la géographie et l'histoire – une affirmation qui permet d'expliquer l'émergence du thème du retour dans le contexte canadien francophone contemporain.

La réflexion menée au cours de cette deuxième partie a par ailleurs été l'occasion de réexaminer deux concepts développés précédemment, et en premier lieu celui de communauté. Nous avons notamment remarqué le caractère problématique de la définition courante de ce terme, l'idée de « bien commun » ne pouvant à elle seule justifier l'existence d'une telle entité. Plutôt que sur des biens matériels ou spirituels, la communauté reposerait sur les liens existant entre les différents individus qui la composent, sur leur désir d'un vivre-ensemble, et sur leur négociation constante des règles le rendant possible. Les remarques du philosophe Roberto Esposito sur les origines du terme *communauté* nous ont finalement permis de définir cette entité comme un mouvement de partage, de don, d'ouverture à l'altérité, et non de protection contre cette dernière. En ce sens, l'émergence du récit du retour au pays natal, dans la littérature canadienne francophone contemporaine, ne témoignerait pas systématiquement de revendications identitaires, ni de la réclamation par différents groupes de biens (spirituels ou matériels) leur étant propres et les distinguant radicalement des autres communautés. L'émergence du récit du retour pourrait également correspondre, comme l'a bien montré la comparaison du drame de Wajdi Mouawad et du film de Denis Villeneuve, à une dénonciation de la fermeture de la communauté et de son aspiration à l'immunité. Le revenant est à la fois le même et l'autre, le familier et l'étranger; il fait entrer l'altérité dans la communauté et lui rappelle le principe du don se trouvant à son fondement.

Le deuxième concept sur lequel cette deuxième partie a permis de revenir est celui de pays natal. Nous avons plus tôt associé ce concept à celui de lieu anthropologique, que ses coordonnées géographiques ne peuvent représenter qu'en rapport avec ses coordonnées historiques et sociales. L'exemple du pays natal que constitue Grand-Pré dans le roman *Pélagie-la-Charrette* nous a cependant amenés à reprendre cette définition. Dans l'œuvre d'Antonine Maillet, en effet, le pays natal est

parfaitement incapable d'accueillir la communauté des revenants, qu'il continue paradoxalement de définir. Grand-Pré a été transformé en «lieu de mémoire», et c'est autour de son vide même que la communauté vient se constituer. La situation de dysnostie dans laquelle sont placés les revenants acadiens est ici particulièrement nette: tout retour leur est parfaitement impossible, le récit commun, l'histoire commune, venant se substituer au lieu d'appartenance lui-même – la communauté des Acadiens se réunit malgré l'absence de territoire, malgré la disparition de l'objet commun par lequel elle se définissait. Le pays natal, dans ce contexte, ne peut plus être défini comme un lieu anthropologique: il se réduit à la seule communauté, motivée par le seul désir du vivre-ensemble, et envers laquelle l'établissement d'une appartenance devient problématique. C'est ainsi à la notion d'appartenance que sera consacrée la troisième et dernière partie de cet ouvrage. À travers l'analyse de trois œuvres représentant des situations aigües de dysnostie, elle examinera trois nouveaux types de pays nats: des pays sans territoire, des pays n'existant que dans le récit, et l'imaginaire même.

Troisième partie

APPARTENANCE

Le terme *appartenance*, issu du latin tardif *appartinere*, a d'abord eu le seul sens de « faire partie de ». C'est au XII^e siècle qu'il a acquis celui, aujourd'hui prévalent, d' « être la propriété de¹ ». Le terme d'appartenance, très utilisé en psychologie, désigne ainsi à la fois un sentiment d'acceptation et de reconnaissance de l'individu par le groupe, mais aussi de solidarité par rapport à ce groupe, voire de représentativité : le sentiment d'appartenance a une part essentielle dans la manière dont l'individu construit et négocie son identité, tout comme dans la façon d'évoluer de la communauté à laquelle il se sent appartenir.

Cette troisième partie s'emploiera à étudier le lien d'appartenance qui attache le personnage du revenant à son pays natal – c'est-à-dire à la communauté que celui-ci affirme, par le mouvement même du retour, être au fondement de son identité. Comme mentionné plus haut, cette communauté est généralement associée à un territoire défini. Dans *Le premier jardin* d'Anne Hébert, la communauté d'origine du personnage principal se matérialise ainsi dans la ville de Québec ; dans *Incendies* de Wajdi Mouawad, elle se matérialise dans le « Liban », et dans *L'énigme du retour* de Dany Laferrière, dans Haïti. Nombre des œuvres du corpus, cependant, mettent en cause ce lien fondamental entre communauté et territoire : dans *Ourse bleue* de Virginia Pésémapéo Bordeleau, par exemple, la communauté amérindienne voit une partie de ses terres englouties dans la construction d'un barrage hydroélectrique ; dans *Rivière Mékiskan* de Lucie Lachapelle, les Amérindiens du village de Mékiskan se sentent méprisés par le reste de la population, et rêvent de reprendre le mode de

1. Voir à ce propos : Alain Rey, *Dictionnaire historique de la langue française*.

vie de leurs ancêtres; dans *La pêche blanche* de Lise Tremblay, la communauté est menacée par l'uniformité de la mondialisation, et dans *Nos échoueries* de Jean-François Caron, par l'exode rural. Au cours de la deuxième partie de cet ouvrage, l'analyse du roman *Pélagie-la-Charrette* d'Antonine Maillet a permis de découvrir une situation de dysnostie plus nette encore. Le territoire vers lequel reviennent les personnages de ce roman n'est en effet plus à même d'accueillir la communauté. Vidé de ses habitants, il est devenu un « lieu de mémoire » – expression qui, d'un point de vue anthropologique, constitue un véritable oxymore, la notion de lieu se définissant avant tout en fonction de la communauté qui l'occupe. Le retour à Grand-Pré des compagnons de *Pélagie-la-Charrette*, devenu matériellement impossible, s'achève sur une dispersion. Cette dispersion ne signifie cependant pas la fin de la communauté formée par l'ensemble des revenants : cette dernière est unie par le récit du retour lui-même, et par le constat de son impossibilité. Le pays natal, dans le récit de *Pélagie-la-Charrette*, existe donc au-delà des coordonnées ordinaires de l'espace-temps : c'est dans la mémoire collective qu'il se déploie, et plus précisément, dans le récit qui en est fait.

C'est sur la capacité de la narration à créer le lien d'appartenance, à se constituer en véritable pays natal, que s'interrogeront les trois chapitres qui suivent. Chacun d'entre eux examinera un cas de dysnostie différent, et le type particulier de récit qu'il engendre. Le premier reviendra ainsi sur le roman *La pêche blanche* de Lise Tremblay afin d'affirmer le caractère fondateur de la nostalgie, moteur du retour et manifestation première de la dysnostie. Le deuxième se penchera sur le roman *Lignes de faille* de Nancy Huston; il y observera les conséquences de l'impossibilité, pour les différents personnages, de se rattacher à une nostalgie quelconque, la communauté se construisant autour du secret qui entoure ses origines, à partir de récits parasites venant se substituer au récit commun et la faisant entrer dans la folie. Prenant appui sur *La saga des Béothuks* de Bernard Assiniwi, le troisième et dernier chapitre se consacrera à une situation de dysnostie extrême, radicale, où le retour même est empêché par la disparition totale de la communauté dans le génocide. Elle examinera la valeur du « témoignage *in absentia*² » proposé par Assiniwi dans ce roman, et la tentative de construction, à travers cet acte paradoxal, d'une communauté nouvelle.

2. L'expression est empruntée à Nicoletta Dolce dans « Territoires occupés de Chrétienne Frenette ».

LA PÊCHE BLANCHE DE LISE TREMBLAY, OU LA TENTATION DE LA NOSTALGIE¹

Le deuxième chapitre de cet ouvrage a montré comment, dans la réécriture du mythe d'Œdipe que constitue *La pêche blanche*, l'identité du revenant vient se dissoudre dans la mort naturelle du père, empêchant toute effectivité du retour. Si ce chapitre se penche à nouveau sur le second roman de Lise Tremblay, c'est qu'il illustre justement, par cette impossibilité du retour, une forme très nette de dystopie que vient cependant contrebalancer chez les différents personnages le sentiment de la nostalgie, regret mélancolique d'un passé idéalisé, mais aussi récit porteur d'utopie et donc à même de procurer un fort sentiment d'appartenance. La nostalgie décrite par Lise Tremblay vient affirmer, au cœur d'un univers marqué par la désespérance, la possibilité de renouveler les conditions du vivre-ensemble et de redonner vie à la communauté elle-même.

Cette analyse de *La pêche blanche* débutera par un examen attentif de l'univers de désespérance qui s'y trouve décrit ; elle observera le rapport que cet univers peut entretenir avec le contexte de la « surmodernité » défini par l'anthropologue Marc Augé, surmodernité par laquelle la communauté se trouve menacée. Elle s'interrogera dans un deuxième temps sur la manière dont cette surmodernité est mise en cause par le profond sentiment de nostalgie qu'expriment les deux principaux personnages du roman. Par ce questionnement, elle découvrira la capacité

1. Une version modifiée de ce chapitre a été publiée dans un article intitulé « Nostalgie et utopie dans l'œuvre de Lise Tremblay : de *La pêche blanche* à *La héronnière* ».

de la nostalgie à rendre un sentiment d'appartenance aux différents individus qu'elle touche, et – dans le contexte précis du roman de Lise Tremblay – à mettre fin à la dysnostie, dont elle constitue paradoxalement l'une des manifestations.

1. LA MENACE DE LA SURMODERNITÉ

En 1993, dans un article intitulé « Les romanciers de la désespérance », Aurélien Boivin et Cécile Dubé observaient « [l']absence totale d'univers social » dans laquelle baignent les personnages de *L'hiver de pluie*, premier roman de Lise Tremblay publié en 1990, et décrivant le désarroi d'une femme qui erre dans les rues de Québec. Publié en 1994, *La pêche blanche* plonge le lecteur dans une atmosphère similaire à celle de cette première œuvre. La désespérance ne s'y impose cependant pas comme un fait individuel, qui toucherait ponctuellement l'un ou l'autre des personnages : elle constitue plutôt un indéniable fait social, dont l'origine semble remonter aux manifestations de ce que Marc Augé qualifie de « surmodernité » – une surmodernité qui provoque une véritable désintégration de la communauté à la base du pays natal, et vient ainsi éliminer toute possibilité de retour.

1.1 Un univers en désespérance

Bien qu'ayant choisi des modes de vie très différents, les deux personnages principaux de *La pêche blanche* – les deux frères Simon et Robert – sont aux prises avec une même solitude, un même désarroi. L'aîné, Robert, mène au Saguenay une vie morose qui ne lui procure aucune satisfaction personnelle. Professeur à l'université de Chicoutimi, il enseigne des œuvres littéraires qui lui sont chères à des étudiants parfaitement indifférents ; il semble ne pas avoir d'amis, et ne partage d'intimité ni avec ses parents, ni avec son épouse ; la passion est parfaitement absente de son mariage, et il évite soigneusement avec sa femme tout sujet de conversation qui ne traiterait pas directement du quotidien. Sans être désespéré, Robert n'est pas heureux – il lui semble que l'hiver s'est installé non seulement sur le Saguenay, mais aussi dans son existence. « Il ne savait pas pourquoi, il avait envie de se lever et d'ouvrir la porte pour éventer la maison », explique le narrateur, juste après avoir

décrit la vie conjugale de ce personnage : « Éventer, c'était un mot de sa mère. Il ne pouvait pas le faire. Ils étaient prisonniers de l'hiver². »

Vivant « sur la route », et donc de manière moins conventionnelle que son frère aîné, le personnage de Simon n'en est pas moins habité du même désarroi. Ce désarroi ne lui vient pas directement de la solitude, qu'au contraire, il recherche. Il s'exprime surtout dans le regard critique qu'il pose sur le monde, et notamment sur la société nord-américaine. Ce regard apparaît d'abord comme un questionnement sur la nature de l'Amérique, et sur ses dimensions réelles : le Canada ou le Mexique font bel et bien partie de cet espace que Simon, dans ses voyages, divise entre « nord » et « sud ». Mais celui-ci découvre peu à peu l'invisibilité de ces deux pôles face à l'Amérique états-unienne ; riche, exubérante, elle lui apparaît également minée par le consumérisme et reniant tout idéal d'ouverture et de liberté. Simon observe avec curiosité ce monde d'excès ; ainsi, lorsqu'il se rend dîner dans le vieux San Diego :

Le vieux village a été reconstitué autour de la mission espagnole et les Mexicains y exploitent boutiques et restaurants. Les banlieusards de Los Angeles en font leur dimanche. En semaine, il y a surtout des circuits organisés : des vieux, tous vêtus de blanc. Ils ont passé la journée au zoo qu'ils ont visité en autobus et maintenant ils s'engouffrent dans les restaurants et commandent des margaritas qu'on leur sert dans d'immenses coupes comme je n'en ai vu qu'aux États-Unis³.

Reconstitué autour de la mission espagnole, le vieux San Diego attire les touristes nostalgiques de l'Amérique des pionniers, celle des possibles. Mais cette Amérique n'existe plus – si elle a jamais existé : à la télévision défilent sans cesse les images des « centaines de Mexicains qui attend[ent] à la frontière⁴, celles aussi des chevaux abandonnés par les anciennes communautés hippies du nord de la Californie, moribondes ou désertées :

Ceux qui vivent sur la route passent plus au nord, dans des villages habités par d'anciennes communautés hippies, des hommes et des femmes aux cheveux gris. La dernière fois, j'y avais vu des ranchs inhabités et des chevaux mourant de faim. Les propriétaires

2. Lise Tremblay, *La pêche blanche*, p. 41.

3. *Ibid.*, p. 16.

4. *Ibid.*, p. 55.

n'arrivaient plus à vivre, et plutôt que de se voir acculés à la faillite, ils désertaient. Chaque semaine, on trouvait des chevaux abandonnés dans les terres. C'est atroce, des chevaux maigres. Ils restent immobiles, collés les uns sur les autres, silencieux, résignés⁵.

Au sud de la frontière états-unienne, le rêve d'un retour à une vie authentique, plus proche de la nature, a également périclité – c'est du moins ce que raconte à Simon l'ancien tailleur de fourrure qu'il a rencontré dans le vieux San Diego : « Avant toutes ces histoires de drogue, il passait ses vacances dans un petit village au Guatemala. [...] Il y avait une petite communauté d'étrangers, européens surtout, qu'il fréquentait. Tout cela était fini depuis longtemps. Maintenant, on n'y rencontrait que des vieux freaks accrochés par la dope⁶. »

En lui-même, le personnage du tailleur de fourrure incarne l'ensemble des changements intervenus dans la société nord-américaine. Canadien exerçant un métier lié à l'imaginaire des trappeurs et du nord, mais en voie de disparition (« Des tailleurs de fourrure, il n'en existe presque plus⁷ »), cet homme a été victime d'une allergie aux produits chimiques utilisés pour le tannage ; grâce à sa maîtrise de l'espagnol, il s'est reconverti en guide touristique et parcourt le sud de l'Amérique en compagnie de touristes québécois qu'il qualifie de « désœuvrés⁸ ». Ce « coureur de bois » participe désormais au consumérisme lié au tourisme ; l'authenticité aventureuse du voyage semble ainsi avoir quasiment disparu.

La consternation de Simon face aux évolutions de la société américaine est également celle de Robert. Dans ce nord qu'il n'a pas quitté, les centres commerciaux et les nouvelles constructions ont envahi les champs, et l'éphémère « pêche blanche », qui donne son nom au roman, a perdu sa fonction de survivance. Elle est devenue une attraction touristique, s'aliénant ainsi son authenticité pour se figer dans une réalité nostalgique. Qu'elle se matérialise dans l'hiver québécois ou dans la douceur californienne, la société américaine semble dans *La pêche blanche* s'être vidée du projet social qui en a longtemps justifié la fondation et qui continue à lui servir de façade. Robert est tourmenté devant ces

5. *Ibid.*, p. 12.

6. *Ibid.*, p. 19.

7. *Ibid.*, p. 17.

8. *Loc. cit.*

apparences dérisoires – ainsi, lorsqu’il repense à un reportage télévisé portant sur le folklore, et dont il se garde bien de parler à sa femme :

Surtout, ne pas en parler à Louise, elle n’aimait pas ses histoires et ça tournait toujours mal. Surtout ne pas commencer, ne pas se mettre à reparler du reportage, ne pas dire que le reportage était faux, que ce n’était qu’un effort pour sauvegarder un folklore imaginaire avec des images choisies pour cela : le petit vieux du coin avec le plus fort accent. Le vieil homme cherchait ses mots et essayait de « bien parler ». Son malaise l’avait fait souffrir⁹.

Si Robert se garde d’exprimer sa pensée, c’est qu’il évolue dans un univers où règne l’uniformité, où toute pensée critique se trouve frappée d’opprobre. Dans sa maison comme dans celle de ses parents, c’est la télévision et le conformisme qui ont le dernier mot : « Louise préparait le souper en écoutant les nouvelles sur la petite télévision du comptoir. Elle était exactement à la même hauteur que la présentatrice. À cette heure-ci, toutes ses sœurs faisaient de même et savaient ce qu’elle apprêtait¹⁰. » La femme de Robert semble prise ici dans un inquiétant jeu de miroirs – comme reflétée par la présentatrice du journal télévisé, qui se trouve sur le comptoir de la cuisine « exactement à la même hauteur », elle reflète également ses sœurs toutes en train de faire « de même » – la composition du repas préparé ne fait elle-même l’objet d’aucun mystère puisque les sœurs de Louise en ont toutes connaissance. Ce personnage évolue sous les yeux de son mari dans un conformisme presque surréel qui élimine toute individualité, et donc toute possibilité d’entretenir de véritables relations avec autrui. Dans l’univers de *La pêche blanche*, prospérité et liberté ne sont que des apparences : chacun, ensemble ou séparément, se trouve victime d’une profonde solitude.

1.2 Un univers surmoderne

Si la communauté décrite dans le roman de Lise Tremblay semble dominée par le conformisme et la solitude, il serait erroné de la décrire comme déstructurée, dénuée des institutions nécessaires à l’évolution de l’individu. L’Amérique de façade où séjourne Simon tout comme le pays natal où il revient dans la deuxième partie du roman abritent encore

9. *Ibid.*, p. 39.

10. *Ibid.*, p. 38.

des structures comme le mariage et la famille, ainsi que des rites précis tels que les funérailles; celles organisées pour le personnage du père obéissent même à un rituel très précis, si précis que Simon et Robert se permettent de le vivre avec une parfaite passivité.

C'est justement cette passivité qui, dans l'univers de *La pêche blanche*, s'avère troublante: les différents personnages semblent n'être jamais que les passagers de leur existence, gouvernée par des forces supérieures sur lesquelles ils n'ont absolument aucune prise. L'univers du roman, s'il peut être décrit comme celui de la désespérance, est en effet aussi présenté comme celui de l'oppression. Cette oppression est directement associable aux diverses manifestations de la surmodernité qu'il est possible d'y observer. Selon l'anthropologue Marc Augé, qui dans son ouvrage *Non-lieux*, publié en 1992, définissait le monde contemporain par ce terme, la surmodernité se caractérise par un triple excès. Le premier est celui de l'ego, l'individu se voulant un monde à part entière et ne réussissant plus à s'accomplir à travers sa seule communauté. Le deuxième est celui de l'espace, brutalement élargi à mesure que les divers endroits de la terre deviennent plus aisément accessibles, les transports et les médias plus rapides, les références imaginaires plus nombreuses. Le troisième et dernier excès est la conséquence directe du second, à savoir une accélération de l'histoire, un trop-plein d'événements surinvestis par le sens. Ce troisième excès viendrait compenser la disparition de l'idée de progrès, morte dans les atrocités du xx^e siècle, la fin des grands systèmes d'interprétation du monde et l'essor d'un doute sur la capacité de l'histoire à porter un sens. La demande positive de sens ressentie dans la surmodernité viendrait ainsi expliquer les phénomènes justement interprétés comme le signe d'une perte (ou d'une absence) du sens par la postmodernité, dont elle serait la conséquence.

Les trois excès qui caractérisent la surmodernité se manifestent dans l'œuvre de Lise Tremblay à travers des événements isolés, certes, mais représentatifs. Ainsi, l'excès de l'ego se trouve perceptible dans les photographies pornographiques d'un candidat au poste de recteur de l'université, reçues par ses électeurs, et mentionnées par Robert dans la première partie du roman; celles-ci témoignent bien des débordements de la vie privée sur la vie publique. L'excès de l'espace, quant à lui, est perceptible dans la description du voyage vers le Saguenay que fait Simon, qui s'étonne de la manière dont l'avion abolit les distances: « Je n'aime pas les avions, c'est trop vite. Le vol entre San Diego et Los Angeles ne dure que

quelques minutes. Je dois attendre deux heures un avion pour Montréal. Il y a un vol direct. [...] Comme d'habitude en avion, je perds la notion du temps¹¹. » Le troisième excès caractéristique de la surmodernité, celui de l'histoire, est pour sa part bien visible dans les nombreuses allusions que le roman fait à la télévision et au message racoleur qu'elle hurle dans toutes les cuisines; la télévision, en plus de multiplier les références imaginaires, témoigne d'un trop-plein de l'histoire par la rapidité avec laquelle elle donne accès aux informations. Dans la première partie de *La pêche blanche*, le personnage de Robert découvre ainsi que sa femme a été informée du suicide qu'il a lui-même découvert à l'université, avant même qu'il ne revienne au domicile conjugal quelques heures après : on en a déjà parlé au journal local.

Cependant, c'est à travers la présence de non-lieux, espaces caractéristiques de la surmodernité, que cette dernière trouve dans le roman de Lise Tremblay sa pleine expression. Marc Augé définit le non-lieu comme un espace dédié au consumérisme, et répondant aux caractéristiques inverses du lieu anthropologique : il se veut ainsi non identitaire, non relationnel et non historique. Il est non identitaire parce qu'il n'est habité par aucune communauté définie et garantit à ses utilisateurs une forme d'anonymat – c'est le cas par exemple des autoroutes et des aéroports, conçus comme de simples lieux de transit et dans lesquels l'individu n'existe jamais qu'en tant que simple voyageur. De manière notable, cet anonymat offert par le non-lieu est conditionné par l'identité que l'on possède en dehors de lui : l'usager de l'autoroute doit détenir un permis de conduire, et, en Europe, être en mesure de payer pour son passage; le passager d'un avion doit pour sa part détenir un billet et un passeport en règle. Du fait de l'absence de communauté qu'il abrite, le non-lieu est également non relationnel. En général, ce sont des mots qui y opèrent la médiation entre l'individu et son entourage. Sur l'autoroute et à l'aéroport, ce sont ainsi des signes écrits qui donnent les indications nécessaires aux différents déplacements, les personnes avec lesquelles il est parfois nécessaire d'entrer en contact étant remplacées par des machines au fur et à mesure des avancées de la technique, et n'étant d'ailleurs présentes que pour s'assurer que l'on respecte bien le contrat proposé par le non-lieu : sur l'autoroute, l'employé du péage s'assure ainsi que l'on effectue un paiement en échange du droit de passage;

11. *Ibid.*, p. 92-93.

à l'aéroport, les employés contrôlent le billet et le passeport, vérifiant que l'on a bien payé son voyage et que l'on n'est pas connu pour des activités terroristes.

Enfin, le non-lieu peut être caractérisé comme non historique dans la mesure où il n'intègre pas les éléments du passé au présent : sur l'auto-route, par exemple, les occasions sont très rares d'entrevoir le moindre monument qui témoignerait de son inscription dans un cadre géographique et historique ; de même, les aéroports sont en général situés loin des grandes agglomérations et uniformisent tous les éléments de leur architecture. Dans le non-lieu règne soit un temps suspendu, soit un présent sans cesse renouvelé : ce n'est pas du temps qui s'écoule que témoignent les éventuelles horloges, mais de l'heure qu'il *est* – sur les tableaux d'affichage de l'aéroport, un numéro de vol vient ainsi en remplacer un autre sans laisser la moindre trace de son prédécesseur, qui disparaît immédiatement dans le néant.

Les non-lieux, précisément, sont abondamment évoqués dans le récit de *La pêche blanche*, avec bien sûr l'aéroport où Simon embarque pour le Saguenay, mais aussi les centres commerciaux qui sont apparus dans son pays natal, et même le vieux San Diego où, avant son retour, le revenant s'amuse à observer les touristes. Ce village, mentionné un peu plus haut, ne correspond pour qui le connaît à aucune communauté réelle – il est une reconstitution d'un village ancien, dont la plupart des bâtiments n'abritent que des boutiques et des restaurants ; en ce sens, il ne garantit pas les fonctions identitaires et relationnelles propres au lieu anthropologique. Il ne possède pas non plus de fonction historique, puisque le passé n'y fait pas partie du présent, mais se trouve plutôt mis en spectacle au profit des touristes. Le vieux San Diego n'est pas un village, mais la fiction d'un village, véritable leurre destiné à une population toujours plus en quête d'authenticité, c'est-à-dire de sens. Il constitue l'un des nombreux non-lieux évoqués par Lise Tremblay dans son roman, et qui laissent ses personnages emplis d'un étonnement circonspect ; ils sont incapables de se reconnaître dans ces espaces caractéristiques de la surmodernité, venus envahir le pays natal autant que le pays de l'aventure : l'ailleurs.

1.3 Une communauté en voie de désintégration

À la fin du récit de *La pêche blanche*, Simon ne se réinstalle pas dans son pays natal. Bien au contraire, cette figure d'exilé repart pour la route avec le même désarroi qui était le sien à son arrivée – son seul soulagement se trouve dans une désespérance totale, qui ne lui laisse plus l'espoir d'un quelconque retour, d'une quelconque résolution des conflits qui ont provoqué son départ :

Ici, je suis un étranger. J'ai décidé cent fois de ne plus revenir et la rivière a toujours été la plus forte, elle a toujours gagné. Maintenant, je pars sans espoir, comme je crois qu'on devrait partir. [...] Demain, il y aura ma mère, une journée complète à chercher quoi dire, puis l'autobus. Mon frère viendra m'y reconduire assez tôt pour que j'aie une bonne place et puis, cinq jours de roulement et de paix. J'aurai l'impression de reprendre mon souffle, de respirer autrement, jusqu'à la prochaine fois. Je peux espérer encore dix ans de route ; après, on verra¹².

L'impossibilité qu'éprouve Simon à réaliser pleinement son retour, comme cela a été montré dans le deuxième chapitre de cet ouvrage, est en grande partie liée à la dissolution de son identité dans la non-réalisation de son parricide fantasmé. Cependant, cette impossibilité prend également racine dans la désintégration de la communauté qui occupe le pays natal – une désintégration qui apparaît intimement liée au contexte de la surmodernité.

Nous avons montré plus haut comment les différents personnages qui entourent Robert et Simon sont condamnés tant à la solitude qu'à un conformisme effrayant ; ils refusent toute réflexion critique sur le monde dans lequel ils vivent. C'est le cas notamment de la femme et de la mère de Robert, mais aussi de son père, qui ne parvient pas à accepter sa mise en retraite et passe des journées entières à « déviss[er] des boulons sur des pièces de moteur et [à] les rempla[cer] par d'autres¹³ ». C'est la télévision, fenêtre ouverte sur les trois excès de la surmodernité (ceux de l'égo, de l'espace et de l'histoire), qui domine cet univers. Une deuxième attraction majeure y est constituée par le centre commercial, dont la

12. *Ibid.*, p. 109.

13. *Ibid.*, p. 102.

fréquentation a désormais remplacé les promenades du dimanche – c'est ainsi le consumérisme qui tient désormais lieu de lien social.

La désintégration de la communauté vers laquelle revient Simon est particulièrement bien illustrée par le huitième chapitre du roman. Dans ce passage, Robert découvre sur le stationnement de son université le corps gelé de l'un de ses collègues qui s'est suicidé dans sa voiture. Ce suicide le choque beaucoup; ne parvenant plus à travailler, il décide de s'isoler du monde dans son bureau, au sous-sol. Adossé au mur surchauffé par le poêle, Robert conjure par la chaleur la vision du corps gelé de son collègue que les secouristes ne parvenaient pas à faire passer au travers des portes de l'ambulance et que le personnel de la cafétéria de l'université était sorti regarder. Le jour de sa découverte, Robert ne cesse de penser à l'article qu'on pourra lire à ce propos dans le journal, au reportage qu'on pourra voir à la télévision et par lequel sa femme apprendra les faits. Cette dernière n'aura alors de mots de compassion ni pour le défunt, ni pour son époux qui l'a découvert. Tout au plus se contentera-t-elle de déclarer que: «L'hiver, c'est dur, surtout février¹⁴.» La mort ne suscite ainsi aucune compassion, aucune solidarité. Comme tout autre événement, elle est devenue une simple source de spectacle, révélant ainsi le caractère dissout de la communauté où elle survient. Les différentes institutions qui structurent cette communauté, les rites qu'elle pratique, apparaissent ainsi vidés de leur sens – si la mère de Robert et Simon reste auprès de son mari lorsqu'il agonise, si elle lui organise des funérailles, si ses fils y assistent, ce n'est jamais que par obligation, comme une façade, un vernis qu'il faudrait conserver pour que la communauté ne finisse pas par se désintégrer tout à fait.

