

***DYSNOSTIES : LE RÉCIT DU RETOUR AU PAYS NATAL DANS LA
LITTÉRATURE CANADIENNE FRANCOPHONE CONTEMPORAINE***

by

Irène Chassaing

Submitted in partial fulfilment of the requirements
for the degree of Doctor in Philosophy

at

Dalhousie University
Halifax, Nova Scotia
October 2014

TABLE DES MATIÈRES

Résumé	vii
Abstract	viii
Remerciements	ix
Chapitre 1. Introduction	1
1. Le retour au pays natal, mouvement paradoxal et révélateur	2
1.1. Le retour, mouvement paradoxal	3
1.2. Le pays natal, lieu paradoxal	6
1.3. Le retour au pays natal, source de conflits au caractère révélateur	8
2. Le retour au pays natal dans la littérature canadienne francophone contemporaine	11
2.1. Contexte	12
2.2. Corpus et approche critique	17
<u>PREMIÈRE PARTIE : IDENTITÉ</u>	22
Chapitre 2. Le récit du retour au pays natal et la notion d'identité	23
Chapitre 3. Le retour au pays natal, mouvement de confirmation de l'identité du re-venant	26
1. <i>L'Odyssée</i> d'Homère, récit d'une confirmation identitaire	27
1.1. Le récit de <i>l'Odyssée</i>	28
1.2. Le retour d'Ulysse et la question de l'identité	29
1.3. L'identité d'Ulysse, condition à l'effectivité du retour	35
2. <i>Ourse bleue</i> , récit d'une réappropriation identitaire	38
2.1. <i>Ourse bleue</i> , récit d'un retour effectif	39
2.2. <i>Ourse bleue</i> et la nature du pays natal	42
2.3. <i>Ourse bleue</i> et la survie de la communauté	45
3. <i>Rivière Mékiskan</i> , récit d'une acceptation identitaire	48
3.1. <i>Rivière Mékiskan</i> , récit d'un retour à la valeur initiatique	49
3.2. <i>Rivière Mékiskan</i> , récit d'un retour effectif ?	54
3.3. Conclusion : Le retour au pays natal, mouvement de confirmation de l'identité du re-venant ?	56

Chapitre 4. Le retour au pays natal, mouvement d’infirmité de l’identité du re-venant	58
1. <i>Œdipe roi</i> de Sophocle, récit d’une infirmité identitaire	59
1.1. Le récit d’ <i>Œdipe roi</i>	60
1.2. Le retour d’Œdipe et la question de l’identité	63
1.3. L’identité monstrueuse d’Œdipe, condition à la cohésion du pays natal	66
2. <i>Incendies</i> de Wajdi Mouawad, récit d’une reconstruction identitaire	69
2.1. Le récit d’ <i>Incendies</i>	70
2.2. <i>Incendies</i> , ou l’identité comme énigme	73
2.3. <i>Incendies</i> et la question de l’origine	77
3. <i>La Pêche blanche</i> de Lise Tremblay, ou la dissolution du mythe personnel	82
3.1. <i>La Pêche blanche</i> , récit d’un Œdipe à contre-courant	82
3.2. <i>La Pêche blanche</i> , récit de la dissolution du mythe personnel	86
3.3. Conclusion : Le retour au pays natal, mouvement d’infirmité de l’identité du re-venant ?	89
Chapitre 5. Le récit du retour au pays natal, invitation au dépassement du discours identitaire	91
1. De l’identité à la subjectivité	93
1.1. <i>Ourse bleue, Rivière Mékiskan, Incendies, La Pêche blanche</i> et la notion d’identité	93
1.2. <i>Ourse bleue, Rivière Mékiskan, Incendies, La Pêche blanche</i> et la notion d’identité hybride	96
1.3. <i>Ourse bleue, Rivière Mékiskan, Incendies, La Pêche blanche</i> et la notion de subjectivité nomade	99
2. <i>L’Énigme du retour</i> de Dany Laferrière, et la tentation du dépassement identitaire	103
2.1. Le récit de <i>L’Énigme du retour</i>	104
2.2. <i>L’Énigme du retour</i> et la question de l’identité	110
2.3. Conclusion : Le retour au pays natal, mouvement de dépassement du questionnement identitaire ?	117
Chapitre 6. Le récit du retour au pays natal et la notion d’identité : bilan	121