Pour le personnage de Simon, il n'y a ainsi pas de vraie communauté vers laquelle revenir, et à partir de laquelle chercher à se définir. La désintégration de la communauté, le conformisme et la profonde solitude à laquelle y sont condamnés les différents individus retire toute dimension relationnelle – et, par le fait, identitaire – au pays natal, dans lequel la notion d'histoire n'est elle-même plus valide, puisque la surmodernité l'a mise au rang de simple spectacle. Simon se retrouve ainsi aux prises avec une situation extrême de dysnostie: le pays natal vers lequel il revient a été dépouillé de la communauté qu'il abritait, et dans laquelle il devient dès lors parfaitement impossible de se réintégrer.

14. *Ibid.*, p. 69.

2. LA PROMESSE DE LA NOSTALGIE

Bien qu'elle mène à la désintégration de la communauté occupant le pays natal, la surmodernité maintient dans son expression la fiction de l'union des individus autour d'un projet social commun. C'est notamment ce que l'on peut constater dans la description que *La pêche blanche* propose du vieux San Diego : la reconstitution de ce village autour de vieilles demeures qui y sont conservées attire les touristes, en grande partie parce qu'elle représente un idéal disparu, et ici mis en spectacle. Le non-lieu que constitue le vieux San Diego voit son existence justifiée par la nostalgie que les touristes éprouvent face à l'Amérique des possibles – une Amérique qui, parce que mise en scène, apparaît paradoxalement comme définitivement hors de portée.

Espace de jeu pour la surmodernité, le sentiment de nostalgie apparaît également chez les personnages principaux de *La pêche blanche* ; regret d'une époque aussi idéalisée que révolue, elle ne constitue cependant pas pour eux un simple refuge face à l'oppression dont ils se sentent victimes. Loin de constituer la force conservatrice à laquelle elle est généralement assimilée, la nostalgie – désir vague paradoxalement exprimé dans des images très précises – les porterait au contraire vers un présent transformé, vers un idéal qui engagerait avec eux l'ensemble de la communauté. Dans le roman *La pêche blanche*, la nostalgie constituerait, en d'autres termes, le moyen de mettre fin au phénomène de la dysnostie.

2.1 Présence de la nostalgie

Comme le souligne Jean Starobinski dans son article « Le concept de nostalgie », la difficulté que l'on peut éprouver à découvrir l'objet précis de la nostalgie est inhérente à ce sentiment même. Ce n'était pourtant pas le cas lors de l'apparition de ce terme dans le vocabulaire : néologisme formé sur les mots grecs *nostos* (« retour ») et *algos* (« souffrance »), le terme *nostalgie* est, selon Starobinski, apparu pour la première fois en 1688 dans la thèse de médecine du Suisse Johannes Hofer. Celui-ci désignait ainsi un « mal du pays » si violent qu'il pouvait en devenir mortel, et que sa dénomination grecque (concurrente du terme allemand préexistant *Heimweh*) permit de classer parmi les maladies véritables. Semblable à la mélancolie dans ses symptômes, la nostalgie ne pouvait

être guérie, selon le médecin helvète, que par le retour du malade dans sa patrie d'origine.

Les successeurs de Johannes Hofer lièrent cette nouvelle maladie à la mémoire, estimant qu'elle était générée par le jeu des associations d'idées : une image, une chanson, une sensation, une odeur, un goût ou même une texture (on pense à la madeleine de Proust) pouvait rappeler au sujet sain la patrie perdue, le plonger dans la maladie et le condamner à souhaiter rentrer chez lui ; la nostalgie s'attacha ainsi non plus simplement à un territoire, mais au *souvenir* de ce territoire, objet aussi imprécis que fuyant. Jean Starobinski rappelle que dans son *Anthropologie*, Emmanuel Kant considère le nostalgique comme n'aspirant pas réellement à l'endroit où il a passé son enfance, mais plutôt à son enfance elle-même – c'est-à-dire à une époque définitivement hors de portée, et qui rappelle à certains égards l'idéal platonicien dont l'homme aurait été séparé. Aujourd'hui absent des manuels de médecine et remplacé en psychologie par d'autres concepts liés à l'enfance, le terme *nostalgie* conserve en français courant les deux grandes acceptions qui ont marqué son histoire : synonyme de *mal du pays*, il renvoie également à un regret attendri ou à un désir vague accompagné de mélancolie.

Ce désir vague et mélancolique est bien présent dans le roman de Lise Tremblay, où le sentiment de nostalgie est nettement perceptible chez les deux personnages principaux. Chaque fois que Simon prend la parole, c'est ainsi pour évoquer, à un moment ou à un autre, son enfance au Saguenay. Simon se remémore l'inquiétude constante de sa mère, la tache blanche que formait la chemise de son père assis dans la cuisine, le froid, la lumière du nord, et surtout la rivière qu'il allait, enfant, contempler avec son frère. L'évocation de cette rivière fait surgir en lui une image particulièrement puissante qui tranche avec le flou du souvenir :

Je ne sais plus. Je suis certain du paysage, du souvenir de la lumière, de la hauteur des caps qui bordent la rivière. Je me souviens de la force du paysage, une force si grande que cela écrase tout. Je me souviens de la chaleur durant l'été, de la douceur que cela créait. Je me souviens de deux enfants qui descendaient les pentes à côté de leur bicyclette pour ne pas risquer de tomber et de se faire interdire la promenade qu'ils préféraient. Je me souviens de ces enfants qui, arrivés sur le belvédère, savaient que leur monde s'arrêterait là, devant cette rivière : personne ne l'avait jamais vaincue et

personne non plus ne saurait jamais la vraie profondeur de l'eau. Personne ne connaîtrait sa force. Personne¹⁵.

Dans ce passage, Simon est confronté à une image et à des sensations très nettes, bien vivantes dans sa mémoire. Celles-ci génèrent chez lui un certain plaisir (il est question d'une promenade préférée, de la beauté du paysage, de sa « force », de la « douceur » de l'été), mais aussi une réelle tristesse perceptible dans la distance existant entre la première personne du narrateur et la troisième personne de son récit, cette distance signalant une coupure radicale entre l'enfance de Simon et son état présent. Le lecteur sait pourtant bien que « [l]es enfants » évoqués ici par ce personnage renvoient à son frère Robert et à lui-même. Un peu plus tôt dans la première partie du roman, Robert a en effet évoqué exactement la même image, qui apparaît dès lors comme figée.

Il n'était plus un enfant suivi de son frère qui pousse une bicyclette dans une côte pour monter jusqu'à un belvédère interdit, mais un vieil homme inquiétant sur un chemin de terre. Un vieil homme inquiétant. À rester ainsi près de la rivière et à s'y coller, il était peut-être resté un enfant poussant une bicyclette dans une côte. C'était de cela qu'il se sentait le plus près, c'était cette image-là qui lui venait. Lui et son frère debout, à côté de leurs bicyclettes, montant et descendant les côtes trop abruptes parce qu'il ne fallait pas tomber; s'ils étaient tombés, ils auraient passé des semaines prisonniers dans la cour et cela aurait été la pire des punitions: ne pas aller au Saguenay¹⁶.

Pour Robert, l'image des enfants montant le belvédère à côté de leurs vélos signale, et paradoxalement annule, le passage du temps: aujourd'hui « vieil homme inquiétant », il ne se sent pas différent de l'enfant qu'il était et dont, contrairement à Simon, il ne semble pas se distancier. Robert est toujours aussi fasciné par la rivière près de laquelle il est resté vivre, et se livre tous les jours à sa contemplation. Bien qu'ils le vivent de manière différente, Robert et Simon ont donc un souvenir commun de la rivière, un souvenir qui les unit dans une même nostalgie – une nostalgie dont l'origine reste cependant à déterminer.

15. *Ibid.*, p. 79.

16. *Ibid.*, p. 51.

2.2 La nostalgie, aspiration à la liberté

Afin de découvrir l'objet de la nostalgie ressentie par les personnages de Simon et Robert, il peut être intéressant de confronter leurs deux souvenirs. La présence du Saguenay dans chacun d'entre eux laisserait d'abord penser que leur nostalgie est attachée au pays natal. Cependant, à aucun moment du roman la nostalgie n'apparaît dans son sens originel de « mal du pays », qui impliquerait le désir concret du retour. La chose va de soi pour le personnage de Robert, qui est resté vivre près de ses parents, sur les lieux de son enfance. Quant à Simon, exilé pour l'hiver dans le sud de la Californie, il ne se décide pas à revenir au Canada pour la saison des chantiers, comme il en a pourtant l'habitude – ce, malgré son obsession pour le nord et la rivière. « Je devrais être en route vers le nord¹⁷ », déclare-t-il dès le début du roman, avant d'écrire à son frère: « *Je suis encore à San Diego. Je n'arrive pas à repartir vers le nord¹⁸.* » Et plus tard, dans une autre lettre: « *Je ne suis toujours pas parti mais j'ai cessé de me questionner. J'attends¹⁹.* » Quelque chose semble empêcher Simon de revenir dans son pays natal, dont le resurgissement dans la mémoire constitue pour lui, plutôt qu'un regret attendri, une véritable angoisse: « Le Saguenay me remonte à la gorge²⁰ », dit-il. La nostalgie perceptible chez les personnages de Lise Tremblay ne peut ainsi être définie comme un mal du pays mélancolique: aucun retour ne semble pouvoir y mettre fin.

Les racines de la nostalgie ressentie par Robert et Simon doivent être cherchées au-delà des lieux de l'enfance – peut-être justement dans l'enfance elle-même, puisque celle-ci prend part au souvenir que partagent les deux personnages. Robert, notamment, déclare trouver dans l'enfant de sa mémoire sa nature véritable (« C'était de cela qu'il se sentait le plus près, c'était cette image-là qui lui venait²¹ »). Cependant, au-delà de l'image figée des enfants montant au belvédère, les deux personnages évoquent d'autres souvenirs qui se révèlent particulièrement difficiles, et qui viennent contredire l'hypothèse d'un simple regret de l'enfance. Celle-ci ne peut être décrite comme heureuse, surtout pour Simon qui,

17. *Ibid.*, p. 14.

18. *Ibid.*, p. 24.

19. *Ibid.*, p. 77.

20. *Ibid.*, p. 75.

21. *Ibid.*, p. 115.

à cause d'une malformation à la jambe, n'est pas parvenu à trouver l'amour de son père. C'est ce que montrent bien les souvenirs de Robert :

Toutes les images de l'enfance lui revenaient, mais il n'arrivait jamais à se rappeler ce qu'il disait à Simon. [...] Ils connaissaient tous les deux l'inquiétude de leur mère, le silence dans la maison, les soupirs de leur père, sa respiration, son dégoût pour la démarche du plus jeune. Il ne supportait pas de le voir boitiller comme il le faisait. Cela le dégoûtait. Sa mère et lui avaient tendance à marcher devant pour protéger Simon, pour ne pas entendre son père soupirer. Lorsqu'il travaillait de nuit, leur père était là à leur retour de l'école; ils contournaient les angles de la fenêtre de la cuisine pour qu'il ne les aperçoive pas. Simon avait développé une démarche pour atténuer son boitillement. Il sautait vite d'une jambe à l'autre comme s'il courait. Il marchait encore comme cela, en se dépêchant pour que cela ne se voie pas. Et c'est vrai qu'il fallait être attentif pour déceler la petite infirmité. Mais il souffrait toujours de le voir marcher, à cause des efforts du petit garçon pour tenter de se cacher, pour se protéger du dégoût de son père. Le dégoût pour le chat infirme de la portée²².

Le passé dont se souvient ici Robert n'est pas le passé figé et idéalisé de la nostalgie : c'est un passé douloureux, historicisé par le rappel de ses conséquences sur le présent (« [Simon] marchait encore comme cela »). Simon fait lui-même de nombreuses allusions à ce passé difficile, et à la manière dont il le fait encore souffrir psychiquement. L'enfance n'est pas pour lui, pas plus que pour Robert, un moment de l'existence qu'il voudrait revivre – l'un et l'autre sont bien plutôt prisonniers de cette époque dont ils voudraient se détacher.

Quel est donc l'objet, présent dans l'image figée de deux enfants marchant à côté de leurs bicyclettes pour monter vers un belvédère, qui soumet Simon et Robert à la nostalgie ? Pour le comprendre, il importe de considérer deux éléments communs à leurs souvenirs, deux éléments qui ne sont ni le pays natal, ni le passé de l'enfance, pourtant tous deux bien présents et caractéristiques de la nostalgie au moment de sa conceptualisation par la médecine. Le premier de ces éléments est la présence de l'autre, le frère, avec lequel est établie une complicité dans le franchissement de l'interdit posé par leurs parents sur la rivière; en ce sens, l'objet de la nostalgie pourrait être la relation fraternelle, ainsi que le sentiment

22. *Ibid.*, p. 51-52.

d'unité et de puissance que cette relation générerait – être ensemble, cela signifiait être libre, échapper à l'oppression parentale, avoir son monde à soi. La nostalgie pourrait ainsi être celle d'une liberté entr'aperçue dans l'enfance, et que les contraintes des conventions sociales ont par la suite empêchée de se réaliser. Cette hypothèse est très plausible pour le personnage de Robert, qui, comme cela a été mentionné, souffre dans le présent des mesquineries du quotidien, des regards inquiets que lui jette sa femme lorsqu'il évoque son amour pour la rivière ou tout autre sentiment qui sort de l'ordinaire. La nostalgie de Robert serait ainsi celle d'un idéal non réalisé, et qu'il continue de contempler dans la fixité du souvenir; en se considérant comme semblable à l'enfant qu'il fut, il atteste de son échec à conquérir sa liberté. Cet échec est aussi celui de Simon, qui a dû fuir la rivière aimée et la proximité de son père afin de trouver la liberté à laquelle il aspirait – une liberté qui, en ce sens, n'est pas réelle.

Le deuxième élément commun aux souvenirs nostalgiques de Simon et Robert, l'élan vers la rivière, vient confirmer cette hypothèse. La fascination pour le Saguenay est à l'origine de la complicité des deux frères; c'est cette rivière qui leur permet d'envisager la possibilité de la liberté. Simon la décrit comme un symbole de vie, de mort, d'absolu, et aussi de mystère (« Leur monde s'arrêtait là, devant cette rivière. Personne ne l'avait jamais vaincue et personne non plus ne saurait jamais la vraie profondeur de l'eau. Personne ne connaîtrait sa force. Personne²³ »). La rivière est finalement l'élément qui, dans l'univers des deux enfants comme dans celui des deux adultes, est porteur de sens. Il les dote d'une place dans l'univers, et leur dévoile ainsi le champ des possibles. La rivière est synonyme de liberté, une liberté qui ne se limite pas au franchissement de l'interdit mais donne accès à la pleine conscience des possibilités qu'offre le monde et de la place qu'il est possible d'y occuper. La nostalgie ressentie par les deux frères a finalement pour objet un idéal, un idéal de liberté non réalisé, et que le souvenir de la rivière vient faire surgir dans leur existence solitaire.

23. *Ibid.*, p. 79.

2.3 La nostalgie, fenêtre ouverte sur l'utopie ?

Quelles sont les différentes implications de la nostalgie ressentie par les personnages de *La pêche blanche*, et comment cette dernière trouve-t-elle sa résolution ? La réponse à cette question peut sembler facile, en ce que la mort du père de Robert et Simon provoque *a priori* des changements dans leur existence, et fait disparaître leurs angoisses. Après l'enterrement, Simon abandonne à son frère les carnets dans lesquels, sa vie durant, il a décrit des fantasmes de parricide désormais inutiles. Le voilà transformé, comme il le déclare à la fin du roman, en « homme tranquille²⁴ », ce qu'il a toujours voulu devenir. Simon reprend la route le cœur en paix, après s'être symboliquement acheté, dans ce non-lieu que constitue le centre commercial, un « vrai sac de voyage²⁵ ». Quant à Robert, auquel Simon a laissé sa part d'héritage, il décide de faire fi des regards inquiets de sa femme et achète enfin la maison rouge qui lui a toujours fait envie, celle qui donne directement sur la rivière inapprochable de son enfance. La mort du père lève nombre des interdits qui pesaient sur les deux frères depuis leur enfance ; elle élimine la possibilité de nouvelles souffrances, et leur rend enfin accessible la liberté tant désirée.

La première partie de cet ouvrage a montré comment la mort du père pourrait à première vue équivaloir pour les deux frères (et surtout pour Simon le boiteux, sorte d'Œdipe errant sur les routes) à une entrée dans la toute-puissance ; elle leur permettrait de passer outre les différents interdits posés non seulement par leurs parents, mais par la communauté en général. Il a été également vu, cependant, que le texte se dérobe à une telle interprétation, puisque la mort naturelle du père vient dissoudre l'identité du personnage de Simon, qui toute sa vie s'est identifié au parricide. Il est aussi nécessaire d'observer que la paix trouvée par lui et son frère à la fin du roman est loin d'être complète. En effet, leur nostalgie demeure : Robert continue d'être obsédé par la rivière, puisque son premier acte, au moment de l'héritage, est d'acquérir la maison qui le côtoie ; quant à Simon, il ne déclare pas avoir réellement fait la paix avec le Saguenay, mais plutôt s'y être soumis : « Je suis heureux. Je suis sans espoir. Je ne sais pas si je reviendrai, mais ce n'est pas important. Je ne lutte plus avec la rivière, c'est fini. Je n'ai qu'une image, celle de

24. *Ibid.*, p. 116.

25. *Ibid.*, p. 108.

mon frère et moi marchant à travers les cabanes. C'est tout. C'est celle-là que je garderai pour les mois à venir²⁶. » Simon déclare ici, de manière paradoxale, être à la fois heureux et sans espoir. Il s'est finalement abandonné à la rivière dont le souvenir persiste à lui donner un sentiment de nostalgie : à l'image des enfants montant au belvédère s'est simplement ajoutée celle de deux adultes marchant à travers les cabanes sur la rivière gelée. Pour Simon comme pour Robert, la mort du père constitue donc, plutôt qu'un retour à la toute-puissance de l'enfance, une sorte d'entrée dans l'âge adulte ainsi qu'une soumission au passage du temps que la rivière symbolise dans son écoulement. Simon et Robert doivent ainsi faire un certain nombre de renoncements : renoncement à l'« espoir », renoncement au parricide fantasmé par Simon, renoncement au désir de révolte que portait la nostalgie première dans son idéal – une nostalgie qui n'a d'ailleurs pas complètement disparu :

Je ne pense jamais tout de suite à la rivière, mais elle revient lentement et ce sont ces images-là qui me restent. Des enfants essoufflés sur un belvédère, des enfants trop petits et qui savent que, même lorsqu'ils seront grands, ils seront trop petits pour elle. Elle gagnera toujours. Elle aura toujours le dernier mot et, même vieux, ils auront les yeux mouillés lorsqu'ils la contempleront²⁷.

La nostalgie de Robert et de Simon s'est adoucie à la mort du père, mais elle lui a cependant résisté : la rivière continue de resurgir dans leur mémoire, porteur d'un idéal qui ne se veut donc pas totalement acquis.

Pourquoi la mort du père, qui lève les interdits posés sur l'enfance, ne permet-elle pas la disparition de l'image des enfants sur le belvédère ? Pour le savoir, il importe de comprendre la dimension idéologique de la nostalgie ressentie par les deux personnages : par l'idéal auquel elle renvoie, celle-ci se veut porteuse à la fois d'une critique et d'un véritable projet social. C'est ce qu'affirme notamment la critique américaine Susan Stewart dans son essai *On Longing* :

La nostalgie est une tristesse sans objet, une tristesse à l'origine d'un désir qui par définition est inauthentique puisqu'il ne participe pas de l'expérience vécue. Il demeure plutôt en arrière de cette expérience et la précède. La nostalgie, comme toute forme de narration, est toujours idéologique : le passé auquel elle aspire n'a

26. *Ibid.*, p. 115.

27. *Ibid.*, p. 109.

jamais existé qu'en tant que récit, et donc, toujours absent, ce passé menace continuellement de se reproduire comme un manque ressenti. Hostile à l'histoire et à ses origines invisibles, et aspirant cependant à un impossible contexte d'expérience vécue comme lieu d'origine, la nostalgie porte un visage distinctement utopique, un visage tourné vers un futur-passé, un passé qui n'a de réalité qu'idéologique²⁸.

Susan Stewart considère la nostalgie comme un récit magnifiant le passé, un passé de ce fait inauthentique et dont l'absence vient menacer le présent. Désir d'une expérience vécue s'appuyant sur un passé non historicisé, la nostalgie est porteuse d'utopie, c'est-à-dire d'un projet social au caractère idéal.

L'image figée des enfants montant au belvédère, que les personnages de *La pêche blanche* ne cessent d'évoquer, répond bien à la définition que donne Stewart de la nostalgie. Dans sa répétition et son caractère idyllique, cette image se fige à contre-courant de l'histoire : elle ne permet pas d'expliquer le présent ; elle y introduit au contraire un malaise qui empêche celui-ci d'être vécu pleinement. Par l'idéal de liberté auquel elle renvoie – une liberté qui n'est pas synonyme de toute-puissance mais de capacité à s'inscrire dans le monde –, cette image est également porteuse d'un véritable projet social. Ce projet social porté par la nostalgie apparaît de manière évidente dans la confrontation de cette dernière aux aléas de la surmodernité ; celle-ci a détourné l'utopie américaine dans le consumérisme et menace le lien social – menace dont peut témoigner, par exemple, l'indifférence de la population face au suicide découvert par Robert. Il est difficile de déterminer exactement ce qui choque Robert dans cet événement, hormis bien sûr la violence du suicide. Est-ce la tragédie de la solitude révélée par cet acte ? Est-ce le fait d'avoir autrefois remarqué chez son collègue des signes de détresse, et de ne pas y avoir réagi ? Ou bien encore celui d'avoir pu mesurer la réalité d'un événement semblable à tous ceux que la télévision et les

28. Traduction de l'auteure : « Nostalgia is a sadness without an object, a sadness which creates a longing that of necessity is inauthentic because it does not take part in lived experience. Rather, it remains behind and before that experience. Nostalgia, like any form of narrative, is always ideological : the past it seeks has never existed except as narrative, and hence, always absent, that past continually threatens to reproduce itself as a felt lack. Hostile to history and its invisible origins, and yet longing for an impossibly pure context of lived experience at a place of origin, nostalgia wears a distinctly utopian face, a face that turns toward a future-past, a past which has only ideological reality. » Susan Stewart, *On Longing*, p. 23.

journaux rapportent chaque jour ? Robert est confronté, dans le suicide de son collègue, à la dureté de la mort ; il en fait une expérience concrète, non médiée, et qui permet au passé de faire sens (s'il s'était rapproché de ce collègue timide et bafouillant, celui-ci se serait-il suicidé ?). Si cette expérience bouleverse Robert, c'est finalement parce qu'elle constitue un événement authentique : elle le sort de la nostalgie pour renouveler la possibilité *concrète* d'une utopie, l'idée d'une participation active de l'individu au cours des événements et du monde.

C'est la possibilité de vivre une expérience authentique qui vient résoudre le dilemme posé par la nostalgie des personnages de Lise Tremblay, non pas en la faisant disparaître, mais en la ramenant à son statut de simple souvenir – souvenir à partir duquel il s'agit de s'inscrire dans l'avenir. De manière significative, la deuxième partie du roman met en valeur un certain nombre de résistances face à la solitude et au consumérisme décrits dans la première partie. Par exemple, lorsque Simon se rend avec Robert dans un centre commercial pour s'acheter un « vrai sac de voyage », il remarque que ce non-lieu normalement dédié à la consommation est bondé de visiteurs plus occupés à discuter qu'à acheter dans les boutiques, d'ailleurs pour la plupart fermées. Le lien social semble dans ce cas être plus fort que le désir de possession. Le consumérisme, la hâte et l'inauthenticité du monde dans lequel évoluent les personnages du roman sont ainsi contrebalancés par un reste d'authenticité, de lenteur, de chaleur dans les rapports humains qui laissent présager de la permanence de l'utopie espérée dans la nostalgie. Celle-ci se trouve ainsi résolue non pas dans sa disparition, mais dans le maintien de l'idéal auquel elle renvoie, et qui se trouve régénéré par les retrouvailles des deux frères auprès de la rivière. Revenant du sud vers le nord, puis repartant après s'être ressourcé auprès du Saguenay, Simon a (tout comme les personnages de Whitman, London, Kerouac et Poulin avant lui) rétabli l'unité du Nouveau Monde autour d'un idéal de liberté responsable dont son frère se veut également le transmetteur. À la fin du roman, absorbé par la contemplation de la rivière qui coule juste sous ses fenêtres, ce dernier s'émerveille de la beauté du paysage et constate qu'il peut voir « très loin au sud²⁹ » : que ce soit par le voyage ou par le regard, Simon et Robert embrassent l'ensemble de l'Amérique et y portent leur idéal.

29. *Ibid.*, p. 117.

3. LA NOSTALGIE : PUISSANCE DE RÉOLUTION DE LA DYSNOSTIE ?

Dans l'univers de désespérance décrit par Lise Tremblay, et qui peut être décrit par le terme *surmodernité*, le lien social semble être voué à la désintégration; il condamne le personnage du revenant à une errance sans fin: le pays natal auquel il appartient n'existe plus que de manière fictive, soit mis en spectacle dans les non-lieux de la surmodernité, soit idéalisé dans le souvenir – un souvenir pour lequel les personnages de *La pêche blanche* sont toujours pris d'un élan nostalgique. Cette nostalgie est toujours celle d'une communauté, en l'occurrence une communauté fraternelle, qui rendrait enfin au personnage de Simon, l'enfant maudit, le sentiment d'appartenance que ses parents (et notamment son père) ne lui ont jamais permis d'avoir. En ce sens, la nostalgie ne peut être assimilée directement à une force conservatrice, qui maintiendrait ses protagonistes dans un certain immobilisme. Bien au contraire, elle peut être considérée comme une force d'ordre révolutionnaire, au sens où elle serait capable de régénérer la communauté, et donc, potentiellement, de renouveler son projet social. Véritable symptôme de la dysnostie, puisqu'elle affirme par sa persistance l'ineffectivité du retour, la nostalgie y constitue donc aussi, paradoxalement, le remède.

Ce remède se révèle cependant à double tranchant: tout comme les non-lieux de la surmodernité, la nostalgie propose une expérience qui, par essence, se veut inauthentique. La nostalgie peut être décrite comme un élan, mais ne peut être véritablement considérée comme une force d'action: c'est en reprenant la route, en décidant de vivre sur les berges de la rivière – somme toute, en renonçant à se réfugier dans leurs souvenirs – que les personnages de *La pêche blanche* transforment l'élan de la nostalgie en réalité. Cette réalité, paradoxalement, les maintient dans leur solitude première: sur la route, Simon est de nouveau seul, de même que Robert dans sa maison près de la rivière. Leur solitude n'a changé que dans le fait d'être volontaire, acceptée. Dans le cas de *La pêche blanche*, la nostalgie des personnages semblerait ainsi soumise à une forme d'échec: renvoyant à un idéal de liberté vécu dans la communauté (la fraternité), elle ne soustrait ses protagonistes à l'oppression qu'en les condamnant de nouveau à la solitude – peut-être est-ce justement en ce sens que l'univers de Lise Tremblay est marqué par la désespérance.