<u>DEUXIÈME PARTIE : COMMUNAUTÉ</u>	124
Chapitre 7. Le récit du retour au pays natal et la notion de communauté	125
Chapitre 8. Le retour au pays natal, mouvement de réintégration de la communauté	128
1. <i>Le Retour de Lorenzo Sánchez</i> , ou le retour au pays natal comme tentative de réintégration d'une communauté vivante	129
1.1. Le récit du <i>Retour de Lorenzo Sánchez</i>	130
1.2. <i>Le Retour de Lorenzo Sánchez</i> , la communauté et le re-venant	134
1.3. <i>Le Retour de Lorenzo Sánchez</i> et la notion de communauté	138
2. <i>Nos échoueries</i> , ou la tentative de réintégration d'une communauté moribonde	143
2.1. Le récit de <i>Nos échoueries</i>	144
2.2. <i>Nos échoueries</i> , la communauté et le re-venant	148
2.3. Conclusion : Le retour au pays natal, mouvement de réintégration de la communauté ?	152
Chapitre 9. Le retour au pays natal, mouvement de (re)fondation de la communauté	156
1. <i>Pélagie-la-Charrette</i> ou la refondation de la communauté	157
1.1. Le récit de <i>Pélagie-la-Charrette</i>	158
1.2. <i>Pélagie-la-Charrette</i> , récit d'un retour performatif	161
1.3. <i>Pélagie-la-Charrette</i> et le statut du pays natal	167
2. <i>Le Premier jardin</i> d'Anne Hébert : mémoire et (re)fondation de la communauté	170
2.1. Le récit du <i>Premier jardin</i>	171
2.2. <i>Le Premier jardin</i> et la question de la mémoire	176
2.3. Conclusion : Le retour au pays natal, mouvement de (re)fondation de la communauté ?	180
Chapitre 10. Le récit du retour au pays natal, appel à la (re)fondation de la communauté ?	186
1. Du retour au récit du retour : l'acte de narration comme fondateur de la communauté	187
1.1. <i>Le Premier jardin</i> d'Anne Hébert, ou le caractère fondateur du mythe	188
1.2. <i>Pélagie-la-Charrette</i> d'Antonine Maillet, ou le <i>récit</i> du retour comme mythe fondateur	192

1.3. Le <i>roman</i> du retour, récit à l'ambition fondatrice ?	197
2. Le récit du retour, véhicule d'un projet social : les cas d' <i>Incendies</i> de Wajdi Mouawad et d' <i>Incendies</i> de Denis Villeneuve	200
2.1. <i>Incendies</i> de Wajdi Mouawad, ou l'entrée dans l'histoire	201
2.2. <i>Incendies</i> de Denis Villeneuve, et la construction de la communauté nationale canadienne	205
2.3. Conclusion : Le récit du retour au pays natal, appel à une redéfinition de la communauté	211
Chapitre 11. Le récit du retour au pays natal et la notion de communauté : Bilan	214
<u>TROISIÈME PARTIE : APPARTENANCE</u>	218
Chapitre 12. Le récit du retour au pays natal et la notion d'appartenance	219
Chapitre 13. <i>La Pêche blanche</i> de Lise Tremblay, ou la tentation de la nostalgie	222
1. <i>La Pêche blanche</i> , ou la menace de la surmodernité	223
1.1. <i>La Pêche blanche</i> , description d'un univers en désespérance	227
1.2. <i>La Pêche blanche</i> , description d'un univers surmoderne	232
1.3. <i>La Pêche blanche</i> , description d'une communauté en voie de désintégration	234
2. <i>La Pêche blanche</i> , ou la promesse de la nostalgie	234
2.1. <i>La Pêche blanche</i> , roman de la nostalgie	235
2.2. La nostalgie, aspiration à la liberté	238
2.3. La nostalgie, fenêtre ouverte vers l'utopie ?	242
2.4. Conclusion : La nostalgie, puissance de résolution de la dysnostie ?	246
Chapitre 14. <i>Lignes de faille</i> de Nancy Huston, ou la tentation de l'« identité-monde »	249
1. <i>Lignes de faille</i> et la quête de l'appartenance	250
1.1. Le récit de <i>Lignes de faille</i>	251
1.2. La forme de <i>Lignes de faille</i>	256
1.3. La quête de <i>Lignes de faille</i>	260
2. <i>Lignes de faille</i> et la question de l'appartenance	265
2.1. <i>Lignes de faille</i> , ou l'exaltation de « l'identité-monde » ?	266
2.2. <i>Lignes de faille</i> , ou les limites de « l'identité-monde »	270