LIGNES DE FAILLE DE NANCY HUSTON, OU LA TENTATION DE L'IDENTITÉ-MONDE

Le présent chapitre se penche sur un roman dont les personnages sont privés de tout pays natal, et se trouvent à ce titre incapables d'éprouver à son égard un quelconque sentiment d'appartenance. Publié au Canada et en France en 2006, *Lignes de faille* de Nancy Huston raconte l'histoire d'une famille cosmopolite dont les origines se perdent dans les atrocités nazies. Ce mystère originel empêche la formation d'un idéal à partir duquel les personnages, de même que la communauté familiale qu'ils constituent, pourraient se construire. Comme s'il tentait de réaliser au niveau formel le retour que l'intrigue voue à l'impossibilité, le récit de *Lignes de faille* s'effectue à rebours, par le biais de quatre narrateurs autodiégétiques appartenant chacun à une génération différente de la même famille. Il décrit la création par ces différents personnages d'une multitude de récits parasites venant se substituer au récit fondateur de la communauté familiale, et par lesquels chacun tente de justifier son existence. En nous référant tant à l'intrigue qu'à la structure du roman de Nancy Huston, nous chercherons ici à clarifier ces différents récits et à montrer comment les protagonistes tentent, à travers eux, de développer un sentiment d'appartenance. Nous nous interrogerons dans un deuxième temps sur leur efficacité : s'il est possible de lire *Lignes de faille* comme un appel au cosmopolitisme, à une sorte de citoyenneté mondiale, il est en effet également permis d'y voir l'affirmation des limites d'une telle appartenance.

1. EN QUÊTE D'APPARTENANCE

Originaire de l'Alberta mais vivant en France depuis les années 1970, Nancy Huston est une auteure connue pour son bilinguisme; celui-ci influencerait fortement son œuvre littéraire en permettant un constant travail d'autotraduction du français à l'anglais, et de l'anglais au français. Dans un article intitulé « Fractures and Recastings in Nancy Huston's *Lignes de faille* », publié en 2010, Katherine Kolb montre le jeu interlinguistique s'opérant dans les titres choisis par cette écrivaine – ainsi, *Lignes de faille* évoquerait dans sa version anglaise, *Fault lines*, l'idée de lignée familiale (*line, lineage*). Katherine Kolb note la « faute » (*fault*) présente dans cette version du titre, et la « faillite » dont résonne plutôt le titre français par la quasi-homophonie de ce terme avec le mot *faille*; elle remarque également la ressemblance troublante existant entre les termes *faille* et *famille* – une famille à laquelle une seule lettre manquerait, une famille construite autour d'un manque, d'une rupture. C'est à ce manque, à cette situation de rupture vécue par la communauté familiale décrite par le roman, que nous nous intéresserons ici; nous questionnerons ce faisant la forme même du texte et la manière dont il suscite, véhicule, mais aussi tente de combler cette faille existentielle à laquelle les personnages sont confrontés.

1.1 Le récit de *Lignes de faille*

Lignes de faille raconte l'histoire de quatre générations d'une même lignée. Chacune d'entre elles est représentée par un enfant unique de six ans, qui raconte au lecteur quelques mois de sa vie. L'originalité de ce récit est de s'effectuer à rebours: le premier narrateur du roman se trouve être Sol (diminutif solaire de Solomon), un petit garçon qui vit en Californie au début des années 2000. Surprotégé par sa mère, Sol est un enfant perturbé qui se masturbe devant des scènes de torture regardées en cachette sur Internet; il se perçoit comme tout-puissant¹. À la fin de la première partie du roman, son assurance est cependant fortement

1. « Dès que je sors du sommeil je suis allumé alerte électroifié, tête et corps en parfait état de marche, j'ai six ans et je suis un génie, première pensée du matin.

Mon cerveau remplit le monde et le monde remplit mon cerveau,
j'en contrôle et possède chaque parcelle. [...]

Je suis un flot de lumière instantané invisible et tout-puissant qui se répand sans effort dans les recoins les plus sombres de l'univers.

mise à mal par un voyage qu'il effectue en Allemagne en compagnie de ses parents, de sa grand-mère et de son arrière-grand-mère, dont le but est de retrouver une sœur adoptive depuis longtemps perdue de vue.

Le narrateur de la deuxième partie du roman est Randall, le futur père de Sol. Enfant doux et relativement équilibré, Randall souffre pourtant du manque d'intérêt que lui porte sa mère et des disputes constantes de ses parents ; il se réfugie dans des images de guerre et de violence, qui annoncent son futur travail pour l'armée. En 1982, en plein conflit israélo-libanais, Randall suit ses parents de New York jusqu'en Israël ; sa mère, Sadie, y mène des recherches sur les origines de sa famille, que sa propre mère refuse de lui révéler. Sadie découvre que celle-ci est d'origine ukrainienne, qu'elle a été volée à ses parents par les nazis à cause de son physique aryen et placée dans un *Lebensborn*² avant d'être confiée à une famille allemande. À l'école, Randall s'éprend d'une petite Palestinienne, mais a le chagrin de voir son affection rejetée à la suite des massacres de Sabra et Chatila : la famille de Randall est de confession juive, et son amie l'assimile aux coupables.

La troisième narratrice du roman est la mère de Randall, Sadie. Enfant triste et névrosée, Sadie est victime d'une voix intérieure, « l'Ennemi », qui la pousse à se faire du mal. En 1962, Sadie quitte la maison austère de ses grands-parents à Toronto pour rejoindre sa mère à New York. L'enthousiasme que suscite ce déménagement est rapidement calmé : sa mère, chanteuse, accorde à Sadie une attention certes intense, mais rare. Au quotidien, c'est auprès de son beau-père, Peter, que Sadie trouve de l'affection. C'est Peter qui initie la petite fille à la culture juive, qu'elle embrassera éperdument dans sa vie adulte. Malheureusement, alors

capable à six ans de tout voir tout illuminer tout comprendre» (Nancy Huston, *Lignes de faille*, p. 15-16).

2. Institutions créées par Himmler en 1935, les *Lebensborn* avaient pour but de promouvoir la naissance d'enfants au physique purement aryen. Ils étaient initialement destinés à assister de futures mères, célibataires ou non, mais répondant à certains critères physiques précis. Bien que la destruction de documents ait empêché le procès de Nuremberg de prouver leur responsabilité directe, les *Lebensborn* seraient rapidement devenus, au fur et à mesure de l'avancée de l'Allemagne nazie dans les pays de l'Est et du Nord, des centres de transit pour enfants au physique aryen enlevés à leur famille. Ces enfants étaient germanisés, puis placés dans des familles SS. Les enfants résistant à la germanisation, considérés comme dangereux du fait même de leur appartenance à la « race aryenne », étaient déportés. Ces kidnappings auraient touché environ 250 000 enfants, dont à la fin de la guerre seuls 15 % ont pu être rendus à leurs familles d'origine. À ce propos, voir par exemple Kjersti Ericsson et Eva Simonsen, *Children of World War II: The Hidden Enemy Legacy*, 2005.

qu'elle commence à oublier « l'Ennemi », Sadie assiste à l'infidélité commise par sa mère avec un homme qui dit s'appeler « Luth » et qui parle allemand. Après avoir appris de sa mère que celle-ci a été allemande, Sadie se convainc que « du sang nazi³ » coule dans ses veines et qu'elle est donc intrinsèquement mauvaise.

La quatrième et dernière partie du roman est marquée par la voix de la mère de Sadie, Kristina, qui grandit en Allemagne à la fin de la Seconde Guerre mondiale. Kristina, qui ne cessera de changer de nom tout au long de sa vie, apprend par sa sœur aînée qu'elle a été adoptée. Un nouveau « frère adoptif » arrivé dans sa famille, Janek, lui apprend plus tard qu'elle est en fait, comme lui, une enfant volée. L'arrivée de Janek et l'entrée de l'Allemagne dans la défaite plongent la famille de Kristina dans le chaos. Kristina est finalement enlevée à sa famille adoptive par les autorités alliées; celles-ci ne la renvoient pas à sa famille en Ukraine par crainte des communistes. Ils envoient la petite fille à Toronto dans une famille d'origine ukrainienne. Janek, dont les parents sont morts, s'enfuit. Lui et Kristina se sont auparavant juré de se retrouver dans leur vie adulte, par le biais de deux prénoms : Erra (le nom que Kristina choisira plus tard pour la scène) et Luth.

C'est le mystère des origines de Kristina, impossible pour elle à retracer au-delà d'un enlèvement dont elle ne garde aucun souvenir, qui constitue la faille, le manque, dans l'histoire de la communauté familiale placée au cœur du roman. Cette faille est elle-même l'objet d'un secret, puisque sa victime refuse d'en faire part. C'est la fille de Kristina, Sadie, qui la met au jour par son long travail de recherche; elle l'expose quand, au début du récit, elle pousse sa mère à partir retrouver sa « sœur adoptive » en compagnie de l'ensemble de sa famille. L'enquête de Sadie sur les origines de sa mère est une tentative de combler la béance mémorielle dont relève le secret, et qui interdit à la communauté familiale de construire un récit commun dans lequel se reconnaître. Cette difficulté est accentuée, dans le roman, par le cosmopolitisme des personnages; ceux-ci peuvent difficilement s'identifier à une quelconque communauté nationale, préexistante à la communauté familiale et capable de la prendre en charge. Kristina est certes née en Ukraine, mais elle n'a aucun souvenir de ce pays, ni de sa langue maternelle. Elle a grandi en Allemagne, puis au Canada. Sa fille Sadie a habité Toronto et New

3. Nancy Huston, *Lignes de faille*, p. 368.

York avant de vivre en Israël. Randall, américain, est avec elle lors d'un premier séjour au Proche-Orient; ne se sentant pas israélien, il est cependant considéré comme tel par son amie palestinienne, qui le rejette de ce fait. Sol, dont les parents sont très patriotes, se considère enfin comme essentiellement américain – cependant, sa découverte des origines allemandes de sa famille vient détruire cette conviction. S'ajoutant au cosmopolitisme, les opinions politiques et religieuses très différentes des membres de cette famille continuent de la diviser: Sol, partisan convaincu de George W. Bush, se décrit comme un envoyé de Dieu et se compare au Christ. Son père, Randall, a été élevé dans la confession juive, mais a adopté le protestantisme comme une sorte de compromis avec son épouse, d'origine catholique; la mère de Randall, Sadie, pratique le judaïsme avec orthodoxie; Kristina, enfin, est athée et de mœurs très libérales. Chacun de ces personnages est en conflit avec ceux de la génération précédente: Sadie et Kristina ne se parlent plus à cause des recherches menées par la première, Randall en veut à sa mère d'avoir été absente pendant son enfance, et Sol se sent incompris par son père qui lui dénie sa toute-puissance.

Le seul lien permanent entre les différentes générations de cette famille, c'est le gros grain de beauté que porte chacun de ses représentants: Kristina au creux du bras, Sadie sur la fesse, Randall sur l'épaule et Sol sur la tempe. Ce grain de beauté est plus qu'un détail: aux yeux des nazis, il représentait une imperfection physique, et ce n'est que par son aspect par ailleurs « si parfaitement ary[en]⁴ » que Kristina, petite, n'a pas été chassée du *Lebensborn* et a échappé à la mort. En grandissant, la petite fille donne à ce grain de beauté le nom « Luth », en souvenir de son frère adoptif Janek. Elle finit par considérer cette marque physique comme un soutien, un confident, un diapason, qui l'aide dans sa recherche musicale. Sadie considère au contraire son propre grain de beauté comme une tare; parce qu'il est placé sur sa fesse et lui fait penser à une trace d'excrément, elle le décrit comme une « preuve de [sa] souillure⁵ ». Randall, très proche de sa grand-mère Kristina, considère comme elle sa « petite chauve-souris » comme un soutien et une confidente; Sol, enfin, n'est pas fondamentalement opposé à cette tache sur son visage, mais sa mère décide de la lui faire enlever pour des raisons esthétiques et

4. *Ibid.*, p. 228.

5. *Ibid.*, p. 261.

médicales. L'opération tourne mal : l'enfant est réopéré deux fois et reste malade pendant des semaines. En faisant enlever ce grain de beauté, les parents de Sol lui ont retiré le seul lien qui l'attachait aux origines inconnues de sa famille – le seul élément, aussi, à s'interposer tant devant le désir de perfection physique et sanitaire de la mère de Sol que devant le désir de perfection raciale des nazis. La tentative de destruction de cette « imperfection » participe de la comparaison effectuée par le récit entre l'idéologie de l'Allemagne nazie et celle de l'Amérique de George W. Bush⁶. L'opération que subit Sol, dans les premières pages du roman, est décrite comme moralement indéfendable – encore laisse-t-elle à l'enfant une profonde cicatrice, signe de l'indestructibilité des liens qui attachent tout individu à son passé connu ou inconnu.

1.2 La forme de *Lignes de faille*

Le grain de beauté qui réapparaît avec persistance sur le corps des narrateurs de *Lignes de faille* est assimilable à un symbole du passé – passé dont il serait impossible de se détacher tout à fait, et qu'il revient à la mémoire (tant individuelle que collective) de prendre en charge. En refusant, sous prétexte d'oubli, de transmettre la connaissance de son passage dans un *Lebensborn*, Kristina prive sa famille non seulement de ses racines, mais aussi de la liberté de choisir entre leur commémoration et leur oubli ; il aurait été possible pour elle de se construire à partir de la connaissance de ces faits, les *Lebensborn* ayant engendré des communautés de victimes qu'unissent leur questionnement identitaire et le poids de leur participation forcée au projet eugéniste nazi. Le secret qui entoure l'histoire de Kristina, en d'autres termes, prive la communauté familiale de la possibilité de se construire un récit commun. C'est le personnage de Sadie qui entreprend de remédier à ce manque, tant de

6. Entre autres rapprochements, on remarquera la comparaison faite par Sadie entre les robots guerriers que son fils lui dit aider à concevoir pour l'armée américaine, intéressants d'un point de vue militaire parce que sans émotions, et les nazis eux-mêmes : « Le parfait nazi, voilà ce que tu décris. Le parfait macho : dur, en acier, dépourvu de sentiment. Rudolph Hess, voilà ce que tu décris – le type qui dirigeait la chambre à gaz à Auschwitz. Surtout pas de sentiment ! Les sentiments c'est mou, c'est féminin, c'est répugnant. L'ennemi n'est pas un être humain, c'est de la vermine, et nous on est des machines. Se concentrer sur les ordres, devenir les ordres – tuer, tuer, tuer » (*ibid.*, p. 96-97). Il semble y avoir confusion dans ce passage entre Rudolf Hess, dirigeant nazi qui fut arrêté en Angleterre en 1941 alors qu'il s'y serait rendu pour mener des négociations, et Rudolf Höss (écrit aussi Hoess), dirigeant du camp d'Auschwitz.

manière individuelle, en faisant ses recherches d'historienne, que de manière collective, en exigeant de sa mère des explications, et de son fils et de son petit-fils, la participation au retour vers l'Allemagne. Comme elle l'affirme à son fils Randall: « On ne peut pas construire un avenir ensemble si on ne connaît pas la vérité sur notre passé⁷. »

La béance laissée dans la communauté familiale par le vide de la mémoire – qui est aussi un vide d'oubli, puisque celui-ci implique l'existence d'une mémoire première – est signifiée dans *Lignes de faille* par la forme même du récit. Celui-ci, comme mentionné plus haut, s'effectue à la fois à rebours et au présent. Ces deux caractéristiques donnent au roman de Nancy Huston un aspect fragmentaire, la narration semblant se dérouler dans le vide, sans jamais construire aucun édifice. C'est au lecteur de le fabriquer, et de tisser pour ce faire un lien entre les différents narrateurs, entre les différents récits. La manière dont ceux-ci sont ordonnés du plus récent au plus ancien confère à l'intrigue l'apparence d'une enquête policière: le « meurtre » initial (meurtre de la mémoire et de l'unité de la communauté familiale) engendre une lente remontée de l'enquêteur (le lecteur) vers les origines du « crime »; celles-ci sont peu à peu mises au jour par différents témoins dont nul ne peut douter de l'innocence du fait de leur caractère enfantin. Comme l'explique bien Élise Lepage dans son article « Nancy Huston, empreintes et failles d'une mémoire sans frontières », publié en 2010, les différents récits proposés par le roman sont chargés d'une certaine opacité: leurs narrateurs ont une connaissance très succincte du monde, et ne peuvent que deviner les motivations se cachant derrière les actions des adultes. Il appartient au lecteur de distinguer dans leurs propos entre le non-dit et l'exagération, entre la réalité et l'imaginaire. Certains des événements vécus par les personnages, bien que cruciaux, sont ainsi racontés comme s'ils étaient sans importance: le passage de la petite Kristina dans un *Lebensborn*, notamment, est décrit par cette dernière comme un simple rêve – il incombe au lecteur de le qualifier effectivement de cauchemar, de fantasme, ou au contraire de véritable réminiscence:

Des cauchemars me viennent. Je suis assise sur le pot et une dame qui porte une jupe et des chaussures blanches passe près de moi et me frappe sur la tête, si fort que je tombe et le pot se renverse, je patauge dans le pipi. Me voyant assise au milieu de la flaque jaune,

7. *Ibid.*, p. 157.

un petit garçon éclate de rire en me montrant du doigt, d'autres enfants tournent en rond en traînant des couvertures, ils sont nus et ils ont le nez qui coule, ils geignent et braillent, leurs couvertures sont trempées du pipi par terre.

Dans un autre rêve je grimpe sur une chaise pour regarder par la fenêtre et je vois un bébé qui tremblote et pleurniche dans la neige, il a la peau toute bleue, on l'a laissé là pour mourir⁸.

La forme du récit de *Lignes de faille* illustre la proposition faite par son titre: ce récit est bel et bien « faillitaire », dans le sens où il ne parvient pas à la construction d'une narration homogène, qui permettrait aux lecteurs de s'accorder sur l'histoire et les valeurs des personnages. De la même manière que la mémoire de la communauté familiale représentée par Kristina, Sadie, Randall et Sol, ce récit repose plutôt sur des données fragmentaires.

C'est le mouvement commun du retour vers l'Allemagne, doublé sur le plan formel par le principe d'une narration à rebours, qui vient compenser le morcellement du récit: le retour constitue, pour l'ensemble de la communauté familiale, une tentative de réappropriation de son passé. De manière significative, cependant, s'ensuit une forme d'immobilité temporelle, une suspension radicale du temps dans un inextricable conflit. À son départ d'Allemagne, Kristina s'était vu promettre par sa sœur adoptive Greta la poupée que celle-ci avait reçue à Noël, censée devenir un « souvenir de la famille⁹ »; mais Greta, en cachette, avait retiré sa poupée de la valise de Kristina. La trahison de Greta, qui connaissait bien l'amour de sa petite sœur pour ce jouet, débouche au début du roman sur cette scène que décrit le jeune Sol:

La porte de la chambre est entrouverte. Quand je regarde par la fente pour voir ce qui se passe, je n'en crois pas mes yeux: les deux vieilles femmes se disputent pour une poupée. AGM¹⁰ la serre dans ses bras – c'est une poupée toute bête, vêtue d'une robe en velours rouge – et la colère contracte tous ses traits.

« Elle est à moi! elle siffle. Elle a *toujours* été à moi. Mais même en dehors de ça... même si elle n'avait pas été à moi... tu me l'as *promis*, Greta! »

8. *Ibid.*, p. 414-415.

9. *Ibid.*, p. 469.

10. AGM (Arrière-Grand-Mère) est le surnom que Sol donne à Kristina.

À nouveau Greta lui répond en allemand. Elle a l'air épuisée. Elle va jusqu'à son lit et se laisse tomber dessus, si lourdement que les ressorts grincent. Puis elle pousse un soupir et ne bouge plus.

Serrant toujours la poupée dans ses bras, AGM vient au pied du lit. Elle reste là un long moment à contempler sa sœur – mais, malheureusement, elle me tourne le dos et je ne peux pas voir l'expression sur son visage¹¹.

Cette scène, qui conclut la première partie, concentre de nombreuses caractéristiques du roman tout entier. Il est ainsi possible de remarquer la difficulté du jeune narrateur à comprendre les tenants et les aboutissants des faits auxquels il assiste : il ne connaît pas l'histoire des deux vieilles femmes, et ne peut avoir aucune idée de la raison pour laquelle elles se disputent une poupée « toute bête ». Il ne possède par ailleurs qu'une vision partielle de la scène, qu'il entrevoit par la porte entrebâillée ; il ne parvient ni à comprendre les propos de Greta, ni à voir le visage de son arrière-grand-mère et les sentiments qu'elle exprime – il appartient au lecteur d'imaginer s'il s'agit, entre autres, de haine, de jalousie, de reconnaissance, de compassion ou de joie. Comme tous les autres narrateurs du roman, Sol ne parvient pas à décrypter le monde qui l'entoure car il ne possède pas les connaissances nécessaires pour cela. Il se trouve pourtant devant une scène clef de son histoire familiale. La poupée que se disputent Greta et Kristina peut en effet être assimilée à un symbole, non seulement du destin de cette dernière dont plusieurs familles se sont disputé la possession, mais aussi de l'appartenance de l'une et l'autre des deux sœurs à une même famille. La poupée cristallise la rivalité sororale existant entre Kristina et Greta ; elle est à leurs yeux un cadeau digne de la plus aimée par leur mère – celle-ci, ayant offert pour Noël un ours en peluche à Kristina et la poupée à Greta, n'avait pas su réagir devant le désarroi et l'envie de la première. Plus tard, Kristina avait touché à la poupée et Greta s'était vengée en lui révélant le secret de son adoption, c'est-à-dire le secret de sa non-appartenance à la famille. La scène de la poupée, de même que le retour vers l'Allemagne, confère enfin son unité à l'intrigue du roman tout entier : elle pose à la fin de la première partie une question à laquelle la réponse n'arrive qu'à la fin de la dernière – et de manière partielle. Car à qui appartient, en réalité, cette poupée ? Il serait bien difficile au lecteur d'en juger.

11. *Ibid.*, p. 130.

1.3 La quête de *Lignes de faille*

Le caractère tant central que symbolique, dans le roman, de la querelle s'élevant entre Kristina et Greta autour de la poupée de leur enfance témoigne de l'importance qu'y occupe la question de l'appartenance. Ne connaissant pas ses racines, Kristina est confrontée, tout comme ses descendants, à une profonde angoisse d'ordre existentiel et identitaire. Au début de la dernière partie, Kristina se décrit comme une membre à part entière de sa famille allemande – ce qu'elle pense effectivement être, et dont témoigne l'attitude de cette famille à son égard. Kristina ne perçoit pas ses propres particularités comme des différences qui l'excluraient de sa famille, mais bien au contraire comme des qualités qui témoigneraient de son appartenance à celle-ci – il en va ainsi, notamment, de sa voix.

La veille de Noël, quand le jour commence à tomber, on se rassemble tous dans le salon et mère n'allume pas le feu dans le grand poêle de faïence, elle allume seulement les bougies blanches sur l'arbre de Noël. Grand-père s'installe au piano et c'est le moment de leur montrer comme je sais chanter en harmonie. Debout en demi-cercle autour de l'arbre, nous chantons un cantique après l'autre, j'ai la voix la plus puissante et la plus suave de la famille, je la sens enfler dans ma poitrine et s'écouler de ma bouche exactement comme il faut, *Sonnez clochettes, sonnez, sonnez*, Greta chante faux [...] elle s'en fiche de savoir si c'est juste ou non mais moi je ne m'en fiche pas, je connais chaque parole de chaque cantique, y compris le cantique préféré d'Hitler, *Tout au fond du cœur des mères / bat le cœur d'un monde nouveau*, en chantant ces paroles je lève vers mère des yeux brillants pour qu'elle ne soit pas triste à cause de la mort de Lothar et de l'absence de père, elle me tapote la tête et je vois qu'elle est fière de moi, je voudrais qu'elle explose de fierté¹².

Après que Kristina a appris qu'elle a été adoptée, sa voix, qu'elle caractérisait comme une source de fierté pour sa mère et qu'elle décrivait comme «la plus puissante et la plus suave de la famille», devient au contraire à ses yeux une véritable différence qui atteste de sa non-appartenance et suscite un violent questionnement identitaire :

12. *Ibid.*, p. 397-398.

Grand-père m'apprend une nouvelle chanson au sujet des edelweiss. Elle est très belle et quand j'ai fini de l'apprendre il me plante un baiser sur le front et me dit : « Tu es la seule de la famille qui a l'oreille absolue. »

*Qui m'a donné ma voix*¹³ ?

Les deux manières radicalement opposées dont Kristina perçoit sa voix avant et après avoir pris connaissance de son adoption expriment l'importance du sentiment d'appartenance dans la façon dont elle se définit : l'identité de Kristina ne réside pas tant dans ce qui la distingue des autres mais dans la manière dont ses particularités la rapprochent ou l'éloignent des siens : dans le sentiment d'appartenance, ou de non-appartenance, à la communauté. Ayant appris qu'elle avait été adoptée, l'identité spécifique conférée à Kristina par sa voix (elle est – entre autres – une petite fille qui chante bien) n'a plus aucun sens : Kristina ne sait plus qui elle est, et se ronge d'angoisse.

C'est l'arrivée de Janek dans sa famille d'adoption qui va rendre à Kristina un sentiment d'appartenance, en lui permettant de construire avec lui un nouveau récit commun auquel se rattacher. Pour l'amadouer, Kristina révèle au jeune garçon qu'elle a, tout comme lui, été adoptée – et lui de répondre qu'elle a en réalité, tout comme lui, été volée. Les deux enfants se lient d'une amitié secrète et farouche, au nom de laquelle Kristina commet de nombreuses petites trahisons envers sa famille adoptive : mensonges, vols de bijoux et de nourriture, notamment. Kristina se sent désormais fautive de son amour pour les siens ainsi que de l'usage qu'elle fait de la langue allemande – c'est ce sentiment qui la pousse à chanter sans paroles, comme elle le fera plus tard pendant sa carrière de chanteuse. Kristina n'appartient plus à la famille qui l'élève : elle appartient désormais à la communauté des « enfants volés » qu'elle constitue avec Janek. Celui-ci, pour soutenir le sentiment de sa nouvelle appartenance, lui invente une histoire : des parents éplorés, un pays, qu'il pense être la Pologne, et une langue, le polonais, que Kristina se met à apprendre afin de pouvoir parler un jour à sa « vraie famille ». Malheureusement, la petite fille découvre à la fin de la guerre qu'elle est en réalité ukrainienne, et ne rejoint pas sa famille d'origine, qui vit sous le régime soviétique. Kristina part vivre au Canada, loin de Janek ; son groupe d'appartenance restera cependant celui, secret, des enfants

13. *Ibid.*, p. 420-421.

volés qu'elle s'est construit avec lui : avant de partir, ils se promettent de se retrouver plus tard, grâce aux prénoms qu'ils se sont donnés, Luth et Erra, et grâce au chant de cette dernière. Plus tôt dans le roman, on sait que Kristina a pris le nom d'Erra pour devenir chanteuse, et qu'elle a été retrouvée par un homme qui disait s'appeler Luth ; elle a alors quitté le beau-père de Sadie, Peter, et vécu avec son ancien frère adoptif jusqu'au suicide de ce dernier. Kristina est ainsi restée fidèle, jusque dans la vie adulte, à sa communauté des enfants volés qu'elle s'était créée. La mise en cause de l'appartenance première de Kristina a généré chez elle un profond désarroi identitaire, et la quête assoiffée d'une nouvelle appartenance qui pourrait y remédier.

Cette quête par Kristina d'un sentiment d'appartenance se répète chez ses descendants, et tout particulièrement chez sa fille Sadie, qui n'a jamais connu son père et a bien conscience du mystère entourant les origines de sa mère. Élevée pendant six ans par les parents adoptifs canadiens de Kristina, à la personnalité très rigide, Sadie est convaincue d'être foncièrement mauvaise et de ne pas mériter l'amour de sa mère. L'arrivée dans sa vie de son beau-père, Peter, va lui permettre de développer un nouveau sentiment d'appartenance – en l'occurrence, celui de l'appartenance à la communauté juive dont Peter lui fait connaître l'histoire et la culture, et dans laquelle il commence à l'inscrire en lui donnant son nom, Silbermann. Sadie, qui à New York se rend dans une école juive, entend être membre à part entière de cette communauté. Dans les deux premières parties du roman, le lecteur apprend qu'elle a épousé un Juif et qu'elle s'est convertie ; devenue très religieuse, elle a fini par quitter les États-Unis pour aller vivre en Israël. La revendication de son appartenance à la communauté juive constitue pour Sadie une manière de compenser le mystère qui entoure ses origines, puis la connaissance de ses origines dans le projet eugéniste nazi. Sadie fait sien le récit de la communauté juive, et y intègre celui, découvert au fil de ses recherches, de sa propre mère.

Dans sa quête d'un sentiment d'appartenance, Sadie commet l'erreur, comme l'avait fait sa propre mère, d'oublier son fils Randall. Celui-ci ne se reconnaît pas dans l'identité juive, et encore moins israélienne, qu'on lui attribue. Rejeté par son amie Nouzha, petite Palestinienne dont plusieurs parents ont péri dans les massacres de Sabra et Chatila, et pensant qu'elle a jeté un mauvais sort à sa famille, Randall développe un sentiment de haine à l'égard de la communauté arabe : « C'est [...]

en Israël qu'il a commencé à ne pas aimer les Arabes à cause d'une petite fille arabe dont il s'est entiché là-bas¹⁴», explique Sol au cours de la première partie. Le sentiment de non-appartenance à la communauté arabe développé par Randall s'épanouit dans le patriotisme fervent qu'il éprouve, une fois adulte, à l'égard des États-Unis.

Le personnage de Sol s'avère finalement le seul à ne pas tenter de combler les failles de son appartenance par un quelconque récit parasite; adhérent au patriotisme parental, son identité ne lui semble à aucun moment remise en cause – au point, cependant, qu'il envisage sa propre identité comme la seule possible. Sol se perçoit comme un envoyé de Dieu, qui serait lui-même l'ami de l'Amérique :

Dieu m'a donné ce corps et cet esprit et je dois en prendre le meilleur soin possible pour en tirer le meilleur bénéfice. Je sais qu'Il a de grands desseins pour moi, sinon Il ne m'aurait pas fait naître dans l'État le plus riche du pays le plus riche du monde, doté du système d'armement le plus performant, capable d'anéantir l'espèce humaine en un clin d'œil. Heureusement que Dieu et le président Bush sont de bons amis. Je pense au paradis comme à un grand État du Texas dans le ciel, avec Dieu qui se balade sur son ranch en Stetson et en bottes de cow-boy, vérifiant que tout est sous contrôle, canardant une planète de temps à autre pour s'amuser¹⁵.

La force du sentiment d'appartenance de Sol à la nation américaine est telle que, la voyant mise en cause lors de son voyage en Allemagne, il décide qu'elle est la seule acceptable; complètement perdu devant les discours en langue allemande, il déclare ainsi: « D'ici ma majorité, il faudra que tous les habitants de la Terre se mettent à parler anglais et s'ils ne le font pas c'est une des premières lois que je passerai quand je serai au pouvoir¹⁶. » L'invention par Kristina, Sadie et Randall d'une appartenance qui leur soit propre, construite sur la connaissance limitée que chacun a de ses origines, aboutit ainsi chez le personnage de Sol à une forme de despotisme identitaire. La seule communauté viable – la communauté favorisée par Dieu lui-même – s'identifie pour cet enfant à la communauté états-unienne. Le propos de *Lignes de faille* se révèle par ce biais riche d'une profonde ambiguïté: s'il condamne l'ignorance

14. *Ibid.*, p. 21.

15. *Ibid.*, p. 16

16. *Ibid.*, p. 110.

de leurs origines dans laquelle sont plongés les personnages, il décrit aussi le sentiment d'appartenance, lorsqu'il est plein et entier, comme une porte ouverte vers le totalitarisme.

2. L'APPARTENANCE EN QUESTION

Avec l'errance mémorielle de quatre générations d'une même famille, *Lignes de faille* décrit la tentative par ses personnages de s'inventer une appartenance qui vienne justifier leur existence. C'est sur l'efficacité des identités ainsi construites que s'interrogera la suite de ce chapitre; nous y examinerons comment elles soutiennent l'appel au cosmopolitisme perceptible dans le roman, et qui a pu être interprété comme anticipant les identités revendiquées par la « littérature-monde ». Mais cet appel est-il lui-même viable? Il n'est pas impossible de voir dans le récit de Nancy Huston, en même temps qu'une exaltation du cosmopolitisme, l'affirmation des limites de ce dernier et la nécessité paradoxale, dans sa construction, de l'existence d'une appartenance première.

2.1 L'exaltation de « l'identité-monde »?

Dans sa contribution au volume *Pour une littérature-monde*, publié en 2007 par Michel Le Bris et Jean Rouaud, Nancy Huston s'oppose à l'attribution aux écrivains d'étiquettes nationales auxquelles ils devraient se conformer. « Un vrai écrivain », déclare-t-elle, « écrit pour *agrandir* le monde, pour en repousser les frontières. Il écrit pour que le monde soit doublé, aéré, irrigué, interrogé, illuminé, par un *autre* monde, et qu'il en devienne habitable¹⁷. » Le roman *Lignes de faille*, publié un an avant le manifeste « Pour une “littérature-monde” en français »¹⁸ et le recueil d'essais subséquent, peut être lu comme reflétant une revendication majeure de ces deux ouvrages¹⁹: celle d'une littérature de langue

17. Nancy Huston, « Traduttore non è traditore », p. 153.

18. Barbery, Muriel et collab., « Pour une “littérature-monde” en français ».

19. Le « manifeste pour une “littérature-monde” en français » se veut avant tout « l'acte de décès de la francophonie », entendue comme une institution dont la France serait le maître despotique, et l'entrée dans une littérature libérée du poids de la critique littéraire (décrite selon les termes du structuralisme). Ce texte a beaucoup été critiqué, tant pour son caractère essentiellement parisien (les écrivains signataires étant tous déjà reconnus en France) que pour sa définition de la francophonie et son ignorance de l'évolution de la critique littéraire.

française qui soit « ouverte sur le monde, transnationale²⁰ ». C'est cette lecture que propose notamment Élise Lepage dans son article « Nancy Huston, empreintes et failles d'une mémoire sans frontières », où elle décrit les personnages de *Lignes de faille* comme porteurs d'une mémoire internationale qui se reflèterait dans leur cosmopolitisme :

À travers [l]e cosmopolitisme des personnages, Nancy Huston indique que les conflits et les guerres évoqués, mais aussi les histoires et les mémoires individuelles n'appartiennent pas en propre à une mémoire nationale particulière, mais relèvent d'une mémoire internationale, mémoire-monde cosmopolite puisque ses acteurs et ses narrateurs ont des appartenances plurielles²¹.

Le présent chapitre a déjà évoqué le cosmopolitisme auquel Élise Lepage fait référence : les personnages de Kristina et Sadie ont vécu dans plusieurs pays différents ; Randall et Sol les ont suivies dans leurs voyages. L'histoire de cette lignée se déroule entre l'Ukraine et les États-Unis, en passant par l'Allemagne, le Canada, et Israël, où Sadie pense pouvoir découvrir le secret des origines familiales. Plusieurs nations sont donc à même de définir, ensemble, les personnages du roman. Randall, devenu dans sa vie adulte un patriote fervent, et Sol, qui se décrit comme un pur enfant de l'Amérique bushienne, font le choix de refuser cette multiplicité d'appartenances, mais ils ne peuvent pour autant nier son existence : c'est à cette multiplicité que les confronte, notamment, le voyage en Allemagne au début du roman. Le personnage de Sadie, pour sa part, revendique la diversité de ses appartenances par l'affirmation de son identité juive, liée par le roman à la diaspora ; dans la deuxième partie du roman, elle décrit Israël comme une nation refuge pour des personnages répondant justement à une multiplicité d'appartenances nationales : « [Les Juifs] en avaient assez d'être harcelés et assassinés partout en Europe depuis des siècles », explique-t-elle à son fils Randall, « alors ils ont décidé qu'il leur fallait un pays à eux²². » De tous les personnages de *Lignes de faille*, cependant, celui de Kristina est sans doute le plus marqué par le cosmopolitisme, compris ici non seulement comme l'appartenance à une variété de nationalités, mais aussi comme le désir de dépasser la singularité de ces appartenances : née en Ukraine, élevée

20. *Ibid.*

21. Elise Lepage, « Nancy Huston, empreintes et failles d'une mémoire sans frontières », p. 94.

22. Nancy Huston, *Lignes de faille*, p. 223.

en Allemagne puis au Canada, vivant aux États-Unis, elle s'est pendant un temps crue polonaise, et entend, dans sa vie adulte, mener sa carrière musicale sur le plan international. Kristina adopte pour ce faire le nom d'Erra, celui qu'elle s'était choisi pour que son frère adoptif Janek la retrouve – un nom qui, contrairement à ceux, ukrainien (Klarysa), allemand (Kristina) et polonais (Krystynka), qu'elle a portés dans son enfance puis au début de sa vie adulte, n'est marqué par aucune nationalité précise. Comme le remarque bien Katherine Kolb²³, le prénom Erra évoque l'errance, mais aussi la terre (*terra* en latin, *Erde* en allemand) qui charge cette errance de connotations positives. À partir de la révélation de son adoption, dans son enfance, Kristina se découvre libre de choisir son appartenance, comme elle est libre de choisir son nom ; elle appartient à la seule communauté des enfants volés qu'elle forme avec Janek. Le personnage de Kristina constitue ainsi le représentant d'une identité non pas tant internationale que transnationale : ses appartenances dépassent le cadre des nations, pourtant posé comme prévalent durant la Deuxième Guerre mondiale qui a décidé de son destin. Kristina proclame sa transnationalité par son chant sans parole, entendu comme un langage universel dont elle aurait la clef – c'est en tout cas ainsi que sa fille Sadie, enfant, l'imagine :

J'essaie d'imaginer les spectateurs à Regina et à Vancouver en train d'écarquiller les yeux de stupéfaction quand cette mince femme blonde tout de noir vêtue déboule sur la scène, salue ses musiciens, s'empare du microphone, ouvre la bouche et ensuite, au lieu de chanter *Edelweiss* ou *My Favorite Things* ou d'autres fadaïses de ce genre, les emmène faire *le tour de l'univers*²⁴.

Si Kristina peut être décrite comme détentrice d'une « identité-monde », c'est par son cosmopolitisme, celui-ci étant compris non pas comme une internationalité, mais comme une transnationalité. Kristina est un personnage cosmopolite dans le sens où aucune nationalité, même en liaison avec d'autres, ne saurait la définir. Il est à noter que ce cosmopolitisme, bien qu'initialement causé par un exil forcé, peut être décrit comme « inclusif », au sens où l'entend le critique Arjun Appadurai²⁵ : Kristina appartient, du fait de son métier de chanteuse, à une élite

23. Katherine Kolb, « Fractures and Recastings in Nancy Huston's *Lignes de faille* ».

24. L'italique est de l'auteure. Nancy Huston, *Lignes de faille*, p. 324.

25. Dans son texte « Cosmopolitanism from Below: Some Ethical Lessons from the Slums of Mumbai ».

capable de voyager, d'apprendre, de connaître le monde. Son cosmopolitisme s'oppose à celui « d'en-bas », basé sur le même désir d'embrasser le monde dans son entier, mais qui, dans un contexte d'exclusion, se base sur le quotidien et la localité.

Kristina est la seule des quatre narrateurs de *Lignes de faille* à pouvoir être décrite comme parfaitement heureuse. L'« identité-monde » de ce personnage pourrait ainsi être également attribuée à sa plénitude, qui lui permet de trouver en elle-même à la fois sa propre personne et l'autre – cet autre notamment incarné par son grain de beauté, « Luth », qui la lie au reste de l'univers, connu et inconnu, en plus de la rattacher au secret de ses origines. C'est en caressant son grain de beauté que Kristina parvient à émettre son chant aux accents universels. Kristina touche le monde entier par sa voix, en même temps qu'elle constitue, en elle-même, un monde en entier – si sa famille, ses amis et ses amants sont toujours ravis par son incroyable charme, tous admettent son troublant détachement à leur égard : Kristina ignore notamment les besoins de sa fille et les souffrances psychiques de celle-ci ; ce personnage est marqué, en d'autres termes, par un égoïsme certain que vient justifier sa plénitude.

2.2 Les limites de « l'identité-monde »

L'identité du personnage de Kristina, pour autant qu'elle se déploie au-delà des appartenances nationales, ne le fait pas en dehors de toute appartenance – en plus de la communauté des enfants volés qu'elle a construite avec Janek, elle vit en couple et entretient des liens étroits avec certains membres de sa famille, notamment son petit-fils Randall : la plénitude et le détachement qui la caractérisent n'ont rien d'absolu. Cependant, Kristina transcende ses différentes appartenances par son chant ; par l'individuel, elle accède à l'universel – en d'autres termes, l'existence d'une appartenance première apparaît, chez ce personnage, comme nécessaire au dépassement de cette appartenance même.

Cette hypothèse tend à être confirmée par les autres personnages du roman, qui éprouvent le besoin impérieux d'être reconnus par une communauté définie, d'appartenir à un groupe donné. Le cas est particulièrement flagrant pour les personnages de Randall et de Sadie. Tous deux ont souffert dans leur enfance de l'absence maternelle, et s'emploient à chercher ailleurs une forme de reconnaissance : Sadie, en s'identifiant

à la communauté juive, Randall, en s'intéressant au patriotisme sous ses formes les plus violentes. L'un et l'autre ressentent un manque qui les empêche d'accéder à la plénitude, voire, dans le cas de Sadie en particulier, une véritable division intérieure. Cette division s'exprime dans l'obsession de cette historienne pour le mal, dont elle est devenue une spécialiste, ainsi que dans les étranges dialogues qu'elle entretient avec elle-même, réminiscences des conversations entretenues dans son enfance avec la voix de « l'Ennemi ». Alors qu'elle prépare sa valise pour un séjour en Allemagne, Randall l'entend ainsi se parler de manière inquiétante :

Pendant que p'pa fait la vaisselle du petit déjeuner, elle va dans leur chambre et se met à prendre des habits dans l'armoire et à les poser sur le lit [...]. On l'entend parler toute seule: « Bon, voyons, ça, ça commence à me serrer à la taille, ce pull ne va pas avec ce pantalon, est-ce que j'ai besoin de deux jupes ou de trois, est-ce qu'on vend des collants en Allemagne... » ce qui ne poserait aucun problème sauf qu'au milieu de ces réflexions on entend aussi une *deuxième* voix qui dit: « Alors pourquoi tu l'as achetée, idiote? » et « La faute à qui, à ton avis? » et « Tu as peur de monter sur le pèse-personne, hein? » et « Il te faudra combien de temps pour trouver la réponse? » Au bout d'un moment p'pa va fermer doucement la porte de la chambre parce que c'est assez perturbant d'entendre sa propre mère en train de se parler avec deux voix différentes²⁶.

Comme on le voit dans ce passage, Sadie est habitée d'une profonde division intérieure, avec laquelle elle doit lutter. Comme Kristina, elle fera cependant un jour le choix de son appartenance – le lecteur est à même de penser qu'elle a choisi le judaïsme pour devenir pleinement la « princesse » à laquelle son prénom renverrait en hébreu, et échapper à la tristesse et au sadisme dont ce prénom lui a longtemps parlé²⁷. Le

26. Nancy Huston, *Lignes de faille*, p. 170.

27. « Peter rigole en écrasant son mégot dans le cendrier.

“De toute façon, il dit, Sadie est un bon nom juif. Ça veut dire “princesse” en hébreu.

Ah bon? fait maman.

Tu le savais pas?

Alors là, vraiment pas.

Pourquoi tu l'as appelée Sadie alors?

J'aimais bien le nom, c'est tout.

judaïsme offrirait aussi à ce personnage la possibilité de rester attaché à son beau-père, Peter; il pourrait aussi s'agir pour Sadie de se distinguer du projet eugéniste nazi dans lequel sa famille trouve son origine. Quelles que soient les raisons de ce choix d'appartenance, le lecteur remarque qu'il s'effectue progressivement, à mesure que Sadie découvre le secret des origines familiales: le choix qu'elle fait du judaïsme, qui transcende à ses yeux une multiplicité d'appartenances, se fait à partir de la connaissance d'une appartenance première. De même, le choix que fait Randall du patriotisme états-unien se fait sur la base de son appartenance première à la communauté juive, appartenance qu'il ne ressent pas dans son être mais qui lui a été douloureusement attribuée par son amour d'enfance, Nouzha.

Des trois descendants de Kristina décrits par le roman, le personnage de Sol, le premier des quatre narrateurs, est le seul à ne pas avoir délibérément choisi son appartenance – encore enfant, son identité se trouve par ailleurs surdéterminée, à la fois par le patriotisme parental et par la mainmise de sa famille sur son destin. Contrairement à Sadie et à Randall, Sol a une mère très présente. Tess tente de diriger tous les faits et gestes de son fils, de le protéger de tous les dangers et de toutes les frustrations, au point de générer chez lui un sentiment de toute-puissance. Sol se définit comme un envoyé de Dieu, qu'il décrit à la fois selon les critères du protestantisme et comme un ami des États-Unis; il envisage sa langue maternelle comme la seule valide, et rejette radicalement toute étrangeté, que celle-ci soit linguistique, culturelle ou alimentaire. Son voyage en Allemagne et la découverte de modes de vie différents viennent cependant faire vaciller cette assise si ferme – c'est que celle-ci se révèle, en grande partie, artificielle. La famille de Sol n'appartient pas vraiment à la communauté protestante dont elle se revendique; les parents de Sol ont simplement choisi cette religion pour éviter tout conflit et faciliter leur vie de couple.

[La famille de maman] était catholique, ce qui voulait dire que ma grand-mère n'avait pas droit au planning familial alors elle a continué à avoir des enfants jusqu'à ce qu'ils soient vraiment dans

Eh bien maintenant, elle a une raison de s'appeler Sadie. Ah là là, il faut tout vous expliquer, à vous autres les gentils."

Je ne sais pas pourquoi il dit qu'on est gentil mais là, pour la première fois, le nom de Sadie me plaît parce qu'il me parle d'autre chose que de tristesse et de sadisme. Princesse! » (*ibid.*, p. 340).

la dèche, après quoi elle s'est arrêtée. Mon père, lui, a plutôt eu une éducation juive, alors quand lui et maman sont tombés amoureux ils ont décidé de couper la poire en deux et ils se sont mis d'accord sur l'Église protestante ce qui leur donne droit au planning²⁸.

Comme le montre bien ce passage, l'appartenance religieuse de la famille de Sol ne repose sur aucune conviction, sur aucune foi profonde. La plénitude de cet enfant, personnellement convaincu d'être un génie, repose ainsi sur des bases fragiles parce que factices, voire lâches : elles se distinguent avant tout par le refus de tout conflit intérieur, et la nécessaire fermeture à tout élément extérieur. C'est ainsi le personnage de Sol, paradoxalement le plus sûr de ses origines et de sa destinée, qui se trouve le plus dénué d'appartenance véritable – de manière significative, Sol apparaît aussi clairement, dans son délire de toute-puissance et son érotisme pervers, comme un enfant fou.

À travers le personnage de Sol, *Lignes de faille* ne décrit pas le transnationalisme comme une qualité transmissible, héréditaire : « l'identité-monde » que l'on peut rattacher au personnage de Kristina ne constitue pas, en soi, une appartenance. Elle est un choix personnel, qui ne peut s'effectuer, justement, qu'à partir du sentiment d'une appartenance première. Le roman de Nancy Huston, pour autant qu'il peut être interprété comme une représentation de ce que pourrait être « l'identité-monde », témoigne également des ambiguïtés et des échecs de cette dernière, qui ne pourrait en aucun cas servir de fondement à l'identité de la personne : elle est une qualité acquise, le fruit d'une découverte personnelle. Pour être l'autre, il faut d'abord pouvoir être soi, un soi nécessairement bancal, faillitaire, et qui s'équilibre en s'ouvrant au monde – c'est sans doute la raison pour laquelle les personnages de *Lignes de faille* acquièrent tous, à mesure qu'ils vieillissent, une certaine sérénité.

3. LE RÉCIT DU RETOUR, OUVERTURE VERS UNE « IDENTITÉ-MONDE » ?

L'analyse du roman *Lignes de faille* permet d'observer les effets, sur quatre générations d'une même famille, de l'absence (ou plus précisément de l'ignorance) du pays natal. Bien que liés par le sang et

28. *Ibid.*, p. 24.

par un grain de beauté qui les marque tous, les quatre narrateurs ne semblent pas parvenir à construire de récit commun à partir duquel poser les règles du vivre-ensemble : chacun y décide librement, à partir de sa connaissance limitée du monde, de sa propre appartenance, que celle-ci soit religieuse, culturelle, nationale, ou même, comme dans le cas de Kristina, transnationale. Parfaitement heureux et libre, marqué par une véritable plénitude, ce personnage illustre la possibilité d'un dépassement du jeu des appartenances et des préjugés, la possibilité d'une ouverture au monde, mais aussi la capacité de la création à toucher l'universel. Cet idéal de non-appartenance, qui répond en grande partie à celui promu par les signataires du manifeste « Pour une "littérature-monde" en français », est cependant décrit comme assujéti à des limites certaines : il est en effet indissociable d'une appartenance première, sans laquelle ni la communauté ni l'individu ne peuvent se construire – une appartenance sans laquelle il n'y aurait plus de frontières à dépasser. En témoigne bien le personnage de Sol, le premier des quatre narrateurs, que son ignorance du mystère originel et le caractère factice de ses appartenances ont voué à la folie ; dépourvu de tout pouvoir, puisque sans territoire où l'exercer, Sol est sujet à un délire de toute-puissance qui peut amuser le lecteur par son ridicule, mais confine souvent au tragique. Dans le roman de Nancy Huston, le cosmopolitisme est décrit comme le fruit d'une décision éclairée de l'individu, et de l'acceptation par ce dernier du mystère qui entoure ses origines.

L'ignorance de ses origines à laquelle est confrontée Kristina, si elle est censée la poser en victime du régime nazi, peut finalement être conçue comme l'expression particulière d'un problème universel. En effet, aussi loin que remonte la mémoire de l'individu, aussi loin que remonte la mémoire des siens, chacun est nécessairement confronté à un mystère que nulle recherche généalogique ne saurait parfaitement résoudre. L'origine de l'individu rejoint celle de l'humanité tout entière ; elle appartient au domaine du mythe bien plus qu'à celui de l'histoire. La faille, l'échec de la lignée représentée dans le roman de Nancy Huston, ne se trouverait ainsi pas tant dans le mystère de ses origines, mais dans le secret qui entoure ce mystère, dans le refus de sa transmission par Kristina, comme dans le refus, général, que les personnages font de raconter le

passé à leurs propres descendants²⁹. Ce ne sont pas les appartenances particulières que dénonce le roman (il les décrit au contraire comme indispensables) mais le refus de la transmission de ces appartenances, qui aboutit à une faillite de la mémoire. De manière remarquable, c'est le mouvement du retour qui, dans le récit, vient combler cette défaillance. La narration du voyage en Allemagne, telle qu'elle est faite par Sol, constitue pour les siens l'occasion de se constituer en communauté familiale et d'effectuer pour ce faire une remontée à l'origine, aux sources du mystère. Le mouvement du retour permet l'unification du récit des quatre différents narrateurs, et dévoile le choix individuel, volontaire, parfois efficace, résidant derrière les velléités d'appartenance de chacun. Le mouvement du retour, dont l'achèvement est impossible, constitue paradoxalement ici l'espace-temps défini dans lequel la communauté parvient enfin à se construire.

29. À de nombreux endroits du roman, les narrateurs font allusion à des histoires que leurs parents ne leur racontent pas. Ainsi, Sadie s'interrompt après avoir commencé à avoir parlé de son chien Hilare: « J'avais un chien qui s'appelait Hilare quand j'étais petite », dit m'man – mais ensuite le repas arrive et à force de nous distribuer les serviettes et les couverts en plastique et de me surveiller pour que je ne renverse rien et de compter les calories dans chaque bouchée qu'elle avale, elle oublie complètement de me raconter l'histoire de son chien » (*ibid.*, p. 204). De même, Randall refuse de raconter à Sol l'histoire de son amour pour Nouzha: « C'est [...] en Israël qu'il a commencé à ne pas aimer les Arabes à cause d'une petite fille arabe dont il s'est entiché là-bas, mais je ne sais pas ce qui s'est passé parce que chaque fois qu'il aborde le sujet il devient complètement crispé et taciturne, même pour maman c'est un mystère l'histoire de cet amour de jeunesse » (*ibid.*, p. 21).

LA SAGA DES BÉOTHUKS DE BERNARD ASSINIWI, OU LA POSSIBILITÉ DU TÉMOIGNAGE

Le roman auquel sera consacré ce dernier chapitre présente une situation de dystopie particulièrement radicale et problématique. *La saga des Béothuks* de Bernard Assiniwi ne confronte en effet ses personnages ni à la transformation de leur pays natal, comme le faisait *La pêche blanche*, ni à son ignorance, comme le faisait *Lignes de faille*, mais à son anéantissement total dans le génocide – un génocide dont l’auteur entend bel et bien témoigner, bien que nul n’y soit désormais plus apte.

Publiée en 1996, *La saga des Béothuks* retrace l’histoire des premiers habitants de l’île de Terre-Neuve. Son récit, composé de trois grandes parties respectivement intitulées « L’initié », « Les envahisseurs » et « Le génocide », étend son intrigue sur une période de mille ans : il s’ouvre sur la fondation de la nation béothuke par le héros mythique Anin, continue avec l’arrivée à Terre-Neuve des premiers colons, et s’achève avec la disparition du peuple béothuk dans le génocide. Si la première partie de ce roman est marquée par un narrateur omniscient, celui-ci laisse ensuite place à diverses figures de conteurs qui finissent, à mesure que leur nation disparaît, par devoir se limiter à l’histoire de leur propre individu : c’est ainsi la parole de Shanawditith, la dernière des Béothuks, qui conclut le récit, la communauté qu’elle tente d’évoquer n’existait plus désormais que dans sa seule subjectivité. Le pays natal des Béothuks devient ainsi, dans le roman de Bernard Assiniwi, l’objet d’un retour impossible : il n’y a plus ni revenant à même de revenir, ni communauté

à même de l'accueillir – hormis peut-être, comme nous le verrons, celle formée par l'ensemble des lecteurs eux-mêmes.

La saga des Béothuks évoque différents types de retours, certains décrits comme réussis, d'autres, à mesure que la société béothuke s'enfonce dans le contexte colonial, comme impossibles. C'est à deux de ces retours que sera consacré le début de ce chapitre; leur analyse montrera l'influence sur le retour au pays natal du contexte géographique et historique dans lequel il se déroule. Nous interrogerons dans un deuxième temps la nature de la communauté formée autour du roman lui-même, et le rôle joué par l'écrivain à son égard. La réflexion menée par Giorgio Agamben sur la notion de témoignage permettra finalement de questionner la valeur éthique de l'œuvre de Bernard Assiniwi et la possibilité offerte par cette dernière de redéfinir la notion d'appartenance elle-même.

1. DU RETOUR FONDATEUR À LA DYSNOSTIE

Sans se consacrer intégralement au mouvement du retour, *La saga des Béothuks* le met cependant en scène à plusieurs reprises. Le contexte de ces retours évolue très nettement au cours du millénaire sur lequel se déploie l'intrigue; de ce fait, chacun d'entre eux trouve une issue différente. Le premier retour à être évoqué est celui d'Anin, l'« ancêtre héros¹ », qui revient de son voyage « autour de [la] terre² »; il se déroule aux environs de l'an mille, et mène à la refondation de la nation béothuke: il peut en ce sens être qualifié d'effectif. Le dernier des retours décrits par le roman se déroule au XVIII^e siècle. Il s'agit de celui du dernier descendant d'Anin, John August, qui revient à Terre-Neuve après avoir été exhibé comme phénomène de foire en Angleterre, et qui est pour sa part confronté à une nette situation de dysnostie. L'analyse de chacun de ces deux retours, l'un réussi, l'autre impossible, permettra de mieux comprendre la nature des différentes identités, communautés et appartenances décrites par le roman dans son entier.

1. Bernard Assiniwi, *La saga des Béothuks* p. 337.

2. *Ibid.*, p. 11.

1.1 Le retour fondateur d'Anin

La première partie du roman de Bernard Assiniwi, intitulée « L'initié³ », situe son action « vers l'an mille de notre ère... quelque part autour d'un monde⁴ ». Elle évoque le voyage du jeune Anin « autour de [la] terre⁵ », qu'il sait ronde, mais dont il découvre qu'elle n'est pas limitée à son île. Durant son voyage, Anin rencontre en effet plusieurs hommes « étranges à la peau pâle et aux cheveux couleur des herbes séchées⁶ », qui voyagent sur un bateau « dont la pointe port[e] une tête de monstre⁷ » : des Vikings⁸. Anin vient à la rescousse de quatre de leurs esclaves, qui deviennent ses compagnons. Il secourt également une jeune femme d'un peuple semblable au sien, Woasut, qui devient sa première épouse. Anin, Woasut, leur fils nouveau-né et leurs compagnons vikings forment bientôt le clan de l'ours, en l'honneur de l'animal protecteur d'Anin. C'est avec son nouveau clan que le jeune homme retourne vers sa communauté d'origine.

Le retour d'Anin n'échappe pas aux conflits inhérents à ce mouvement. Lors de son voyage, qui a duré trois années, Anin a changé ; il a notamment adopté, au contact de Woasut et de ses compagnons vikings (un homme et trois femmes, qui deviendront toutes ses épouses), un nouveau mode de vie : tous connaissent ainsi une grande liberté dans les relations amoureuses, vécues de manière collective à l'intérieur du clan. Lors de son retour, Anin constate que sa communauté d'origine a elle aussi changé – son père, notamment, est très malade. Cette communauté, celle des Addaboutiks, est cependant tout à fait vive. Elle est prête à l'accueillir en lui offrant un nouveau statut : celui d'initié, mais aussi et surtout de chef de leurs deux clans désormais unis en une seule et unique nation. C'est le retour d'Anin qui suscite cette union. Voyant que les deux clans addaboutiks se sont rangés, pour l'accueillir, de part et d'autre de la rivière où il navigue, Anin leur demande de se mettre

3. *Ibid.*, p. 7.

4. *Loc. cit.*

5. *Ibid.*, p. 11.

6. *Ibid.*, p. 21.

7. *Loc. cit.*

8. Les Vikings étaient effectivement présents sur l'île de Terre-Neuve autour de l'an mille, comme en témoigne aujourd'hui le site historique de l'Anse-aux-Meadows.

d'accord sur le côté où il devra accoster – il exige que les deux clans prennent une décision commune, qui témoignera de leur unité en tant que peuple :

Je suis Anin, anciennement du clan d'Edruh la loutre. Je suis parti depuis trois cycles des saisons pour faire le tour de la terre. J'ai accompli ma promesse de ne revenir qu'après avoir vu et compris ce monde. En route, j'ai rencontré des gens différents que je ramène avec moi pour vous prouver que ce que je vous raconterai sera la vérité. Je reviens chez moi, à Baéthà, et je suis reçu par deux clans différents qui m'accueillent de chaque côté de la rivière. Je suis un Addaboutik et j'ai formé un troisième clan : celui de l'ours. Si j'étais toujours du clan d'Edruh, je débarquerais du côté droit. Si ma mère était sur la rive gauche et qu'elle le réclamait, j'honorerais le clan de ma mère, celui d'Appawet le phoque, et je débarquerais du côté gauche. Mais je suis maintenant Anin, chef du clan de Gashu-Uwith. Je n'ai pas de préférence de clan outre celui que je dirige. Je ne sais où débarquer pour ne pas froisser les gens de l'autre clan. Je resterai donc dans mon tapatook avec tous les membres de mon clan tant que vous n'aurez pas réglé le dilemme⁹.

Dans ce passage, Anin prend clairement acte du conflit que suscite son retour, et n'accepte de rejoindre les siens qu'à la condition de sa résolution. Cette résolution équivaut, à l'échelle de cette communauté, à un acte de refondation ; les Addaboutiks, qui, par peur des querelles, n'avaient jamais pu s'unir sous les directives d'un seul et unique chef, vont finalement choisir Anin pour les guider.

Quel peuple pouvait se vanter d'avoir un tel héros ? Anin méritait les honneurs qu'on lui rendait ; surtout, il méritait d'être nommé le PREMIER CHEF des Addaboutiks de la grande nation des Béo-thuks. Anin, fondateur du clan de l'ours, issu des deux clans des Addaboutiks, Edruh, la loutre, et Appawet, le phoque, méritait de conduire ce grand peuple. Jamais les deux clans n'avaient voulu se donner de chef commun pour ne pas susciter de querelles entre les deux clans. Lui seul avait tranché le débat en refusant de débarquer de son tapatook tant que l'unanimité ne serait pas créée¹⁰.

Comme on le voit, Anin était, au moment de son départ pour « le tour de la terre », porteur d'une division intérieure propre à son peuple tout

9. *Ibid.*, p. 163-164.

10. *Ibid.*, p. 181.

entier : celle entre deux clans différents auxquels appartenait l'un et l'autre de ses parents. Au moment de son retour, il met cette division au jour et la présente comme un conflit, qui se trouve résolu par l'accord des parties impliquées – en l'occurrence, l'un des deux clans rejoint l'autre afin d'accueillir Anin de manière commune.

L'arrivée du propre clan d'Anin, le clan de l'ours, va ainsi permettre la refondation de sa communauté d'origine sous un nouveau nom : celui de Béothuk, en l'honneur de la famille de Woasut, qui portait ce nom, et qui a été exterminée par les « Ashwans, ces gens venus du froid¹¹ ». Le peuple béothuk, désormais unifié et s'appuyant sur la tradition, se donnera de nouvelles lois lui permettant de s'adapter à sa nouvelle situation. Ainsi, la nécessité de se défendre contre les étrangers rencontrés par Anin, souvent hostiles, décide les Béothuks à développer leur connaissance de l'île. Les hommes étant alors partis pour des expéditions de découverte, les femmes sont livrées à elles-mêmes pendant de longues semaines ; il est donc décidé qu'elles auront le droit d'être représentées au conseil de la nation. Le retour d'Anin, pour autant qu'il vive les conflits préexistants à son départ, permet ainsi de les résoudre dans la réinvention du vivre-ensemble et la fondation d'une communauté nouvelle.

De manière significative, le récit du retour d'Anin est perçu dans l'ensemble du roman comme fondateur de la communauté béothuke : « Voilà comment les Addaboutiks fondèrent la nation béothuke¹² ! », s'exclame le narrateur à la fin de la première partie, alors qu'au milieu de la deuxième, il raconte :

[Le vieil homme] devait profiter des beaux jours pour enseigner aux jeunes de son clan à reconnaître les directions, car il était le détenteur de la mémoire de son peuple et devait la perpétuer, comme l'avait enseigné l'ancêtre Anin, le premier Béothuk à avoir fait le tour de la terre des gens de sa nation. Il devait raconter aux enfants des Addaboutiks comment cet homme courageux avait surmonté des dangers jusqu'alors inconnus pour apprendre aux siens à préserver cette terre qui les nourrissait depuis plus longtemps que la mémoire. En transmettant les connaissances acquises par Anin lors de son voyage autour de leur monde, il devait

11. *Ibid.*, p. 37.

12. *Ibid.*, p. 207.

rappeler à cette jeunesse avide de connaître que le savoir vient de l'expérience des aînés, dont la tâche principale est de se souvenir¹³.

Tout au long du roman, le nom d'Anin reviendra dans la bouche des différents narrateurs; il est « l'ancêtre », le fondateur de la nation. Non seulement son retour a permis l'union de la communauté des Addaboutiks, mais le récit qui en est fait, constamment réactualisé dans la bouche des aînés, permet de maintenir l'unité de la communauté et de justifier les règles régissant le vivre-ensemble. Le récit du retour d'Anin possède ainsi une dimension mythique, tout comme celui du retour de Pélagie-la-Charrette dans le roman éponyme d'Antonine Maillet. Il est une « histoire fondamentale¹⁴ » sans cesse réitérée, un récit des temps immémoriaux qui permet d'expliquer l'organisation du monde. Anin, bien que qualifié d'« homme courageux », n'est pas un simple mortel. À la fin de la première partie, il est rapporté qu'il disparut un jour, avec son embarcation et ses armes; il est spécifié que nul ne le revit jamais, mais que ses épouses continuèrent de l'attendre. Jamais mort, toujours parti, Anin continue donc de pouvoir revenir; cette possibilité même justifie le maintien de la communauté béothuke tout entière, ainsi que celle des « mémoires vivantes » qui la font vivre dans leurs récits: « Voilà l'utilité des mémoires vivantes au sein du peuple: se souvenir que les Béothuks sont éternels, qu'ils ne mourront jamais¹⁵. »

1.2 Le retour impossible de John August

Le retour mythique d'Anin, tel qu'il est évoqué dans la première partie de *La saga des Béothuks*, s'oppose radicalement à celui du personnage de John August décrit par la troisième et dernière partie du roman. Intitulée « Le génocide », cette partie raconte le processus qui mena, à la fin du XVIII^e siècle, à la mort du peuple béothuk, anéanti par les maladies, la disparition de ses ressources et les conflits avec les colons, qui lui menèrent une véritable chasse à l'homme. L'histoire de John August – « le dernier descendant du héros de l'île de Terre-Neuve, Anin le voyageur¹⁶ » –, que la chronologie en annexe du roman situe autour de

13. *Ibid.*, p. 213.

14. Michel Tournier, *Le vent paralet*, p. 183.

15. *Ibid.*, p. 207.

16. *Ibid.*, p. 367.

1768, est comparable à celle de nombreux indigènes du Nouveau Monde. Dans son essai *Open Fields*, mentionné plus haut, la critique Gillian Beer se sert d'un récit similaire pour analyser la culture de l'Angleterre victorienne; ce récit, sur lequel nous nous attarderons à présent, éclaire particulièrement bien le texte d'Assiniwi. Beer évoque ainsi la figure historique d'un jeune homme acheté en 1830 à un peuple de la Terre de Feu par le capitaine Fitzroy. Rebaptisé Jemmy Button (du fait d'avoir été acheté pour un bouton de nacre), l'Amérindien fut emmené en Angleterre afin d'être « éduqué » et de revenir plus tard évangéliser son peuple. Un tel personnage possédait également, du point de vue des anthropologues anglais, un fort intérêt scientifique. Gillian Beer explique comment, à l'époque victorienne, les tribus isolées étaient considérées comme représentantes d'étapes antérieures du développement humain. À travers leurs membres, explique-t-elle, « l'histoire restait active dans le temps présent, non sous la forme mutante de la continuité et du changement tant graduel qu'irréversible, mais inchangée dans ses premiers linéaments¹⁷. »

En 1833, Robert Fitzroy est capitaine du célèbre *Beagle*, à partir duquel Darwin mène ses explorations; il profite de cette nouvelle expédition pour ramener à leur pays natal Jemmy Button ainsi que d'autres otages amérindiens. Se sentant avec raison responsable de leur destin, il retourne en Terre de Feu en 1834, afin de voir comment ces hommes se sont réadaptés à leur communauté d'origine. « Darwin et Fitzroy rendent tous deux compte des retrouvailles », raconte Gillian Beer :

Darwin écrivit : « [La vue de Button] était assez difficile à soutenir; maigre, pâle, et sans le moindre souvenir de vêtements, hormis un morceau de couverture autour de la taille, les cheveux tombants sur les épaules; et si honteux qu'il tourna le dos au bateau au moment d'approcher le canoë. » (L'embarras devant la friction de deux cultures, et peut-être le ressentiment, nous sembleraient à présent bien mieux expliquer son attitude que la honte, « la honte » étant en elle-même un terme symptomatique des préoccupations victorienne.) Darwin continue : « Il était très gros au moment de nous quitter, et attachait tant d'importance à sa mise qu'il craignait de salir jusqu'à ses chaussures, et sortait rarement sans ses gants

17. Traduction de l'auteure. Gillian Beer, *Open Fields*, 1996 : « History was still active in the present time, not in the mutated form of continuity and gradual irreversible change, but unchanged in its early lineaments » (p. 42).

et ses cheveux nettement coupés. (Encore une fois, les frayeurs d'une personne allant jusqu'à craindre de salir des chaussures, justement conçues pour marcher, peuvent mener à contester cette analyse). Mais les choses s'améliorent et « finalement nous avons découvert dans la soirée, avec son arrivée, qu'il avait une jeune et charmante squaw. Cela, il ne l'avoua pas au début; et nous fûmes quelque peu surpris quand nous découvrîmes qu'il n'avait pas le moindre désir de retourner en Angleterre. » Darwin donne aux réticences de Button une origine sentimentale; l'honneur anglais est donc satisfait¹⁸.

Gillian Beer insiste dans ce passage sur la différence d'interprétation qui peut être faite du texte de Darwin selon que l'on appartient à la société victorienne ou à la société occidentale contemporaine. Darwin se montre d'abord déçu de l'état de « sauvagerie » auquel Jemmy Button lui semble être retourné; si l'otage de Fitzroy a réussi à réintégrer sa communauté d'origine, ce n'est pas, à ses yeux, avec succès. Au regard des différents textes étudiés jusqu'ici, il serait au contraire tentant de considérer ce retour comme effectif: Jemmy Button semble avoir (du moins en partie) repris les coutumes des siens et il a pris femme; il a donc acquis un nouveau statut à l'intérieur de sa communauté. La réaction de « honte » que Darwin lui attribue, et que Beer interprète plutôt comme de l'embarras et du ressentiment, témoigne cependant du changement qui s'est opéré dans ce personnage, qui n'a malgré tout pas totalement repris son état de « natif ».

L'histoire de John August, telle qu'elle est racontée par Bernard Assiniwi, ne s'éloigne guère de celle de Jemmy Button; elle connaît cependant un déroulement et une issue sensiblement plus tragiques. John August tient

18. Traduction de l'auteure. « Darwin and Fitzroy both gave accounts of the reunion [...] "It was quite painful to behold him [Button]; thin, pale, and without a remnant of clothes, excepting a bit of blanket round his waist, his hair hanging over his shoulders; and so ashamed of himself he turned his back to the ship as the canoe approached." (Embarrassment at the jarring of two cultures and perhaps resentment might seem to us now quite as probable reason for his action as shame: "shame" being itself a term symptomatic of Victorian preoccupations.) Darwin continues: "When he left us he was very fat, and so particular about his clothes, that he was always afraid of even dirtying his shoes, scarcely ever without his gloves and his hair neatly cut." (Again, the stresses of someone afraid even to dirty shoes meant functionally for walking might lend itself to counter-analysis.) But things improve and "lastly we found out in the evening (by her arrival) that he had got a young and very nice squaw. This he would not at first own to; and we were rather surprised to find he had not the least wish to return to England." Darwin accounts for Button's reluctance romantically; English honour is thus satisfied » (*ibid.*, p. 39).

son nom du mois de l'année où, tout juste âgé de six ans, il est capturé par des Anglais, qui tuent sa mère sous ses yeux. Effrayé, impossible à maîtriser, John August est obsédé par le souvenir de ce meurtre, qu'il est décidé à venger. Il est finalement vendu à un marchand de fourrure, qui l'emmène chez son frère en Angleterre. Là, il est maltraité par sa famille d'accueil, qui le bat et ne lui adresse jamais la parole. John August devient pour ses tortionnaires une source de revenus; déguisé en caricature d'Amérindien, il est exhibé dans une cage comme un phénomène de foire :

John August raconta à Tom June comment il fut montré en public dans une cage. Partout la réclame le décrivait comme un sauvage rouge de la Terre-Neuve et on peignait son corps avec de la peinture à l'eau. Ainsi, les gens qui payaient deux pence pour voir ce jeune enfant, qui n'avait rien de différent des autres enfants, n'avaient pas l'impression de s'être fait avoir. On lui liait les cheveux sur le dessus de la tête en botte d'avoine, comme les femmes béothuks. On lui avait confectionné un pagne de cuir de vache, dont un côté était repassé, le côté du poil, et l'autre fini suède, comme les Européens savaient le faire. Ce pagne était aussi peint en rouge à l'aide de peinture à l'eau et non de poudre d'ocre rouge. Cela lui donnait un air grotesque et artificiel qui ne ressemblait en rien aux vrais Béothuks de l'île de Terre-Neuve, et l'enfant le sentait bien, malgré son jeune âge, puisqu'il en parlait encore devenu adulte.

Il se rappelait qu'on lui avait donné une bête en peluche pour qu'il s'amuse. C'était un tigre, animal qu'il ne connaissait naturellement pas et qu'il vit un jour dans un cirque, sur un dessin. Il s'amusait souvent à lancer ce jouet contre les barreaux de sa cage pour faire peur aux visiteurs qui l'approchaient. Puis, quand il en avait assez, il se réfugiait dans un coin, mettant son pouce dans sa bouche comme un petit enfant privé trop jeune du lait de sa maman et refusant de bouger, sauf lorsque le bonhomme Gardener prenait un bâton et le poussait violemment en lui dardant les côtes. On faisait ainsi croire aux visiteurs qu'il était féroce¹⁹.

Au-delà de l'horreur de l'esclavage auquel John August est ici soumis, le lecteur remarque le caractère caricatural de son costume : la vue de cet enfant, qui pourtant « n'[a] rien de différent des autres enfants », assouvit le désir d'exotisme des spectateurs ; ceux-ci voient en lui l'autre

19. Bernard Assiniwi, *La saga des Béothuks*, p. 358-359.

rêvé, l'étranger radical – aveuglement sans lequel, on peut l'espérer, les mauvais traitements qui lui sont publiquement infligés ne seraient pas possibles.

Percevant l'enfant en souffrance sous son costume, un lord anglais obtient finalement du roi l'ordre de libération de John August, et assure son retour à Terre-Neuve. Assoiffé de vengeance, l'enfant devenu adolescent revient finalement au pays natal, et plus précisément dans la commune de Catalina, seul lieu dont il se souvienne. Là, il se met à fréquenter les tavernes afin de retrouver l'assassin de sa mère et celui de sa tante, tuée un peu avant cette dernière. Il cherche également à retrouver son père. Sa double quête l'amène à rencontrer Tom June, un autre Béothuk capturé par les Anglais, puis élevé par un pasteur anglican et son épouse. Tom June, qui a gardé contact avec les siens, ramène John August auprès des Béothuks, qui lui apprennent que son père est mort :

Lorsque Tom June présenta John August à son vieil oncle, ce dernier dit que son père était mort depuis l'année de sa capture il y avait presque dix cycles des saisons. Il avait été incapable de surmonter le chagrin et le sentiment de culpabilité qui l'habitaient.

John August n'avait donc plus de parents et ne parlait pas la langue des Béothuks. Il ne pouvait donc communiquer avec les siens et espérer retourner parmi eux. Le cœur triste, il retourna à Catalina et continua de boire sa peine et son désespoir. [...]

On raconte qu'après une bonne cuite, John August tomba soudain malade et mourut étouffé dans ses vomissures. [...] C'est ainsi que disparut le premier enfant béothuk à être montré en Angleterre comme on exhibe encore les animaux au zoo. À dix-sept ans, il avait passé six ans en liberté, huit en captivité et trois en enfer. Dans un enfer pire que la mort, celui de ne pas savoir qui il était, de n'avoir jamais revu les siens, d'avoir perdu sa langue et de n'avoir aucun ami au monde à qui se confier²⁰.

Ce passage décrit la situation d'extrême dysnostie dans laquelle se retrouve John August au moment de son retour ; du fait de son enlèvement précoce, il a oublié la langue des siens et ne parvient pas à réintégrer sa communauté d'origine, dans laquelle nul n'est à même de le reconnaître. Sa haine des Anglais l'empêche de se lier à cette autre

20. *Ibid.*, p. 367.

communauté. John August n'est, en somme, plus personne; il s'enfonce dans l'autodestruction, sa seule issue. Pour lui, le retour au pays natal s'avère parfaitement impossible, non du fait de la disparition du pays natal (disparition qui surviendra cependant à la fin du roman), mais du fait de la disparition de ses liens avec lui: John August n'éprouve de sentiment d'appartenance à l'égard d'aucune communauté.

1.3 Deux retours différents, deux contextes différents

Le retour d'Anin, l'ancêtre fondateur de la nation béothuke, et celui de John August, son descendant infortuné, sont séparés par près de mille ans; il est dès lors possible de supposer que la réussite de l'un et l'échec de l'autre tiennent moins de leurs circonstances individuelles que du contexte historique dans lequel ils s'effectuent. Le retour d'Anin correspond pour son peuple à une sorte d'entrée dans l'histoire: c'est la découverte de l'autre, de l'ailleurs, perçus comme menaçants mais jamais comme supérieurs, et la tentative d'intégrer ces connaissances nouvelles au fonctionnement de la communauté. Au contraire, le retour de John August témoigne de l'enfermement auquel sont condamnés les siens du fait de l'ambition colonisatrice de l'homme blanc; devant se fermer au monde pour pouvoir survivre, les Béothuks sont incapables de reprendre en leur sein l'un de leurs membres exilé. Le retour de John August correspondrait, en ce sens, au temps du repli sur soi, alors que celui d'Anin correspondait au temps du partage. L'un et l'autre de ces retours témoignent d'une conception différente de la communauté, de l'identité et de l'appartenance. Dans la première partie du roman, le lecteur voit la communauté béothuke se baser sur l'idée de partage et de don, qui en garantissent autant la survie que l'expansion. La communauté décrite par Assiniwi au sein de la première partie reflète assez bien l'idéal qu'en propose aujourd'hui le philosophe italien Roberto Esposito, et qu'a évoqué la deuxième partie de cet ouvrage: elle est fondée, plutôt que sur l'idée de possession commune, sur l'idée d'obligation envers l'autre. Dans *La saga des Béothuks*, c'est par l'exposition des conflits et leur résolution par le groupe que cette obligation parvient à être remplie: c'est le cas lorsqu'Anin exige des clans du phoque et de la loutre qu'ils décident ensemble de quel côté de la rivière le faire accoster. Ne craignant pas les querelles, qu'elle ne perçoit pas comme une menace, la communauté des Addaboutiks prend acte de l'évolution d'Anin en tant

qu'individu et lui attribue un nouveau statut; elle accepte également en son sein des étrangers dont l'une – la Viking Gudruide – sera choisie par les femmes comme leur représentante. Bien vivante, la communauté d'Anin encourage sa propre évolution. L'appartenance à cette communauté se base sur une constante négociation entre l'intérêt du groupe et l'intérêt individuel, ce dernier étant toujours subordonné au premier.

Au moment où le personnage de John August effectue son propre retour au pays natal, il a, comme son ancêtre Anin, eu l'occasion de voir et de connaître le monde. Cependant, il a pour sa part mené cette expérience dans la souffrance, la haine, et la honte. La communauté béothuke vers laquelle il revient, de même que celle des Anglais où il a séjourné, ne se définissent ni l'une ni l'autre par le partage et l'obligation. Elles se construisent bien plutôt autour de l'idée de possession commune – en l'occurrence, les ressources de l'île de Terre-Neuve, ainsi que des langues et cultures spécifiques. Dans la communauté anglaise, le Béothuk est immobilisé dans une étrangeté radicale où son humanité lui est niée; les ravisseurs de John August, qui ont tué sa mère en fuite, ne se sentent aucune obligation envers lui; le statut de cet enfant n'est, à leurs yeux, guère différent de celui d'un animal. John August n'est pas laissé libre de négocier son identité: celle-ci lui est imposée, assignée. Il lui incombe de s'y conformer, de devenir l'image exotique du Béothuk que les Anglais espèrent trouver en lui. Dès lors, il lui est impossible de développer à l'égard de la communauté anglaise un quelconque sentiment d'appartenance; il ne ressent de fait aucune obligation à l'égard de la famille chez qui il vit. Lors de son retour à Terre-Neuve, John August est enfermé par les Béothuks dans la même étrangeté radicale qui le caractérisait en Angleterre: son père étant mort, nul n'est apte à le reconnaître, et nul ne se propose de lui réapprendre sa langue natale. John August se trouve finalement victime de l'aspiration de chacune des communautés qui l'a accueilli à l'immunité: «contaminé» par l'une et par l'autre, il est considéré par toutes deux comme une menace. Cela est perceptible dans le récit qui est fait de l'histoire d'un autre enfant volé aux Béothuks, le jeune Tom June – celui-là même qui a tenté de ramener John August auprès des siens.

Il n'était heureux ni avec les siens, ni avec les Anglais. Il disait lui-même qu'il n'était rien. Ni Béothuk ni Anglais. Jamais un père anglais ne lui laissa la chance de fréquenter une de ses filles. Et lorsqu'il se retrouvait chez les siens, on ne lui laissait pas la chance

de parler avec les jeunes Béothukes, de crainte qu'il ne les incite à quitter leur communauté pour le monde des envahisseurs, ceux-là mêmes qui se plaisaient à tuer les gens de l'ocre-rouge²¹.

Tom June, comme John August, voit son identité lui être imposée: il est, avant tout, une menace pour la communauté qui, qu'elle soit anglaise ou béothuke, se refuse à l'intégrer. Tom June, comme John August, est refusé de toutes parts: il est de ce fait sans appartenance aucune.

La raison pour laquelle les retours d'Anin et de John August trouvent des issues différentes réside ainsi essentiellement dans l'état de leurs communautés d'origine. L'une est bien vivante, capable d'évoluer, de s'ouvrir à l'autre, en réponse à la découverte de l'étendue du monde et de la prise de conscience de ses mystères; l'autre est moribonde, obsédée par sa seule conservation et par sa difficulté à trouver les ressources nécessaires à son maintien. La dynastie pourrait ainsi être directement liée à l'état de dégradation de la communauté, à son enfermement, qui – dans le cas du roman de Bernard Assiniwi – s'attache clairement au contexte colonial, et à la tentative d'annihilation d'une communauté par une autre. La narratrice des aventures de John August s'étonne du fait que ni ce jeune homme ni Tom June n'aient jamais été utilisés comme intermédiaires pour établir des relations avec les Béothuks. « Le plus étrange encore, pour moi », explique-t-elle, « c'est que les habitants de l'île de Terre-Neuve ne tentèrent jamais un rapprochement avec nous par le truchement de ces deux jeunes hommes nés à l'intérieur de l'île, alors que des missions militaires avaient déjà tenté d'établir le contact avec nos gens²². » La connaissance du contexte colonial interdit cependant de partager le sentiment de la narratrice: le colonialisme étant fondé sur le désir de possession des ressources de communautés autres, sur l'appropriation, il semble peu probable qu'un contact réel, c'est-à-dire visant à la construction dans le partage d'une nouvelle communauté, ait jamais été réellement désiré. En témoigne sans aucune équivoque, à la fin du roman, le génocide complet dont le peuple béothuk finit par être la victime.

21. *Ibid.*, p. 364.

22. *Ibid.*, p. 367.

2. UNE DYSNOSTIE FONDATRICE²³

Le récit des retours d'Anin et de John August, l'un fondateur, l'autre impossible, participe dans le roman d'Assiniwi d'un autre retour de plus grande ampleur : celui de la narration vers une communauté aujourd'hui entièrement disparue, celle des Béothuks, à laquelle elle entend rendre vie. Nous avons précédemment montré comment certains romans tels que *Pélagie-la-Charrette*, par le biais du récit du retour, entendent effectivement reformer, raviver la communauté dont ils témoignent. Dans le cas de *La saga des Béothuks*, cet acte de témoignage pose cependant problème : en effet, l'écrivain y entend prendre la parole au nom d'un peuple incapable de la prendre, et qui n'y a d'ailleurs jamais eu droit. Se pose dès lors la question de la vraisemblance, de la validité, mais aussi et surtout de la légitimité du témoignage proposé par Bernard Assiniwi, qui entend ainsi rompre avec la situation de dysnostie radicale suscitée par le génocide.

À quel titre, de quel droit et dans quel but Assiniwi s'autorise-t-il à prendre la parole au nom des disparus ? Pour répondre à cette question d'ordre éthique, il importe de se pencher d'abord sur le mode de production du témoignage béothuk proposé par le romancier, et notamment sur les différentes techniques narratives qu'il emploie afin de faire naître une parole juste, sinon authentique. Suivra l'analyse du processus de légitimation dont ce témoignage béothuk fait l'objet, et, à partir des acquis de la littérature de la Shoah, la confrontation du texte d'Assiniwi au problème du témoignage dans le contexte du génocide.

2.1 Rendre la parole aux disparus

Fruit de nombreuses années de recherches, *La saga des Béothuks* lie son intrigue à des faits présentés comme attestés par une chronologie à la toute fin du volume. Conjugée à la mention « roman » faite sur la couverture même du livre, cette chronologie incite à considérer le texte d'Assiniwi comme un roman historique, et à s'interroger sur les rapports qu'y entretiennent réalité et imaginaire, histoire et fiction. Il convient cependant de modérer cette préoccupation : comme le souligne bien le

23. Une version modifiée de cette section a été publiée dans un article intitulé « L'institution de la littérature face à l'histoire : le cas de *La saga des Béothuks* de Bernard Assiniwi ».

critique Maurizio Gatti, la forme romanesque est avant tout utilisée par Assiniwi pour rendre plausible la réalité du peuple qu'il décrit, et donc, paradoxalement, pour servir la réalité historique : « L'auteur présente [les] événements sous forme de *roman* plutôt que d'*essai* historique, parce que la fiction lui permet de partir de la réalité attestée par des documents pour créer une autre réalité possible ou vraisemblable²⁴. » À cette remarque, il importe d'ajouter que le titre même du roman, *La saga des Béothuks*, situe d'emblée son récit au-delà d'une quelconque dichotomie entre littérature et histoire, dans une ambiguïté insoluble. En effet, le terme de *saga* s'applique d'abord à des textes scandinaves de l'époque médiévale, dans lesquels il s'avère impossible de dissocier l'historique du légendaire. En reprenant le terme de *saga*, Assiniwi fait bien sûr référence aux Vikings rencontrés par les Béothuks au début du roman, mais il signale aussi très clairement son refus de distinguer l'histoire de la fiction, et de placer son récit dans l'ordre de cette convention. Dans *La saga des Béothuks*, ce n'est pas un point de vue particulier sur l'histoire que nous offre cet auteur – il a d'ailleurs déjà fait œuvre d'historien, en 1973, dans son *Histoire des Indiens du Haut et du Bas Canada*²⁵. L'écrivain profite plutôt du cadre offert par la littérature pour faire s'élever la voix des Béothuks et permettre à ce peuple réduit au silence de raconter sa propre disparition. Son roman s'impose ainsi avant tout comme un acte de témoignage.

Ce témoignage béothuk, bien que permis par le titre de *saga* qui détache le roman des conventions littéraires occidentales contemporaines, pose la question de sa réalisation. Possédant une culture essentiellement orale, les Béothuks n'ont pas laissé de témoignage direct sur les circonstances de leur disparition. Il ne nous reste aujourd'hui de ce peuple que quelques objets de la vie quotidienne, une dizaine de dessins réalisés par Shanawdithit (dernière Béothuke répertoriée décédée en 1829) ainsi que trois différentes listes de mots recueillis à l'occasion de sa capture et de celle de deux autres femmes béothukes²⁶. Hormis les dessins de

24. Maurizio Gatti, *La saga de Bernard Assiniwi, ou comment faire revivre les Béothuks*, p. 279-296.

25. L'histoire des Béothuks apparaît dans le deuxième volume de cet ouvrage ; elle reste cependant décrite de manière relativement succincte, son auteur affirmant vouloir y consacrer l'intégralité d'un ouvrage ultérieur.

26. Selon Ingeborg Marshall dans *A History and Ethnography of the Beothuk*, la première de ces listes fut recueillie auprès de Ou-Bee. Capturée en 1791 (Bernard Assiniwi donne dans sa chronologie la date de 1758), Ou-Bee fut placée dans une famille

Shanawdithit, nous ne possédons aucun témoignage direct sur le mode de vie des Béothuks, et ne connaissons jamais sur leur disparition que le point de vue des colonisateurs – ceux-là mêmes qui, consciemment ou non, en sont à l'origine. Ce qu'entend donc restaurer Bernard Assiniwi par son roman, c'est la parole d'êtres qui ne l'ont jamais eue et qui, à ce titre, ne peut faire l'objet d'aucune reproduction ni imitation.

Privé de tout document original sur lequel s'appuyer, l'écrivain doit se résoudre à faire s'élever la parole béothuke par le seul biais de la fiction. Dans ce difficile travail d'anamnèse, Assiniwi dispose cependant de ses travaux de recherches historiques, de sa propre expérience d'autochtone, ainsi que, bien sûr, de son imaginaire; celui-ci se trouve concrétisé et modelé par trois grandes techniques narratives qui lui permettent de générer une parole, sinon proprement authentique (puisque son contenu ne peut se prétendre original), du moins incontestablement *juste*, c'est-à-dire conforme à la réalité de son objet. La première de ces techniques narratives est le recours à différents narrateurs appartenant eux-mêmes au peuple béothuk. Tout au long du roman, ceux-ci se relaient pour relater les événements propres d'abord au passé de leur nation, puis au présent de leur existence. Si la première partie du roman semble ainsi caractérisée par un narrateur omniscient, le lecteur découvre au cours de la deuxième partie que cette voix originelle est en réalité celle de l'une des « mémoires vivantes » béothukes – en l'occurrence, un vieil homme que les jeunes, attentifs, se gardent d'interrompre lorsqu'il évoque l'histoire de leur peuple. Un nouveau narrateur, en apparence également omniscient, explique ainsi soudainement au lecteur :

Le vieil homme aux cheveux tout blancs, mémoire vivante de la nation des Béothuks de l'île des Hommes-Rouges, assis sur une roche, près du feu de grève, continuait son récit auprès des

d'origine anglaise qui finit par quitter Terre-Neuve pour l'Angleterre. Le lexique de termes béothuks réalisé après sa consultation par le capitaine G. C. Pulling, qui espérait être envoyé en mission auprès des Béothuks, est celui qui est reproduit par Bernard Assiniwi à la fin du roman – il le donne comme « seul et unique lexique de la langue des Béothuks » (*La saga des Béothuks*, p. 503). Toujours selon Ingeborg Marshall, la deuxième captive béothuke à avoir transmis des connaissances sur sa langue est Demasduit, alias Mary March, qui fut capturée en 1819 (1811 selon Bernard Assiniwi) et placée au domicile du révérend John Leigh, qui recueillit auprès d'elle près de 180 mots dont de nombreux ont aujourd'hui été perdus. Enfin, la troisième liste de mots fut recueillie par W. E. Cormack auprès de Shanawdithit, que nous avons mentionnée plus haut.

jeunes appelés à le remplacer comme détenteurs de l'histoire de son peuple. Le groupe qui l'écoutait était composé d'une dizaine d'adolescents des deux sexes, avides de connaître ces valeurs traditionnelles et ces connaissances d'hier qui devaient servir à ceux de demain. Ils laissaient le vieillard raconter la saga des Béothuks sans l'interrompre, afin de ne pas mêler ses souvenirs et les récits de ses ancêtres²⁷.

Tout au long du roman, différents narrateurs se relaient ainsi, perdant peu à peu leur apparente omniscience pour imposer la première personne de narration qui domine la dernière partie du roman²⁸. Cette section a pour narratrices les toutes dernières « mémoires vivantes » béothukes, à savoir de jeunes femmes dont le destin individuel a fini par se confondre avec celui de leur nation à l'agonie, dont elles sont devenues les dernières représentantes. La multiplication des voix et des niveaux de narration ainsi proposés par le roman ne vient pas seulement donner la parole au peuple béothuk : elle vient également disperser dans le roman l'autorité conventionnellement transmise par l'auteur au narrateur. Elle permet le surgissement d'une multitude de voix unies non seulement par la continuité du récit, mais aussi par leur reconnaissance d'une origine et d'un destin communs. En effet, bien qu'appartenant à des époques très différentes, l'ensemble de ces différents narrateurs semble s'adresser à un seul et même narrataire. « Laissez-moi me souvenir, dans l'ordre, de ce qui est arrivé après la mort du dernier raconteur qui vous a appris notre histoire telle qu'elle s'est déroulée²⁹ », demande ainsi la narratrice Demasduit au début de la troisième partie, comme si elle avait été présente tout au long du récit. Les différents narrateurs de *La saga des Béothuks* sont donc inscrits à la fois dans des cadres spatiotemporels distincts et dans un même face-à-face avec le lecteur, auquel ils semblent parler d'outre-tombe.

Le refus de laisser s'installer une voix narrative autoritaire et monolithique, de même que celui d'inscrire ses différents narrateurs dans la convention d'une temporalité linéaire, se conjugue dans le roman

27. Bernard Assiniwi, *La saga des Béothuks*, p. 310.

28. Ce passage progressif d'une focalisation omnisciente à une focalisation interne peut également être interprété comme reflétant l'évolution de la culture béothuke elle-même, qui passe du récit mythique, donc collectif, au récit autobiographique et individuel.

29. *Ibid.*, p. 338.

d'Assiniwi à ce que Marie-Hélène Jeannotte qualifie d'« atmosphère d'oralité³⁰ ». Cette « atmosphère d'oralité » constitue la deuxième stratégie narrative utilisée par Assiniwi pour faire renaître la voix des Béothuks. Elle lui permet de soustraire cette voix aux conventions occidentales de l'écrit, et de se rapprocher autant que faire se peut de ce qui aurait pu constituer une authentique parole béothuke dans sa confrontation à celle de l'Occident. Ainsi, lors de leurs multiples interventions, les différents narrateurs ne manquent pas de se présenter au lecteur et de l'interpeller pour vérifier qu'il a bien compris, ou pour lui demander d'être particulièrement attentif. Shanawditith, la toute dernière à intervenir, interroge en ces termes : « Est-ce clair pour vous tous ? Moi, Shanawditith, mémoire vivante, je n'ai pas envie de répéter³¹. » Ce type d'adresse favorise la mise en place d'une véritable intimité entre narrateur et narrataire, semblable à celle existant entre un conteur et son auditoire. De même que dans une prestation orale, où il est impossible de revenir sur la parole émise, les différents intervenants font par ailleurs état de leurs oublis, et s'emploient à y remédier. Cette « atmosphère d'oralité » est également reconnaissable sur le plan stylistique dans l'abondance des répétitions et des phrases courtes. Selon Marie-Hélène Jeannotte, ce procédé confère au texte de *La saga des Béothuks* un caractère hybride, le récit devenant le lieu d'une confrontation féconde entre la tradition littéraire occidentale et la tradition orale des Amérindiens, que cet affrontement rend d'autant plus perceptible. Sans pouvoir être décrit comme purement amérindien, et encore moins comme béothuk, le texte du roman d'Assiniwi s'impose ainsi comme une tentative audacieuse de se rapprocher au plus près de ce qu'aurait pu constituer la parole de ce peuple si elle avait été écrite.

Le dernier des outils employé par Assiniwi afin de faire surgir une voix au plus près de la réalité béothuke est d'ordre linguistique : l'écrivain utilise de nombreux mots appartenant à la langue de ce peuple, et les laisse prendre leur sens à travers le contexte du récit, sans jamais se soucier de les traduire ; comme nous l'avons vu, un lexique des termes béothuks est mis à la disposition du lecteur à la fin du roman afin de lui permettre de

30. Marie-Hélène Jeannotte, « L'identité composée : hybridité, métissage et manichéisme dans *La saga des Béothuks*, de Bernard Assiniwi, et *Ourse bleue*, de Virginia Pésémapéo Bordeleau ».

31. Bernard Assiniwi, *La saga des Béothuks*, p. 439.

trouver des éclaircissements s'il le souhaite. Hélène Destrempe³² a bien examiné la manière dont ces termes béothuks varient en nombre selon le moment de la narration, et selon la langue (français ou anglais) à laquelle les personnages sont confrontés lors de la colonisation. Dans le texte lui-même, les termes béothuks entrent en concurrence avec le français du récit, et génèrent une sorte d'affrontement directement perceptible au sein du discours. Contrairement à ce qui s'est historiquement passé, c'est la langue française qui se conformerait ici, selon Destrempe, à la réalité amérindienne. En d'autres termes, l'emploi de la langue béothuke confronte directement le lecteur à la réalité de ce peuple, si biaisée soit-elle, et le soumet à son étrangeté.

La multiplication des narrateurs et des niveaux de narration, l'instauration d'une « atmosphère d'oralité » de même que l'emploi de termes propres à la langue béothuke, constituent autant d'instruments permettant à l'écrivain de faire surgir une voix qui soit, sinon authentique, du moins juste à l'égard de la réalité du peuple qu'elle représente – cette justesse passant par sa totale originalité et par le refus de se soumettre directement aux conventions occidentales. Par l'intermédiaire du roman, c'est la voix des Béothuks eux-mêmes que Bernard Assiniwi cherche à faire s'élever dans sa multiplicité, afin de témoigner tant de leur existence que de leur disparition.

2.2 Légitimer la parole de l'écrivain-témoin

Dans le cadre du roman et de la littérature en général, la parole de l'auteur est généralement légitimée par la reconnaissance que lui accorde l'institution littéraire. Cependant, la manière dont cette même parole peut se substituer à celle d'un autre (et notamment, dans le cas du génocide béothuk, d'un autre qui n'a jamais été et ne sera jamais en mesure de s'exprimer) pose d'importantes questions d'ordre éthique. Il est intéressant de noter que ce questionnement a surgi précédemment chez les lecteurs de Bernard Assiniwi, à la lecture d'œuvres qui, contrairement à *La saga des Béothuks*, n'avaient pourtant aucune prétention à se constituer en témoignages. L'essai historique *Histoire des Indiens du Haut et*

32. Hélène Destrempe, « Plurilinguisme et stratégies identitaires dans la littérature autochtone d'expression française au Québec ».

du Bas Canada, mentionné plus haut, a ainsi valu à son auteur de sévères critiques: l'historien Marcel Trudel, par exemple, lui a reproché dans son compte-rendu de lecture de ne pas citer suffisamment ses sources et de manquer radicalement d'objectivité, voire d'honnêteté, en prenant systématiquement parti contre les colons européens et l'ensemble de la population blanche en général. En tant qu'auteur, Assiniwi assumait pleinement ces reproches, allant à leurs devants dès la préface de son essai: « Pourquoi devrais-je, moi, un INDIEN, être objectif, alors que les historiens appartenant aux autres groupes ethniques ne l'ont jamais été? », interroge-t-il le lecteur. « Pourquoi moi, membre d'une famille culturelle et linguistique minoritaire, vivant dans un contexte géographique et social culturellement et linguistiquement minoritaire, devrais-je être objectif³³? » De manière discutable, c'est ici sa seule amérindianité qu'invoque Bernard Assiniwi pour valider son travail d'historien :

J'ai la *prétention* de connaître les gens que je raconte, autant que les structures sociales, économiques, politiques et religieuses, si mal ou pas expliquées par les explorateurs, aventuriers et missionnaires qui vinrent il y a quatre cents et quelques années.

J'ai aussi la *prétention* de pouvoir comprendre la philosophie de mes ancêtres et l'humanité qui animait cette philosophie que les EUROPÉENS n'ont pu saisir.

Ces matières n'étant gravées que dans les cœurs et les esprits des gens de ma race, elles étaient plus difficiles à consulter que les manuscrits des nouveaux arrivants.

Pour les saisir véritablement, il fallait, je crois, être INDIEN de sang et de cœur³⁴.

Il serait naïf de penser que l'amérindianité revendiquée par Bernard Assiniwi dans son *Histoire des Indiens du Haut et du Bas Canada* ne prend pas part au processus de légitimation du témoignage énoncé dans *La saga des Béothuks*: elle est très clairement présente, sur le seuil de l'ouvrage, dans le nom que porte son auteur. Cependant, cette amérindianité n'y fait l'objet d'aucune revendication particulière. Aucune préface ne vient afficher l'identité amérindienne d'Assiniwi, ni, contrairement

33. Bernard Assiniwi, *Histoire des Indiens du Haut et du Bas Canada*, Tome I, p. 11.

34. *Ibid.*, p. 11-12.

à ce à quoi l'on aurait pu s'attendre, la rigueur des recherches effectuées en vue de la rédaction. Par cette double absence, Assiniwi se détache à la fois de tout essentialisme et de toute prétention scientifique : il affiche clairement dans *La saga des Béothuks*, en tant qu'auteur et en tant qu'écrivain, sa pleine et totale liberté.

Pour bien comprendre le caractère problématique du témoignage proposé par cet écrivain, il est nécessaire de se concentrer sur la notion même de témoin et sur le statut particulier qui est le sien dans le cas du génocide ; c'est ce que propose le philosophe Giorgio Agamben dans son analyse des témoignages de la Shoah. Le problème de la Shoah et celui du génocide des Béothuks sont nettement différents, à la fois par leurs circonstances historiques spécifiques et par leur portée symbolique : les historiens s'accordent généralement pour dire que l'extermination des Béothuks n'a, contrairement à la Shoah, pas revêtu de caractère massif, systématique ni même véritablement organisé – pour cette raison même, on lui refuse d'ailleurs parfois le qualificatif de génocide. En outre, et comme cela a été mentionné, aucune œuvre traitant du génocide des Béothuks ne peut se poser comme un témoignage direct. Pour ce qui est de la Shoah, à l'opposé, de nombreux survivants des camps nazis, tels que Primo Levi ou Robert Antelme, ont ressenti à leur retour le besoin vital de témoigner de l'horreur vécue, c'est-à-dire d'en transmettre le souvenir pour faire œuvre de mémoire. Dans son essai *Ce qui reste d'Auschwitz*, Giorgio Agamben a bien établi la spécificité de ces témoignages de survivants, de même que leur caractère profondément paradoxal qui peut également, dans une certaine mesure, s'appliquer au témoignage proposé par Bernard Assiniwi. Agamben commence dans son essai par étudier la signification même du terme *témoin* en remontant à sa double origine latine. *Témoin* évoque d'abord en latin le terme *testis*, c'est-à-dire le témoin au sens juridique, qui représente un troisième point de vue sur des événements dans lesquels il n'est pas directement impliqué. Cependant, le terme *témoin* renvoie également au latin *superstes* ; il désigne alors le survivant, celui qui a fait l'expérience d'événements de leur début à leur fin et se trouve donc à même de les décrire. Primo Levi et Robert Antelme, avec leurs récits *Si c'est un homme* et *L'espèce humaine*, tous deux publiés en 1947, ne relèvent évidemment pas du premier groupe, celui des *testis* : de leur propre aveu, leur témoignage n'a en effet absolument rien à voir avec le domaine juridique. Ces auteurs sont plutôt, au plein sens du terme, des *superstes*,

c'est-à-dire des survivants. À l'opposé de ce qui se passe dans le cas des *testis*, dont on exige une certaine objectivité, c'est le fait même d'avoir été impliqués dans les événements qui vient garantir tant la véracité que la légitimité du témoignage des *superstes*. Si Primo Levi et Robert Antelme sont en mesure de témoigner des camps de concentration nazis, c'est qu'ils leur ont survécu.

Le statut précis de l'auteur de *La saga des Béothuks* est bien plus difficile à déterminer. Bien qu'on lui ait reproché de prendre systématiquement le parti des Amérindiens pour accuser les colons européens, il est difficile d'accorder à Bernard Assiniwi le statut de *testis* – ce, d'autant plus que l'espace romanesque où se développe sa parole n'entre pas en rapport avec celui du témoignage juridique. Dans une certaine mesure, et à une échelle considérablement différente des écrivains pris en exemple par Agamben, Bernard Assiniwi pourrait plutôt être assimilé à un *superstes* : il pourrait être considéré comme le représentant d'un peuple autochtone qui, contrairement aux Béothuks, et du fait de conditions historiques et géographiques spécifiques, a survécu à la colonisation des Amériques. En ce sens, le témoignage transmis par Bernard Assiniwi serait directement légitimé dans *La saga des Béothuks*, tout comme l'écrivain le revendiquait dans son *Histoire des Indiens du Haut et du Bas Canada*, par sa seule amérindianité. Cependant, il est impossible de soutenir une telle affirmation : force est en effet de constater qu'Assiniwi ne propose à aucun moment, dans *La saga des Béothuks*, le récit de sa propre expérience, et que ce sont les Béothuks eux-mêmes qu'il appelle à témoigner par l'intermédiaire de son écriture. Sa parole ne peut donc être classée parmi celle des *superstes*, et ne peut se voir conférer la légitimité que ce statut lui aurait fait gagner.

Selon Agamben, toutefois, le témoignage rapporté par les véritables *superstes* n'est pas sans poser un problème similaire à celui proposé par Assiniwi. De fait, tout témoignage demeure, dans le cas d'Auschwitz en particulier et celui du génocide en général, fondamentalement partiel : le *superstes* est celui qui n'a pas vécu les événements jusqu'au bout, puisqu'il n'a pas connu la mort. Le survivant n'est jamais qu'un témoin partiel du génocide ; le témoin intégral serait plutôt, et de manière paradoxale, celui qui a fait jusqu'à l'expérience de l'anéantissement, et n'est donc plus en mesure de faire acte de témoignage. En d'autres termes, dans le cas du génocide, le témoignage s'impose à la fois comme une parole jetée sur le vide et comme un vide jeté sur la parole ; le témoin partiel atteste

en effet de ce qu'il lui est impossible de décrire, et le témoin intégral de son incapacité à témoigner: « On ne témoigne pas de l'intérieur de la mort, il n'y a pas de voix pour l'extinction des voix³⁵. » Le témoignage proposé par le *surperstes*, le survivant, constitue finalement une expérience fondamentalement paradoxale et lacunaire: c'est la transmission langagière de l'indicible. Ce dont témoigne le survivant, c'est du vide contenu dans sa propre parole, et du silence abyssal de ceux qui n'ont pas survécu. Témoigner, dans le contexte du génocide, s'affirme ainsi comme un aveu d'impuissance:

Le témoignage vaut ici essentiellement pour ce qui lui manque; il porte en son cœur cet « intémoinable » qui prive les rescapés de toute autorité. Les « vrais » témoins, les « témoins intégraux », sont ceux qui n'ont pas témoigné, et n'auraient pu le faire. Ce sont ceux qui « ont touché le fond », les « musulmans³⁶ », les engloutis. Les rescapés, pseudo-témoins, parlent à leur place, par délégation – témoignent d'un témoignage manquant³⁷.

La dimension profondément aporétique du témoignage, telle qu'elle est décrite par Agamben, peut amener à reconsidérer le statut de l'auteur de *La saga des Béothuks* et à lui reconnaître pleinement les fonctions de témoin – ce, sans attacher sa personne aux événements eux-mêmes. En tant qu'auteur, Assiniwi entend en effet transmettre la parole de ceux qui l'ont perdue; ce faisant, il révèle l'indicible contenu en creux dans son propre discours. Cet indicible, cet impossible de la parole, est à la toute fin du roman rendu perceptible, évident, dans les derniers mots de la dernière des Béothuks, Shanawdithit. C'est en effet sa propre mort que, chose inconcevable, la dernière narratrice décrit au passé: « Avec le peu d'énergie qui me restait, je combattis la mort jusqu'à mon dernier souffle », explique-t-elle. « Avec moi s'éteignait la dernière mémoire vivante des Béothuks³⁸. » Par ces ultimes phrases, la narratrice met en cause sa propre parole, de même que l'ensemble de celles qui l'ont précédée. Elle signale ainsi clairement au lecteur que le vide est au cœur du roman tout entier.

35. Giorgio Agamben, *Ce qui reste d'Auschwitz*, p. 38.

36. Dans le jargon des prisonniers d'Auschwitz, le terme de *musulmans* désignait les individus résignés, trop épuisés et souffrants pour pouvoir encore réagir aux sollicitations du monde extérieur, mais biologiquement encore vivants.

37. *Ibid.*, p. 36.

38. Bernard Assiniwi, *La saga des Béothuks*, p. 499.

3. LA LITTÉRATURE, RECOURS CONTRE LA DYSNOSTIE ?

Ce chapitre a observé le rapport, très visible dans le roman de Bernard Assiniwi, entre le phénomène de la dysnostie et le contexte historique dans lequel s'effectue le retour. S'inscrivant à la sortie d'une temporalité mythique, dans la prise de conscience de l'existence d'autres peuples et d'autres cultures, le retour d'Anin se veut effectif, fondateur; s'inscrivant dans le contexte de la colonisation, du désir d'immunité de la communauté face à la rencontre de l'autre, le retour de John August est au contraire voué à l'échec. À ces deux retours s'ajoute celui, paradoxal, proposé au lecteur par le récit même de *La saga des Béothuks*, vers un peuple et une culture qui ont totalement cessé d'exister. Refusant de s'inscrire au sein d'une quelconque opposition entre histoire et fiction, Bernard Assiniwi profite de la liberté offerte par la littérature pour construire dans son roman un espace qui serait enfin conforme à la réalité amérindienne. Dans cet espace, et grâce à différentes techniques narratives, l'écrivain s'emploie à faire renaître la voix des Béothuks eux-mêmes et à faire enfin témoigner de sa propre disparition ce peuple réduit au silence.

Au-delà des aléas de la représentation d'un peuple nécessairement fantasmé, *La saga des Béothuks* nous a permis de nous interroger sur la légitimité de l'auteur à prendre en charge et à transmettre un tel témoignage. Force a été de constater que, dans cette entreprise, l'auteur ne se constitue pas comme une autorité à laquelle la parole des Béothuks devrait se rapporter. Bien au contraire, il se défait d'une partie de ses fonctions d'auteur pour mettre en évidence le caractère impossible de la parole qu'il fait entendre. La légitimité du témoignage proposé dans le roman d'Assiniwi ne tient absolument pas au statut d'autochtone de son auteur; elle est tout entière contenue dans la confrontation qu'il impose au lecteur avec l'impossibilité de dire le génocide, avec l'indicible. Cette confrontation n'aurait sans doute pas été possible en dehors de la littérature: c'est en effet le seul espace où la parole peut ouvertement admettre sa propre impuissance.

« Voilà l'utilité des mémoires vivantes au sein du peuple: se souvenir que les Béothuks sont éternels, qu'ils ne mourront jamais³⁹. » Le roman de Bernard Assiniwi, à travers le témoignage paradoxal dont il se veut

39. *Ibid.*, p. 207.

l'auteur, invite le lecteur à revisiter la notion d'appartenance, et notamment à ne plus la considérer comme un simple besoin de l'individu et de la communauté, dont la satisfaction leur permettrait d'accéder au vivre-ensemble; l'appartenance est aussi un devoir moral, une dette à laquelle sont confrontés les lecteurs de *La saga des Béothuks* en prenant conscience, dans l'extinction de la voix de Shanawdithit, de la réalité du génocide – en devenant eux-mêmes les « mémoires vivantes » du peuple béothuk. L'appartenance n'est ainsi pas seulement une qualité de l'individu et de la communauté qui les lie inexorablement l'un à l'autre: elle est avant tout un acte, un choix, qui les engage l'un envers l'autre.

APPARTENANCE: BILAN

Sentiment d'acceptation, de reconnaissance, mais aussi de solidarité et de représentativité entre un individu et un groupe donné, l'appartenance est le lien qui unit le revenant à son pays natal: elle est à la fois l'origine, l'instrument et le but du mouvement du retour. Les analyses menées autour de cette notion nous ont permis d'observer la mise au jour des défaillances du sentiment d'appartenance devant le phénomène de la dysnostie, c'est-à-dire devant l'incapacité du retour à se réaliser pleinement. Les œuvres étudiées analysées dans cette troisième partie décrivent toutes trois des situations particulières de dysnostie, directement imputables aux menaces qui pèsent sur le pays natal. Ainsi ce lieu originel est-il en proie, dans *La pêche blanche*, aux affres de la surmodernité, le temps et l'espace qui le caractérisent étant soumis à une forme d'excès dans lequel la communauté vient se dissoudre. Dans *Lignes de faille*, le pays natal constitue une inconnue sur laquelle pèse le poids du secret, et dont les personnages peinent à se libérer. Dans *La saga des Béothuks*, enfin, le pays natal est anéanti, disparu, effacé par l'acte génocidaire qui met fin à toute possibilité de retour. Face à ce manque, le récit s'élève, proteste, entend faire acte de témoignage: il crée ce faisant une communauté nouvelle, celle des lecteurs, dans laquelle la voix du peuple exterminé peut renaître, et à l'égard de laquelle chacun contracte une dette, un devoir moral. Dans *Lignes de faille* et *La pêche blanche*, tout comme dans *La saga des Béothuks*, l'acte de narration – qu'il s'incarne dans l'imaginaire de la nostalgie, récit de l'origine, ou dans celui d'une identité-monde cosmopolite, récit de la transcendance des origines – s'affirme comme un remède à la dysnostie, comme la tentative de reconstituer autour de lui la communauté disparue.

Cette tentative de renouvellement de la communauté par le récit nous invite finalement, sinon à reconsidérer la nature même de l'appartenance, à effectuer le constat de son caractère indispensable, nécessaire, la disparition de ce lien fondamental entre l'individu et sa communauté suscitant sa réinvention immédiate par la narration. Autour de

l'œuvre littéraire, autour de la fiction que celle-ci propose, se construit ainsi l'autre fiction d'une communauté à laquelle l'entendement du récit garantirait l'appartenance. La communauté étant, comme nous l'avons vu, fondée sur le don, l'obligation envers autrui, elle nous porte à nous interroger sur la participation attendue du lecteur à cette communauté nouvelle formée autour du récit. Cette question se pose aussi, à l'intérieur du récit lui-même, à l'égard du revenant. Qu'attend-il donc de son retour? Revient-il pour remplir ses obligations à l'égard de sa communauté? Revient-il, au contraire, pour qu'elle remplisse ses obligations envers lui? Le lien qui attache le revenant à son pays natal – le lien d'appartenance – repose avant tout sur un vide, sur une dette, que le retour permettrait de combler. En ce sens, le retour au pays natal ne vise pas à la réintégration par le revenant de sa communauté d'origine; il constitue bien plutôt un règlement de comptes. Revenir, au regard de la nature même du lien d'appartenance que le retour confirme, ce serait ainsi, paradoxalement, chercher à formuler la possibilité même du départ.

CONCLUSION

Dysnostie(s)?

L'apparent surgissement dans la littérature canadienne francophone, à la fin des années 1970, du thème du retour au pays natal, témoigne de l'intérêt tout naturel de celle-ci pour le monde contemporain; il reflète le questionnement suscité, entre autres, par la mondialisation, la fracture économique entre Nord et Sud, le cauchemar renouvelé de la dictature, de la guerre et du génocide – tous générateurs de migrations et d'un exil que décrivent, au Canada, de nombreux auteurs francophones. Le sentiment même de l'exil – celui d'être douloureusement séparé du pays originel – n'est cependant pas l'apanage des auteurs dits « migrants », tels que Dany Laferrière et Sergio Kokis. Il s'exprime dans l'œuvre de bien d'autres écrivains: du fait du contexte francophone minoritaire dans lequel ils s'inscrivent, par exemple, comme l'Acadienne Antonine Maillet, ou au contraire de l'aliénation que constitue potentiellement pour eux l'usage de la langue française – on pense, toujours parmi les auteurs de notre corpus, aux Autochtones Virginia Pésémapéo Bordeleau et Bernard Assiniwi. Le sentiment de l'exil reste finalement celui de toute personne malmenée dans son ou ses appartenances, et faisant de la sorte l'expérience du déchirement; ainsi les deux frères décrits dans *La pêche blanche* de Lise Tremblay, bien que l'un soit demeuré physiquement au pays natal et que l'autre l'ait quitté, ressentent-ils tous deux à son égard un même sentiment d'échec et de trahison: celui d'une douloureuse séparation.

C'est à cette mise à mal du sentiment d'appartenance que vient répondre le récit du retour au pays natal, et avec lui la tentative par ses protagonistes de réintégrer leur communauté d'origine. Nous nous sommes interrogés, au tout début de cette étude, sur les conditions d'émergence de ce type de récits; nous nous sommes également posé la question des difficultés qu'il associe systématiquement non seulement au mouvement

du retour, mais aussi à l'existence même du pays natal, décrit comme menacé, voire disparu. Par le terme *dysnostie*, néologisme formé sur les mots grecs *dys* (« difficulté ») et *nostos* (« retour »), nous avons désigné le malaise à la fois social et identitaire qui touche le ou les revenants ainsi que la communauté vers laquelle ils retournent. La dysnostie est un dysfonctionnement du retour, qui ne parvient pas, malgré sa mise en pratique, à se réaliser pleinement, et que manifestent des conflits d'une violence parfois extrême. Le premier chapitre a montré, en s'appuyant sur l'*Odyssee* d'Homère, ce que la dysnostie *n'est pas*. Certes, le retour du personnage d'Ulysse est fortement conflictuel, puisqu'il aboutit au massacre des prétendants et des servantes ; il voit cependant la réintégration complète de la communauté par le revenant, qui n'éprouve même pas la nécessité d'y changer de statut. Du début à la fin de son parcours, le personnage homérique reste fidèle à son identité première : s'il a changé de nom pendant son errance, au moment d'affronter le Cyclope, ce n'est que temporairement et que pour devenir « personne », et non pas « quelqu'un d'autre ». Cette intégrité reste toutefois le fait d'un contexte historique et culturel bien particulier : contrairement aux personnages de la littérature canadienne contemporaine, en effet, Ulysse n'évolue pas dans le cadre de la rencontre des cultures. À l'opposé, l'ensemble des revenants décrits dans la présente étude manifestent, au moment de leur retour, la présence de l'autre en soi ; ils appellent leur communauté d'origine soit à les faire changer de statut, soit à se transformer radicalement pour les accueillir – une transformation dont certaines, moribondes, se montrent parfaitement incapables ; le mouvement du retour conduit alors tantôt à leur destruction (ainsi, dans *Nos échoueries* de Jean-François Caron), tantôt à la mort du revenant (ainsi, dans *Le retour de Lorenzo Sánchez* de Sergio Kokis).

Au cours de notre réflexion, nous avons donné de la dysnostie de nombreux exemples : celui du retour d'Anin, le fondateur de la nation béothuke autour de l'an 1000, et celui de son dernier descendant, John August, au XIX^e siècle, en sont les plus significatifs. Ces deux personnages de *La saga des Béothuks* témoignent en effet, dans leur opposition, du caractère révélateur de la dysnostie vis-à-vis de la nature du pays natal ainsi que du projet social de la communauté lui étant associée. Anin, revenant chez les siens en compagnie des représentants de deux autres peuples, exige de ses deux clans d'origine qu'ils résolvent leurs conflits et s'unissent pour l'accueillir. Il deviendra le chef de la nouvelle

communauté ainsi formée : le peuple béothuk. La démarche d'Anin montre bien la capacité des conflits liés au retour à motiver une refondation de la communauté – une refondation conditionnée par la vitalité de cette dernière, et par son ouverture à l'altérité. Le personnage de John August, son dernier descendant revenu à Terre-Neuve d'un séjour forcé en Europe, illustre au contraire l'impasse à laquelle sont confrontés les protagonistes du retour devant la disparition, en cours ou achevée, du pays natal. Rejeté par les colons européens du fait de ses origines amérindiennes, John August est perçu comme un danger par les Béothuks du fait de son passage chez les blancs ; soucieux de leur immunité, les Amérindiens refusent d'œuvrer à sa réintégration, qui impliquerait l'assimilation consentie d'éléments de la culture des colons. Les exemples d'Anin et de John August équivalent finalement à deux contextes différents, et à deux types de dynosties distincts : la première, soluble, se déploie dans l'espace originel du mythe, du récit fondateur ; la deuxième, insoluble, est marquée par les effets de la colonisation, de la déculturation et du génocide en cours, qui font de l'altérité une véritable menace.

Sans doute serait-il possible de qualifier d'*anostie* (« absence de retour ») la dynostie extrême, insoluble, décrite par *La saga des Béothuks*. Cependant, celle-ci ne va pas sans trouver sa résolution : disparu dans sa dimension physique, le pays natal des Béothuks perdure dans la mémoire collective, permettant le maintien et l'évolution symboliques de la communauté qui y est attachée : « Je savais que les Béothuks vivraient toujours, car il y aura toujours des vrais hommes, même s'ils n'ont pas la peau rouge¹ », affirme ainsi la dernière des « mémoires vivantes » responsables du récit.

Ce à quoi la réflexion menée tout au long de cette étude nous a finalement permis d'aboutir, c'est à une redéfinition de la notion de pays natal, ainsi que des concepts d'identité, de communauté et d'appartenance qui le fondent. La première partie de cet ouvrage nous a ainsi permis de réfuter *l'a priori*, chez le revenant de même que dans sa communauté, d'une identité fixe et entière dont le retour viserait à la simple réappropriation – une identité fixe que l'on peut observer dans *l'Odyssée* d'Homère, bien sûr, mais aussi dans *Cédipe roi* de Sophocle, où elle constitue une sorte de mystère à découvrir. Les œuvres du corpus nous ont plutôt permis d'affirmer, dans le contexte canadien francophone

1. Bernard Assiniwi, *La saga des Béothuks*, p. 499.

contemporain, le caractère fluctuant de l'identité: insaisissable, elle est le fruit changeant d'un processus de construction perpétuel, ainsi que des mouvements constants de la subjectivité. Ces mouvements constants, ainsi que le dépassement du discours identitaire auquel nous invite leur mise en évidence, nous ont amenés dans un second temps à réévaluer la notion de communauté dans laquelle ils s'opèrent. Avec l'aide des théories de Roberto Esposito et de Paul Ricœur, nous avons découvert dans la communauté une construction fragile basée non sur le principe du bien commun (c'est-à-dire de la possession commune), mais sur celui du don, de l'ouverture à l'autre, et par conséquent des interactions d'une variété d'imaginaires individuels. Ce sont ces imaginaires à la fois épars, interdépendants et en mouvement constant que l'acte de narration – la littérature – se propose justement de fédérer. Le récit possède ainsi un caractère fondateur à l'égard de la communauté qui le développe: à l'égard non seulement des identités que cette communauté cherche à définir, mais aussi des espaces humains qu'elle entend circonscrire et qui la circonscrivent en retour. Cette propriété de tout récit est rendue manifeste par le récit du retour, qui non seulement participe à la construction de la communauté, mais vient mettre au jour cette construction, et ce faisant, met en question les critères de son appartenance. La troisième et dernière partie de cet ouvrage s'est ainsi employée à redéfinir les pré-supposés de l'appartenance à travers l'examen de trois romans où le mouvement du retour s'avère impossible du fait des défaillances du pays natal – menacé, inconnu, voire disparu, celui-ci finit par s'attacher au récit qui en est fait et qui se déploie, très concrètement, au sein du texte littéraire. Autour de chacune des œuvres du corpus vient ainsi se former une véritable communauté; la littérature constituerait, à ce titre, un espace humain à part entière, bien que non inscrit dans la matérialité d'un territoire. Dans *La saga des Béothuks*, qui constitue avant tout un roman, ce pays est ostensiblement montré comme le fruit d'une reconstruction par l'imaginaire, sur la base de faits décrits comme historiques, mais non référencés. Une telle reconstruction est mise en évidence par d'autres œuvres du corpus: par *Pélagie-la-Charrette* d'Antonine Maillet, dont les narrateurs se disputent sur la nature des événements à raconter; par *Le premier jardin* d'Anne Hébert, dont les protagonistes taisent sciemment les souffrances amérindiennes en racontant la fondation de Québec; par *Lignes de faille* de Nancy Huston, dont les personnages, ignorant leurs véritables origines, décident eux-mêmes de leur communauté d'appartenance; et par *La pêche blanche* de Lise Tremblay,

où la nostalgie au fondement de la communauté fraternelle se base sur des souvenirs élus, choisis par ses membres. Plus encore que dans le territoire qui lui est associé, plus encore que dans le lieu anthropologique qui le définit, le « pays natal » est tout entier contenu dans le récit que propose la communauté de sa propre histoire. Ce récit est créé à partir de souvenirs communs, c'est-à-dire d'un savoir transmis, mais aussi de l'oubli et de l'imaginaire à l'origine de toute remémoration, de toute narration. La communauté à laquelle renvoie le « pays natal », et vers laquelle se tourne le revenant, peut ainsi exister en dehors de toute matérialité physique, et notamment dans le récit qu'elle propose d'elle-même – un récit qui, constamment, se rêve, s'invente, se renouvelle, et qui toujours est celui d'un être-ensemble. « Revenir au pays natal », en ce sens, constitue moins un mouvement dans l'espace et le temps qu'un geste actif de la conscience pour réactiver la mémoire commune et la faire déborder dans le règne de l'imaginaire. Tout récit, toute narration constitue, essentiellement, une forme de retour à l'ambition fondatrice.

*

Dans un texte publié en 2000 et intitulé « Pour une approche géocritique des textes », Bertrand Westphal appelait à une

poétique dont l'objet serait non pas l'examen des représentations de l'espace en littérature [objet qui a été celui de l'imagologie, de la thématologie et de la mythocritique, entre autres], mais plutôt celui des interactions entre espaces humains et littérature, et l'un des enjeux majeurs une contribution à la détermination/indétermination des identités culturelles².

L'étude du récit du retour au pays natal dans la littérature canadienne francophone contemporaine confirme cette capacité de la littérature, affirmée par l'hypothèse géocritique, à s'intégrer à l'espace humain qu'elle entend décrire. S'étant penchée sur des œuvres très récentes plaçant (à l'exception de *La saga des Béothuks*) le thème du retour au cœur de leur intrigue, cette étude n'a pas permis de mesurer le moment très précis où la littérature canadienne francophone a commencé à évoquer des cas de dystopie extrême, insoluble. Seule une étude exhaustive de cette littérature, réalisée en diachronie, permettrait de pallier ce

2. Bertrand Westphal, « Pour une approche géocritique des textes, esquisse », p. 17.

manque. Déjà bien présente dans le roman du terroir (on se souviendra ainsi des espoirs et des dilemmes que suscite, dans *Maria Chapdelaine* de Louis Hémon, le retour d'un prétendant de l'héroïne parti faire fortune aux États-Unis), la dysnostie ne semble cependant en devenir l'élément central qu'à l'époque où sont conceptualisées, entre autres, les notions de postmodernisme et de postcolonialisme – à l'époque, donc, où les sciences humaines affirment la fin des grandes narrations et l'éclatement des points de vue portés sur le monde. Le phénomène de la dysnostie met en évidence, dans les représentations que nous en avons étudiées, le désarroi de la communauté face à la désuétude du regard monolithique, centré, qu'elle pose sur le monde et qu'il lui devient nécessaire de réinventer. S'affirment ainsi, dans une apparente désespérance, l'impossibilité pour la communauté de mettre fin à sa propre nostalgie conservatrice, mais aussi la redécouverte paradoxale, dans cette même nostalgie, d'un récit fondamental, fondateur, à même de la faire revivre en embrassant sa propre nature d'archipel.

La question majeure posée par le récit du retour au pays natal et la dysnostie, tels qu'ils sont représentés par la littérature canadienne francophone contemporaine, s'avère finalement celle du dépassement des appartenances singulières dans la construction d'une communauté qui les intégrerait toutes sans les uniformiser, et tiendrait compte de leur nécessaire interaction. Ce questionnement s'avère pertinent dans l'ensemble des cultures occidentales contemporaines, avec lesquelles des comparaisons mériteraient d'être effectuées. Résumant leur évolution depuis le début des colonisations, et s'appliquant par leur biais à asseoir l'importance d'une approche géocritique, Bertrand Westphal explique :

Deux phénomènes simultanés, apparemment isolés, voire contradictoires, s'offrent à l'analyse. On constate d'une part l'éclatement progressif de la perception d'un espace humain homogène, provoqué par un décentrement continu du point de vue, et un constant approfondissement du regard. D'autre part, on observe un processus de mondialisation de ce même espace, qui plonge ses racines dans la nostalgie d'un système hégémonique, qui vise à recomacter les périphéries en réfutant leur statut, qui, enfin, refrène les émergences et discrédite le principe même de la variabilité au nom d'une pensée alliant unicité et indétermination³.

3. *Ibid.*, p. 14.

En raison des paradoxes qu'il déploie, le récit du retour au pays natal se défend de la menace de la lecture hégémonique, unifiante, décrite ci-dessus par Bertrand Westphal. Il met au contraire en évidence la construction dont l'espace humain, matérialisé par le pays natal, fait l'objet, ainsi que le mouvement constant auquel il est en proie du fait des subjectivités elles-mêmes mouvantes qui le déterminent. De fait, ce type de récits n'est pas abondant dans la seule littérature canadienne francophone. On remarque sa présence, par exemple, dans l'ensemble de la littérature de langue française, avec – pour s'en tenir à quelques œuvres particulièrement significatives – des textes comme *Retour à Reims* du Français Didier Eribon, *Le retour imaginaire* du Français d'origine afghane Atiq Rahimi, *La disparition de la langue française* de l'Algérienne Assia Djebar, *Ô pays, mon beau peuple* du Sénégalais Sembène Ousmane ou *Entre les eaux* du Congolais Valentin-Yves Mudimbé; mais aussi, entre autres, dans le cinéma, la bande-dessinée et la chanson. Une étude comparée de récits du retour relevant de différents médias et traditions s'imposerait ici, bien que difficile à l'échelle d'un seul ouvrage; le lecteur trouvera en bibliographie une brève liste d'œuvres littéraires et cinématographiques lui permettant d'engager cette nouvelle réflexion à l'intérieur de la francophonie, et au-delà.

Si cette étude s'est limitée à l'analyse du récit de retours physiques, concrets, elle a permis de constater l'importance de la narration (et plus précisément, de la littérature, institutionnalisée ou non) dans la construction du lien d'appartenance qui unit l'individu à sa communauté et détermine son identité individuelle et collective: ce qui le distingue et le rapproche. Constamment questionnée par la critique littéraire contemporaine, notamment dans le cadre de la francophonie canadienne, la notion d'appartenance l'est toutefois, généralement, à travers celles d'identité et de communauté, qu'elle transcende pourtant en les réunissant, l'une et l'autre, dans un processus de construction permanent⁴. L'appartenance ne se laisse pas circonscrire par la possibilité de la fixité: elle est un lien, parfois ténu, parfois solide, mais toujours mis en cause. Le surgissement du thème du retour au pays natal dans la littérature canadienne francophone témoigne-t-il d'une crise de l'appartenance? Mouvement paradoxal, source de conflits au caractère

4. Parmi les rares ouvrages s'intéressant spécifiquement à cette notion, on notera le volume collectif *Appartenances dans la littérature francophone d'Amérique du Nord*, dirigé par Larry Steele.

révélateur, le retour au pays natal vient mettre en cause les fondements de la communauté qu'il vise; celui qui l'entreprend (le revenant) peut être considéré comme une menace, et le récit de son parcours (celui proposé par l'œuvre littéraire) comme une dénonciation, un acte de rupture, voire une trahison: en insistant sur les conflits qui hantent la communauté, le récit du retour au pays natal met en évidence les difficultés qu'elle éprouve à se vivre comme telle, et l'accuse d'échec. Paradoxalement, il montre le caractère constructeur, à l'égard de cette même communauté, des conflits qui l'animent. Le retour atteste de la capacité de la communauté à se mettre en cause par l'intermédiaire de la fiction, et ce faisant, à évoluer et à réinventer les règles du vivre-ensemble. Le récit du retour au pays natal témoigne, en d'autres termes, de l'existence d'une mémoire collective, d'une conscience collective – d'un sujet collectif, qui viendrait témoigner de son existence dans une littérature constituée, détentrice d'un véritable potentiel critique et politique. Le récit du retour au pays natal, dans la littérature canadienne francophone contemporaine, n'est pas la dénonciation de la fin d'un monde: il affirme au contraire l'existence de ce monde. Il est, en lui-même, le lieu de l'origine.

BIBLIOGRAPHIE

CORPUS

Littérature

Assiniwi, Bernard, *La saga des Béothuks*, Montréal/Arles, Leméac/Actes Sud, 1996.

Caron, Jean-François, *Nos échoueries*, Saint-Fulgence (Québec), La peuplade, 2010.

Hébert, Anne, *Le premier jardin*, Paris, Seuil, 1988.

Huston, Nancy, *Lignes de faille*, Montréal/Arles, Leméac/Actes Sud, 2006.

Kokis, Sergio, *Le retour de Lorenzo Sánchez*, Montréal, XYZ, 2008.

Lachapelle, Lucie, *Rivière Mékiskan*, Montréal, XYZ, 2010.

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

Maillet, Antonine, *Pélagie-la-Charrette*, Paris, Grasset, 1979.

Mouawad, Wajdi, *Incendies*, Montréal/Arles, Leméac/Actes Sud, c2003, 2009.

Pésémapéo Bordeleau, Virginia, *Ourse bleue*, Lachine (Québec), Pleine lune, 2007.

Tremblay, Lise, *La pêche blanche*, Montréal, Leméac, 1994.

Cinéma

Incendies, 2010, réalisé par Denis Villeneuve, 130 minutes.

AUTRES RÉCITS DU RETOUR (depuis 1970 – liste non exhaustive)

Littérature

- Bouvier, Laure, *Une histoire de métisses*, Montréal, Leméac, 1995.
- Carrière, Jean-Claude, *Le retour de Martin Guerre*, Paris, Larousse, c1983, 2009.
- Cenerini, Rhéal, *Li rvinant*, Saint-Boniface, Éditions du Blé, 2011.
- Chung, Ook, *Kimchi*, Paris, Le serpent à plumes, 2001.
- Claudiel, Philippe, *Le rapport de Brodeck*, Paris, Stock, 2007.
- Desgranges, Michel, *Manitoba*, Paris, Grasset, 1981.
- Djebar, Assia, *La disparition de la langue française*, Paris, Le livre de poche, c2003, 2006.
- Eribon, Didier, *Retour à Reims*, Paris, Flammarion, c2009, 2018.
- Hébert, Anne, *Les fous de Bassan*, Paris, Seuil, 1982.
- Laferrière, Dany, *Pays sans chapeau*, Québec, Lanctôt, 1996.
- Mudimbé, Valentin-Yves, *Entre les eaux*, Paris, Présence africaine, 1973.
- Rahimi, Atiq, *Le retour imaginaire*, Paris, P.O.L., 2005.
- Savoie, Paul, *Le cirque bleu*, Montréal, La courte échelle, 1995.

Cinéma

- Ben is back*, 2018, réalisé par Peter Hedges, 102 mn.
- Juste la fin du monde*, 2016, réalisé par Xavier Dolan, 97 minutes.
- Down the Road Again*, 2011, réalisé par Donald Shebib, 84 minutes.
- Keyhole*, 2011, réalisé par Guy Maddin, 94 minutes.
- All Fall Down*, 2009, réalisé par Philip Hoffman, 94 minutes.
- Ma part manquante*, 2008, réalisé par Aurélie Resch, 52 minutes.
- My Winnipeg*, 2007, réalisé par Guy Maddin, 80 minutes.
- Le retour*, 2003, réalisé par Andreï Zviaguintsev, 110 minutes.
- Les invasions barbares*, 2003, réalisé par Denys Arcand, 112 minutes.

Ararat, 2002, réalisé par Atom Egoyan, 115 minutes.

Sicilia!, 1999, réalisé par Danièle Huillet et Jean-Marie Straub, 66 minutes.

Paris, Texas, 1984, réalisé par Wim Wenders, 145 minutes.

Le retour de Martin Guerre, 1982, réalisé par Daniel Vigne, 122 minutes.

AUTRES ŒUVRES LITTÉRAIRES CITÉES

Antelme, Robert, *L'espèce humaine*, Paris, Éditions de la cité universelle, 1947.

Aubert de Gaspé, Philippe, *Les anciens Canadiens*, Montréal, Presses de l'Université de Montréal, c1863, 2007.

Balzac, Honoré de, *Le colonel Chabert*, Paris, Flammarion, c1844, 2011.

Beckett, Samuel, *Oh les beaux jours*, Paris, Gallimard, 1963.

La Bible, Paris/Montréal, Bayard/Mediaspaul, 2001.

Blais, Marie-Claire, *Les apparences*, Montréal, Boréal, c1974, 1991a.

Blais, Marie-Claire, *Vivre! Vivre!*, Montréal, Boréal, c1969, 1991 b.

Blais, Marie-Claire, *Les manuscrits de Pauline Archange*, Montréal, Boréal, c1968, 1991c.

Guèvremont, Germaine, *Le survenant*, Montréal, Fides, c1945, 1962.

Hardy, Thomas, *Retour au pays natal*, traduit par Marie Canavaggia, Paris, José Corti, c1878, 2007.

Hémon, Louis, *Maria Chapdelaine*, Paris, Grasset, c1913, 1921.

Homère, *L'Odyssée*, traduit par Philippe Jaccottet, Paris, La découverte, 2004.

Les mille et une nuits, traduit par Antoine Galland, Paris, Flammarion, 2004, 2 tomes, coll. Garnier Flammarion.

Levi, Primo, *Si c'est un homme*, traduit par Martine Schruoffeneger, Paris, Julliard, c1947, 1988.

Longfellow, Henry Wadsworth, *Evangeline*, Halifax, Nimbus, c1847, 2003.

Maillet, Antonine, *Les cordes de bois*, Montréal, Leméac, 1977.

Maillet, Antonine, *Évangéline Deusse*, Montréal, Leméac, 1975.

Maillet, Antonine, *La sagouine*, Montréal, Leméac, 1971.

Mouawad, Wajdi, *Ciels*, Montréal/Arles, Leméac/Actes Sud, 2009.

- Mouawad, Wajdi, *Forêts*, Montréal/Arles, Leméac/Actes Sud, 2006.
- Mouawad, Wajdi, *Littoral*, Montréal/Arles, Leméac/Actes Sud, c1997, 1999.
- Naipaul, Vidiadhar Surajprasad, *The Enigma of Arrival*, Harmondsworth (Middlesex)/New York: Viking, 1987.
- Pirandello, Luigi, *Chacun sa vérité*, traduit par Benjamin Crémieux, Paris, Le livre de poche, c1917, 1969.
- Proust, Marcel, *Du côté de chez Swann*, Paris, Gallimard, c1913, 1987.
- Ringuet, *Trente arpents*, Montréal, Flammarion Québec, c1938, 2009.
- Roy, Gabrielle, *La route d'Altamont*, Montréal, HMH, 1966.
- Sembène, Ousmane, *Ô pays mon beau peuple*, Paris, Presses Pocket, c.1957, 1975.
- Shakespeare, William, *Comme il vous plaira*, édition originale v. 1599, traduit par Jean-Michel Déprats, Paris, Folio Gallimard, 2014.
- Sophocle, *Tragédies*, tome II: « Ajax – Œdipe roi – Électre », traduit par Jean Iri-goin, Paris, Les belles lettres, 1994.
- Tremblay, Lise, *La danse juive*, Montréal, Leméac, 1999.
- Tremblay, Lise, *L'hiver de pluie*, Montréal, Leméac, 1996.

DOCUMENTS AUDIOVISUELS

- Antonine Maillet, la parole de l'Acadie: le Goncourt pour Pégasie*, Archives de Radio Canada, 26 novembre 1979, en ligne: archives.radio-canada.ca/arts_culture/litterature/dossiers/1752 (page consultée le 25 février 2019).
- Interview d'Antonine Maillet, prix Goncourt 1979*, Archives de l'INA, Journal du 19 novembre 1979, Antenne 2, en ligne: www.youtube.com/watch?v=7mg2H1OjTBc (page consultée le 24 février 2019).
- Que sont les enfants devenus? L'expérience des pensionnats autochtones*, Fondation Autochtone de l'Espoir, 2003, en ligne: vimeo.com/27174107 (page consultée le 21 janvier 2019).

TEXTES THÉORIQUES ET CRITIQUES

- Agamben, Giorgio, *Ce qui reste d'Auschwitz: l'archive et le témoin. Homo sacer III*, traduit par Pierre Alferi, Paris, Payot et Rivages, 1998.

- Anderson, Benedict, *Imagined Communities: Reflections on the Origin and Spread of Nationalism*, New York/Londres, Verso, 1991.
- Appadurai, Arjun, « Cosmopolitanism from Below: Some Ethical Lessons from the Slums of Mumbai », *Johannesburg Workshop in Theory and Criticism*, vol. 4, 2011, en ligne : jwtc.org.za/volume_4/arjun_appadurai.htm (page consultée le 27 février 2019).
- Augé, Marc, *Non-lieux: introduction à une anthropologie de la surmodernité*, Paris, Seuil, 1992.
- Assiniwi, Bernard, *Histoire des Indiens du Haut et du Bas Canada*, Tome III: « De l'épopée à l'intégration: 1685 à nos jours », Montréal, Leméac, 1974a.
- Assiniwi, Bernard, *Histoire des Indiens du Haut et du Bas Canada*, Tome II: « Deux siècles de "civilisation blanche": 1494-1685 », Montréal, Leméac, 1974 b.
- Assiniwi, Bernard, *Histoire des Indiens du Haut et du Bas Canada*, Tome I: « Mœurs et coutumes des Algonquins et des Iroquois », Montréal, Leméac, 1973.
- Bachelard, Gaston, *La poétique de l'espace*, Paris, Presses Universitaires de France, c1957, 2009.
- Balint, Adina, « Poétique du retour chez Catherine Mavrikakis et Anaïs Barbeau Lavalette », dans Adina Balint, Irène Chassaing et Lise Gaboury-Diallo (dir.), *Rencontre des imaginaires, imaginaires transculturels au Canada et dans les Amériques*, Saint-Boniface, Presses Universitaires de Saint-Boniface, 2019, p. 119-136.
- Barbery, Muriel et collab., « Pour une "littérature-monde" en français », *Le Monde*, 16 mars 2007.
- Barthes, Roland, *Mythologies*, Paris, Seuil, 1957.
- Bastide, Roger, « Initiation », *Encyclopaedia Universalis*, Paris, Encyclopaedia Universalis, 1995, p. 657-662.
- Becker, Lucille, « Nancy Huston: *Lignes de faille* (Book review) », *World Literature Today*, vol. 81, 2007, p. 61.
- Beer, Gillian, *Open Fields: Science in Cultural Encounter*, Oxford/New York, Clarendon Press/Oxford University Press, 1996.
- Bell, Kirsty, « L'atelier de l'artiste exilé chez Sergio Kokis: *Le Pavillon des miroirs et Le Retour de Lorenzo Sánchez* », dans Adina Balint, Irène Chassaing et Lise Gaboury-Diallo. (dir.), *Rencontre des imaginaires, imaginaires transculturels au Canada et dans les Amériques*, Saint-Boniface, Presses Universitaires de Saint-Boniface, 2018, p. 159-172.

- Bertrand, Jean-René et Anne Ouallet, « Communauté(s) », *Espace et Société, travaux et documents de l'unité mixte de recherche 6590 – CNRS*, mars 2002, n° 17, p. 7-11.
- Bhabha, Homi, *Les lieux de la culture*, traduit par Françoise Bouillot, Paris, Payot, c1994, 2007.
- Bhabha, Homi, *Nation and Narration*, Londres/New York, Routledge, 1990.
- Bilgrami, Akeel, « What is a Muslim? Fundamental Commitment and Cultural Identity », *Critical Inquiry*, vol. 18, n° 4, 1992, p. 821-842.
- Boivin, Aurélien et Cécile Dubé, « Les romanciers de la désespérance », *Québec français*, n° 89, 1993, p. 97-99.
- Boivin, Aurélien, « *La pêche blanche* ou la blessure de l'enfance », *Québec français*, n° 123, 2001, p. 79-81.
- Bourbeau-Walker, Micheline, « La patrie littéraire: errance et résistance », *Franco-phonies d'Amérique*, n° 13, 2002, p. 47-65.
- Bourdieu, Pierre, *Ce que parler veut dire: l'économie des échanges linguistiques*, Paris, Fayard, 1982.
- Braidotti, Rosi, « Sur le nomadisme: entretien avec Rosi Braidotti », *Alternatives européennes*, en ligne: www.euroalter.com/FR/2010/sur-le-nomadisme-entretien-avec-rosi-braidotti (page consultée le 29 avril 2012).
- Braidotti, Rosi, *Transpositions: On Nomadic Ethics*, Cambridge, Polity, 2006.
- Braidotti, Rosi, *Metamorphoses: Towards a Materialist Theory of Becoming*, Cambridge/Malden, Polity/Blackwell, 2002.
- Braidotti, Rosi, *Nomadic Subjects: Embodiment and Sexual Difference in Contemporary Feminist Theory*, New York, Columbia University Press, 1994.
- Caumartin, Anne, « La mémoire par clichés dans *L'énigme du retour* de Dany Laferrière », dans Svante Lindberg (dir.), *Le roman migrant au Québec et en Scandinavie: performativité, conflits signifiants et créolisation/The Migrant Novel in Quebec and Scandinavia: Performativity, Meaningful Conflicts and Creolization*, Frankfurt am Main, Peter Lang Verlag, 2013, p. 53-62.
- Cazelais, Normand, « Virginia Pésémapéo Bordeleau, Antonio D'Alfonso, Michèle Vinet », *Lettres québécoises*, n° 130, 2008, p. 29-30.
- Certeau, Michel de, *L'invention du quotidien*, I. « Arts de faire », Paris, Gallimard, c1980, 2010.
- Charles, Cécilia, « L'œuvre narrative d'Anne Hébert ou La femme entre pesanteur sociale et émancipation », dans Lucie Lequin et Catherine Mavrikakis (dir.),

La francophonie sans frontière: une nouvelle cartographie de l'imaginaire au féminin, Paris, L'Harmattan, 2001, p. 155-169.

Chassaing, Irène, « Le retour au pays natal comme mouvement de refondation de la communauté: l'exemple de *Pélagie-la-Charrette* d'Antonine Maillet », dans Laurent Dornel (dir.), *Le retour*, Pau, Presses Universitaires de Pau et des Pays de l'Adour, 2016, p. 271-280.

Chassaing, Irène, « Nostalgie et utopie dans l'œuvre de Lise Tremblay: de *La pêche blanche* à *La héronnière* », *Voix et Images*, vol. 40, n° 2, 2015, p. 107-120.

Chassaing, Irène, « L'institution de la littérature face à l'histoire: le cas de *La saga des Béothuks* de Bernard Assiniwi », dans Benoit Doyon-Gosselin, David Bélanger et Cassie Bérard (dir.), *Les institutions littéraires en question dans la Franco-Amérique*, Québec, Presses de l'Université Laval, 2014, p. 257-271.

Chauvin, Danièle, André Siganos et Philippe Walter (dir.), *Questions de mythocritique: dictionnaire*, Paris, Imago, 2005.

Chiasson, Herménégilde, « À la frontière des générations: essais et témoignage », dans Adina Balint, Irène Chassaing et Lise Gaboury-Diallo (dir.), *Rencontre des imaginaires, imaginaires transculturels au Canada et dans les Amériques*, Presses Universitaires de Saint-Boniface, 2018, p. 257-272.

Coissard, Françoise, *Incendies de Wajdi Mouwad: étude critique*, Paris, Champion, 2014.

Constant, Isabelle, « L'énigme du retour: compte-rendu », *Nouvelles études francophones*, vol. 25, n° 2, 2010, p. 237-241.

Coquio, Catherine, « Violence sacrificielle et violence génocidaire », *Quasimodo*, n° 8, tome 1, 2006, p. 193-230.

Cornille, Jean-Louis, *Apollinaire et Cie*, Villeneuve d'Ascq, Presses Universitaires du Septentrion, 2000.

Crecelius, Katherine, « L'Histoire et son double dans *Pélagie-la-Charrette* », *Études en littérature canadienne*, vol. 6, n° 2, 1981, en ligne: journals.hil.unb.ca/index.php/scl/article/view/7963/9020 (page consultée le 15 février 2019).

Dansereau, Estelle, « Constructions de lecture: l'inscription du narrataire dans les récits fictifs d'Antonine Maillet et de Gabrielle Roy », *Francophonies d'Amérique*, n° 9, 1999, p. 117-131.

De Finney, James et Jean Morency, « La représentation de l'espace dans les œuvres de Gabrielle Roy et d'Antonine Maillet », *Francophonies d'Amérique*, n° 8, 1998, p. 5-22.

- Deitz, Ritt, « *Le retour de Lorenzo Sánchez: Book Review* », *The French Review*, vol. 83, n° 1, 2009, p. 196.
- Deleuze, Gilles, *Différence et répétition*, Paris, Presses Universitaires de France, 1968.
- Deleuze, Gilles, « Pensée nomade », dans Maurice de Gandillac et Bernard Pautrat (dir.), *Nietzsche aujourd'hui?*, Paris, Union Générale d'Édition, 1973.
- Descombes, Vincent, *Les embarras de l'identité*, Paris, Gallimard, 2013.
- Destrempe, Hélène, « Plurilinguisme et stratégies identitaires dans la littérature autochtone d'expression française au Québec », dans Robert Dion, Hans-Jürgen Lüsebrink et János Riesz (dir.), *Écrire en langue étrangère: interférences de langues et de cultures dans le monde francophone*, Québec, Nota Bene, 2002, p. 395-415.
- Dickie, John, « Imagined Italies », dans David Fogacs et Robert Lumley (dir.), *Italian Cultural Studies: An Introduction*, New York, Oxford University Press, 1996, p. 19-33.
- Dolce, Nicoletta, « Territoires occupés de Christiane Frenette: le courage et l'aporie de témoigner dans les rues du monde », dans Ursula Mathis-Moser (dir.), *Responsibility to Protect/ La responsabilité de protéger*, Innsbruck, Innsbruck University Press, 2012, p. 307-313.
- Eco, Umberto, « Construire l'ennemi », *Construire l'ennemi et autres écrits occasionnels*, traduit par Myriem Bouzaher, Paris, Grasset, c2011, 2014.
- Eliade, Mircea, *Le sacré et le profane*, Paris, Gallimard, 1965.
- Émond, Maurice, « Un retour désabusé ou *Le premier jardin* d'Anne Hébert », *Québec français*, n° 71, 1988, p. 80.
- Ericsson, Kjersti et Eva Simonsen, *Children of World War II: The Hidden Enemy Legacy*, Oxford/New York, Berg, 2005.
- Esposito, Roberto, *Bíos: biopolitica e filosofia*, Turin, Einaudi, 2004.
- Esposito, Roberto, *Immunitas: protezione e negazione della vita*, Turin, Einaudi, 2002.
- Esposito, Roberto, « Communauté ne signifie pas identité, mais altérité », traduit par Nadine Le Lirzin, *Le Monde*, 19 décembre 2000, p. 18.
- Esposito, Roberto, *Communitas: origine et destin de la communauté*, traduit par Nadine Le Lirzin, Paris, Presses Universitaires de France, c1998, 2000.
- Falardeau, Érick, « Fictionnalisation de l'histoire, *Le premier jardin* d'Anne Hébert », *Voix et Images*, vol. 22, n° 3, 1997, p. 557-568.

- Fisher, Dominique, « Incendies de Wajdi Mouawad à Denis Villeneuve, ou comment figurer la cruauté », *Quebec Studies*, vol. 54, n° 1, octobre 2012, p. 89-102.
- Fitzpatrick, Marjorie, « Pélagie-la-Charrette (Book Review) », *The French Review*, vol. 53, n° 6, 1980, p. 978-979.
- Fortin, Marcel, « Cette ville qui fut l'Éden », *Voix et Images*, vol. 13, n° 3, 1988, p. 503-506.
- Freud, Sigmund, *L'interprétation des rêves*, traduit par Ignace Meyerson, Paris, Presses Universitaires de France, 1967.
- Gatti, Maurizio, « La saga de Bernard Assiniwi, ou comment faire revivre les Béo-thuks », *Revue internationale d'études canadiennes*, n° 41, 2010, p. 279-296.
- Gatti, Maurizio, *Être écrivain amérindien au Québec: indianité et création littéraire*, Montréal, Hurtubise, 2006.
- Gellner, Ernest, *Thought and Change*, Chicago, University of Chicago Press, 1978.
- Ghadie, Hebah Alah et Rainier Grutman, « Incendies de Wajdi Mouawad : les méandres de la mémoire », *Neohelicon: Acta Comparationis Litterarum Universarum*, vol. 33, n° 1, 2006, p. 91-108.
- Giguère, Marie-Michèle, « Mélissa Grégoire, Lucie Lachapelle, Jacques Allard », *Lettres québécoises*, n° 146, 2012, p. 22-23.
- Girard, René, *Le bouc émissaire*, Paris, Grasset, 1982.
- Girard, René, *La violence et le sacré*, Paris, Grasset, 1972.
- Gramsci, Antonio, *Gli intellettuali*, Institut Gramsci, Turin, 1975.
- Gregson, Davis, « "Homecomings without Home": Representations of (Post) colonial nostos (Homecoming) in the Lyric of Aimé Césaire and Derek Walcott », dans Barbara Grazioso et Emily Greenwood (dir.), *Homer in the Twentieth Century*, Oxford, Oxford University Press, 2007, p. 191-209.
- Grzybowska, Aleksandra, « La fugueuse chez Anne Hébert et chez Suzanne Jacob », *Cahiers Anne Hébert*, n° 13, 2014, p. 103-119.
- Halbwachs, Maurice, *La mémoire collective*, Paris, Albin Michel, c1950, 1997.
- Hardy, Eileen, « The Beothuks Saga (Book Review) », *Booklist*, vol. 98, 2008, p. 803.
- Harel, Simon, *Les passages obligés de l'écriture migrante*, Montréal, XYZ, 2005.
- Hébert, Martin, « Du territoire au texte: récit d'une quête de vision dans *Ourse bleue* de Virginia Pésémapéo Bordeleau », *Québec français*, n°162, 2011, p. 35-37.
- Hofer, Johannes, *Dissertatio medica de nostalgia*, Basel, 1688.

- Husserl, Edmund, *Méditations cartésiennes: introduction à la phénoménologie*, Paris, Vrin, c1931, 2000.
- Huston, Nancy, « Traduttore non è traditore », dans Michel Le Bris et Jean Rouaud (dir.), *Pour une littérature-monde*, Paris, Gallimard, 2007, p. 151-160.
- Ionescu, Mariana, « La quête ex-centrique de l'histoire dans les récits d'Antonine Maillet », *Francophonies d'Amérique*, n° 19, 2005, p. 177-184.
- Jeannotte, Marie-Hélène, « L'identité composée: hybridité, métissage et manichéisme dans *La saga des Béothuks*, de Bernard Assiniwi, et *Ourse bleue*, de Virginia Pésémapéo Bordeleau », *International Journal of Canadian Studies/Revue internationale d'études canadiennes*, n° 41, 2010, p. 297-312.
- Joubert, Lucie, « Le monde de Lise Tremblay: Montréal, île maudite, refuge ou no woman's land? », *University of Toronto Quarterly*, vol. 70, n° 3, 2001, p. 717-726.
- Kant, Emmanuel, *Anthropologie du point de vue pragmatique*, traduit par Michel Foucault, Paris, Vrin, c1798, 1970.
- King, Andrea, « Théâtre des disparues: *Le premier jardin* », *Cahiers Anne Hébert*, n° 13, 2014, p. 71-85.
- Kolb, Katherine, « Fractures and Recastings in Nancy Huston's *Lignes de faille* », *Contemporary French and Francophone Studies*, vol. 14, n° 5, 2010, p. 525-532.
- Kristeva, Julia, *Étrangers à nous-mêmes*, Paris, Fayard, 1988.
- Kristeva, Julia, *Séméiotiké*, Paris, Seuil, 1969.
- Labelle, Ronald, « Une charrette qui a traversé l'océan? Les reflets de l'Ankou breton en Acadie », *Port Acadie*, n° 13-14, 2008, p. 285-293.
- Laforge, Pierre, *L'Édipe romantique: le jeune homme, le désir et l'histoire en 1830*, Grenoble, Ellug, 2002.
- Lapierre, René, « Ancêtres, charrettes et charriage », *Liberté*, vol. 22, n° 1, 1980, p. 91-94.
- Laporte, David, « Voyage au pays des "vrais hommes": l'utopie transculturelle dans *La saga des Béothuks* de Bernard Assiniwi », *Temps zéro*, vol. 7, 2013, en ligne: tempszero.contemporain.info/document1074 (page consultée le 27 janvier 2019).
- Leblanc, René, *Derrière la charrette de Pélagie*, Pointe-de-l'Église, Presses de l'Université Sainte-Anne, 1984.

- Legagneur, Jean Hérald, « *L'énigme du retour* de Dany Laferrière ou quand imaginaire et urgence du social se transforment en *Cahier du retour au pays natal* », *Voix plurielles*, vol. 10, 2013, p. 295-311.
- Lehuen, Agnès, « Cree », *Encyclopædia Universalis*, en ligne : www.universalis-edu.com.uml.idm.oclc.org/encyclopedie/cree (page consultée le 31 octobre 2018).
- Lepage, Élise, « Nancy Huston, empreintes et failles d'une mémoire sans frontières », *Francophonies d'Amérique*, n° 29, 2010, p. 79-95.
- Lévi-Strauss, Claude, « The Structural Study of Myth », *MYTH, a Symposium: Journal of American Folklore*, vol. 78, n° 270, 1955, p. 428-444.
- Locke, John, *Essai philosophique concernant l'entendement humain*, Paris, Librairie générale française, 2009.
- Louder, Dean R. et Eric Waddell (dir.), *Du continent perdu à l'archipel retrouvé : le Québec et l'Amérique française*, Québec, Presses de l'Université Laval, 2007.
- Lytard, Jean-François, *Les problèmes du savoir dans les sociétés industrielles les plus développées*, Québec, Gouvernement du Québec, Conseil des universités, 1979.
- Marshall, Ingeborg, *A History and Ethnography of the Beothuk*, Montréal, McGill/Queen's University Press, 1996.
- Marcheix, Daniel, *Le mal d'origine : temps et identité dans l'œuvre romanesque d'Anne Hébert*, Québec, L'instant même, 2005.
- Mathis-Moser, Ursula et Birgit Mertz-Baumgartner, « Littérature migrante ou littérature de la migrance ? », *Diogène*, vol. 2-3, n° 246-247, 2014, p. 46-61.
- McBride, Jessica, « New Historical Space in Anne Hébert's *Le premier jardin* », *Contemporary French and Francophone Studies*, vol. 15, n° 3, 2011, p. 279-287.
- McClintock, Anne, Aamir Mufti et Ella Shohat (dir.), *Dangerous Liaisons : Gender, Nation, and Postcolonial Perspectives*, Minneapolis, University of Minnesota Press, 1997.
- Meerzon, Yana, « Staging Memory in Wajdi Mouawad's *Incendies* : Archaeological Site or Poetic Venue ? », *Theatre Research in Canada/Recherches Théâtrales au Canada*, vol. 34, n° 1, 2013, p. 12-36.
- Mihailovich-Dickman, Vera (dir.), « Return » in *Post-Colonial Writing : A Cultural Labyrinth*, Amsterdam/Atlanta, Rodopi, 1994.

- Miraglia, Anne Marie, « Le retour à la terre et l'absence du père dans *Pays sans chapeau* et *L'énigme du retour* de Dany Laferrière », *Voix et Images*, vol. 36, n° 2, 2011, p. 81-92.
- Morency, Jean, *Le mythe américain dans les fictions d'Amérique de Washington Irving à Jacques Poulin*, Québec, Nuit Blanche, 1994.
- Morency, Jean et Jimmy Thibeault, « Dany Laferrière: la traversée du continent intérieur », *Voix et Images*, vol. 36, n° 2, 2011, p. 7-13.
- Nadeau-Lavigne, Julie, *Approches du territoire dans la littérature autochtone du Québec: La saga des Béothuks de Bernard Assiniwi et Ourse bleue de Virginia Pésémapéo Bordeleau*, Mémoire de maîtrise en études littéraires réalisé sous la direction de Simon Harel, Université du Québec à Montréal, 2012.
- Nietzsche, Friedrich, *Le gai savoir*, traduit par Alexandre Vialatte, Paris, Gallimard, c1882, 1950.
- Nietzsche, Friedrich, *Ainsi parlait Zarathoustra*, traduit par Maurice Betz, Paris, Gallimard, c.1883-1885, 1947.
- Nora, Pierre (dir.), « Entre mémoire et histoire: la problématique des lieux », dans Pierre Nora (dir.), *Lieux de mémoire*, Paris, Gallimard, 1997, p. XVI-XLII.
- Oprea, Denisa-Adriana, « Hommes à la dérive: la condition masculine dans les romans de Lise Tremblay », *Nouvelles études francophones*, vol. 28, n° 1, 2013, p. 89-101.
- Paré, François, *Les littératures de l'exiguïté*, Ottawa, Le Nordir, c1992, 2001.
- Parisse, Lydie, « Œdipe par temps de catastrophe: *Incendies* de Wajdi Mouawad », dans Murielle Lucie Clement et Sabine Van Wesemael (dir.), *Relations familiales dans les littératures française et francophone des XX^e et XXI^e siècles*, Paris, L'Harmattan, 2008, p. 335-341.
- Paterson, Janet, *Figures de l'autre dans le roman québécois*, Québec, Nota Bene, 2004.
- Platon, *La république: œuvres complètes*, traduit par Émile Chambry, Paris, Les Belles Lettres, 1920.
- Poirier, Guy, « La Nouvelle-France, le temps d'un premier jardin », *Tangence*, n° 90, 2009, p. 135-146.
- Pruteanu, Simona, « L'atelier et la maison d'enfance du peintre: espaces hétérochroniques chez Sergio Kokis dans *Le pavillon des miroirs* (1994) et *Le retour de Lorenzo Sanchez* (2008) », *Voix Plurielles*, vol. 7, n° 1, p. 135-46.

- Ricœur, Paul, *La mémoire, l'histoire, l'oubli*, Paris, Seuil, 2000.
- Ricoeur, Paul, *Ricordare, dimenticare, perdonare: l'enigma del passato*, traduit par N. Salomon, Bologne, Il Mulino, 2004, p. 47-119.
- Riendeau, Pascal, « Ce que nous réserve le passé (New Books : *Le retour de Lorenzo Sánchez* by Sergio Kokis and *Ragueneau le Sauvage* by Pierre Manseau) (Book Review) », *Canadian Literature*, n° 200, 2009, p. 159-160.
- Rodighiero, Andrea, « La promessa del sangue: motivi edipici in *Incendies* di Wajdi Mouawad », dans Francesco Citti (dir.), *Edipo classico e contemporaneo*, Hildesheim, Georg Olms, 2012, p. 359.
- Rosenstreich, Susan, « God the Father or Mother Earth?: Nouvelle France in Two Quebec Novels of the 1980s », *L'Esprit Créateur*, vol. 48, n° 1, 2008, p. 120-130.
- Sabodach, Annie, « Flétrissement du corps, efflorescence du corpus dans *Le premier jardin* d'Anne Hébert », *Voix plurielles*, vol. 3, n° 1, 2006, en ligne: doi.org/10.26522/vp.v3i1.523 (page consultée le 25 février 2019).
- Saïd, Edward, *Representations of the Intellectual: The 1993 Reith Lectures*, New York, Pantheon Books, 1994.
- Saint-Martin, Lori, « Les premières mères, *Le premier jardin* », *Voix et Images*, vol. 20, n° 3, 1995, p. 667-681.
- Saravaya, Gloria, *Le thème du retour dans le Cahier d'un retour au pays natal*, Paris, L'Harmattan, 1996.
- Sartre, Jean-Paul, *Plaidoyer pour les intellectuels*, Paris, Gallimard, 1972.
- Saul, Joanne, *Writing the Roaming Subject: The Biotext in Canadian Literature*, Toronto/Buffalo, University of Toronto Press, 2006.
- Shaub, Danielle et Christl Verduyn (dir.), *Identity, Community, Nation: Essays on Canadian Writing*, Jerusalem, Hebrew University Magnes Press, 2002.
- Siemerling, Winfried, *Writing Ethnicity: Cross-Cultural Consciousness in Canadian and Québécois Literature*, Toronto, ECW Press, 1996.
- Skallerup, Lee E., « *L'énigme du retour* (Book Review) », *Journal of Haitian Studies*, vol. 16, n° 2, 2010, p. 201-203.
- Socket, Paul G., « The Bible and Myth in Antonine Maillet's *Pélagie-la-Charette* », *Studies in Canadian Literature*, vol. 12, n° 2, 1987, p. 187-198.
- Stanford, William Bedell, *Ambiguity in Greek Literature: Studies in Theory and Practice*, New York, Johnsen Reprint Corp., c1939, 1972.

- Starobinski, Jean, « Sur la nostalgie : la mémoire tourmentée », *Cliniques méditerranéennes*, vol. 1, n° 67, 2003, p. 191.
- Starobinski, Jean, « Les cheminées et les clochers », *Magazine littéraire*, n° 280, 1990, p. 26-27.
- Starobinski, Jean, « Le concept de nostalgie », *Diogène*, vol. 14, n° 54, 1966, p. 81-103.
- Telmissany, May, « Wajdi Mouawad in Cinema : Origins, Wars and Fate », *CineAction*, n° 88, 2012, p. 48.
- Steele, Larry (dir.), *Appartenances dans la littérature francophone d'Amérique du Nord*, Ottawa, Le Nordir, 2005.
- Stewart, Susan, *On Longing: Narratives of the Miniature, the Gigantic, the Souvenir, the Collection*, Durham, Duke University Press, 1993.
- Thibeault, Jimmy, *Des identités mouvantes : se définir dans le contexte de la mondialisation*, Montréal, Nota Bene, 2015.
- Thibeault, Jimmy, « Le retour d'exil de Windsor Laferrière », *Canadian Literature*, n° 206, 2010, p. 154-155.
- Tournier, Michel, *Le vent paraquet*, Paris, Gallimard, 1977.
- Trépanier-Jobin, Gabrielle, « Comment mieux vivre ensemble ? Pensée nomade et nouvelles perspectives », dans Charles Perraton Fabien Dumais et Gabrielle Trépanier-Jobin (dir.), *Actes du colloque « Comment vivre ensemble ? La rencontre des subjectivités dans l'espace public »*, Université du Québec à Montréal, 20-21 octobre 2007, en ligne : www.gerse.uqam.ca (page consultée le 26 mai 2015).
- Trudel, Marcel, « ASSINIWI, Bernard, Lexique des noms indiens en Amérique. I : Noms géographiques. II : Personnages historiques. Montréal, Les Éditions Leméac, 1973. 144 p. et 166 p. \$3.95 ch. ASSINIWI, Bernard, Histoire des Indiens du Haut et du Bas Canada. I : Mœurs et coutumes des Algonquins et des Iroquois. II : Deux siècles de civilisation blanche, 1497-1685. III : De l'épopée à l'intégration, 1685 à nos jours. Montréal, Les Éditions Leméac, 1973-1974. 153 p., 166 p. et 191 p., ill. \$6.50, \$6.50 et \$7.50 », *Revue d'histoire de l'Amérique française*, vol. 29, n° 1, 1975, p. 97-99.
- Vanasse, André, « Un jupon dans les ridelles – Antonine Maillet : *Pélagie-la-Charrette* », *Lettres québécoises*, n° 6, 1979-1980, p. 13-15.
- Van Gennep, Arnold, *Les rites de passage : étude systématique des rites*, Paris, Picard, c1909, 2011.
- Vernant-Jean-Pierre, *L'Odyssée : conférence du 23 octobre 2006*, Montrouge/Paris, Bayard/Collège de France, 2011.

- Vernant, Jean-Pierre, « Ambiguïté et renversement : sur la structure énigmatique d'*Œdipe roi* », dans Jean-Pierre Vernant et Pierre Vidal-Naquet (dir.), *Œdipe et ses mythes*, Paris, Éditions Complexe, 2006, p. 23-53.
- Viau, Robert, « Éternelle Évangéline », *Port Acadie*, n° 18-19, 2010, p. 33-50.
- Viau, Robert, *Grand-Pré : lieu de mémoire, lieu d'appartenance*, Longueuil, MNH, 2005.
- Vidal-Naquet, Pierre, *Le monde d'Homère*, Paris, Librairie académique Perrin, 2000.
- Wargny, Christophe, « Les livres du mois : *L'énigme du retour*, de Dany Laferrière », *Le Monde diplomatique*, vol. 57, n° 672, 2010, p. 24.
- Westphal, Bertrand, *La géocritique : réel, fiction, espace*, Paris, Éditions de Minuit, 2007.
- Westphal, Bertrand, « Pour une approche géocritique des textes, esquisse », dans Bertrand Westphal (dir.), *La géocritique mode d'emploi*, Limoges, Presses universitaires de Limoges, 2000, p. 9-39.

DICTIONNAIRES ET USUELS

- Bergeron, Léandre, *Dictionnaire de la langue québécoise*, Montréal, VLB, 1980.
- Chevalier, Jean et Alain Gheerbrant, *Dictionnaire des symboles*, Paris, Robert Laffont/Jupiter, 1982.
- Dictionnaire Larousse*, en ligne : www.larousse.fr/dictionnaires/francais-mono-lingue (page consultée le 26 février 2019)
- Grand dictionnaire terminologique*, Office québécois de la langue française, en ligne : www.granddictionnaire.com (page consultée le 26 février 2019)
- Rey, Alain (dir.), *Dictionnaire historique de la langue française*, Paris, Le Robert, 2012.
- Tanet, Chantal et Tristan Hordé, *Dictionnaire des prénoms*, Paris, Larousse, 2009.



Thème fondateur de la littérature occidentale, le retour au pays natal ne s'est manifesté que récemment dans la littérature canadienne francophone ; depuis 1979 et la publication de *Pélagie-la-Charrette* d'Antonine Maillet, cependant, des écrivains très divers s'intéressent au retour : ainsi, Bernard Assiniwi, Anne Hébert, Nancy Huston et Dany Laferrière – entre autres. Contre toute attente, ces auteurs ne dépeignent jamais le retour comme un moment d'apaisement, mais comme la source de conflits. Le retour force ses acteurs à redéfinir tant leur propre identité que les critères de leur appartenance réciproque : il vient déclencher, dans la communauté qu'il touche, une véritable crise d'ordre identitaire et social.

C'est ce profond malaise – cette *dysnostie* – attaché au retour par la littérature canadienne francophone contemporaine que vient questionner le présent essai. À travers l'analyse de onze œuvres littéraires majeures consacrées à ce thème, et représentatives de la diversité de la francophonie canadienne, Irène Chassaing vient renouveler le débat sur les problèmes de l'appartenance, du déplacement et de l'exil, afin de mieux répondre aux défis qu'ils posent dans le présent et pour les prochaines décennies.



Professeure adjointe à l'université du Manitoba, IRÈNE CHASSAING est titulaire d'un doctorat en français de l'université Dalhousie et d'un doctorat en littérature comparée de l'université Paris-III- Sorbonne nouvelle. Ses recherches portent sur les concepts d'appartenance, de mémoire et de nostalgie dans les littératures française et canadienne-française.

Aussi en version numérique

Illustration de la couverture : *L'esprit des outardes*, 2003
© Virginia Pésémapéo Bordeleau / SOCAN (2019)