2.3. Conclusion : Le retour au pays natal, mouvement de transmission de la mémoire	274
Chapitre 15. <i>La Saga des Béothuks</i> de Bernard Assiniwi, ou la possibilité du témoignage	277
1. Du mythe fondateur à la dynastie : deux retours de <i>La Saga des Béothuks</i>	278
1.1. Le retour d'Anin : un retour fondateur, un récit fondateur	279
1.2. Le retour de John August : un retour impossible	283
1.3. Deux retours différents, deux contextes différents	288
2. Une dynastie fondatrice ?	292
2.1. Rendre vie à la parole béothuke : la forme de <i>La Saga des Béothuks</i>	293
2.2. Légitimer la parole de l'écrivain-témoin	299
2.3. Conclusion : La littérature, recours contre la dynastie ?	305
Chapitre 16. Le récit du retour au pays natal et la notion d'appartenance : Bilan	307
Chapitre 17. Conclusion	309
Bibliographie	316

Résumé

Ce travail examine le traitement du thème du retour au pays natal dans onze textes littéraires contemporains émanant d'une diversité de communautés canadiennes francophones : *Pélagie-la-Charrette* d'Antonine Maillet, *Le Premier jardin* d'Anne Hébert, *La Pêche blanche* de Lise Tremblay, *La Saga des Béothuks* de Bernard Assiniwi, *Incendies* de Wajdi Mouawad, *Lignes de faille* de Nancy Huston, *Ourse bleue* de Virginia Pésémapéo Bordeleau, *Le Retour de Lorenzo Sánchez* de Sergio Kokis, *L'Énigme du retour* de Dany Laferrière, *Nos échoueries* de Jean-François Caron et *Rivière Mékiskan* de Lucie Lachapelle. Chacune de ces œuvres associe le retour à un profond malaise d'ordre à la fois social et identitaire, si violent qu'il va jusqu'à contester la possibilité du vivre-ensemble. Notre objectif est de montrer que la représentation de ce malaise – de cette *dysnostie* – revient à la mise en cause des présupposés de l'identité, de la communauté et de l'appartenance. Nous affirmons que cette mise en cause témoigne d'une tentative de refondation de la communauté – celle-ci se construisant à la fois *dans* le récit (texte), *autour* du récit (contexte), et *par* le récit auquel elle a donné naissance.

Notre réflexion s'organise autour des trois grandes notions mises en jeu par le récit du retour. La première partie examine ainsi la réévaluation de la notion d'identité par les œuvres du corpus à la lumière des récits fondamentaux de l'*Odyssée* d'Homère et d'*Œdipe roi* de Sophocle. La deuxième partie interroge la notion de communauté et le caractère fondateur, à son égard, du récit du retour au pays natal. La troisième partie découvre les problèmes spécifiques posés dans le corpus par le phénomène de la *surmodernité*, ainsi que par l'exil et le génocide ; nous y explorons la possibilité, pour la communauté comme pour l'individu, de développer un sentiment d'appartenance dans et malgré la disparition du pays natal. Notre conclusion développe le concept de *dysnostie* en découvrant ses apports possibles à la perspective géocritique.

Abstract

This project examines the development of the theme of return to the native land in eleven texts that attest to the diversity of the communities built and represented by contemporary French Canadian literature: *Pélagie-la-Charrette* by Antonine Maillet, *Le Premier jardin* by Anne Hébert, *La Pêche blanche* by Lise Tremblay, *La Saga des Béothuks* by Bernard Assiniwi, *Incendies* by Wajdi Mouawad, *Lignes de faille* by Nancy Huston, *Ourse bleue* by Virginia Pésémapéo Bordeleau, *Le Retour de Lorenzo Sánchez* by Sergio Kokis, *L'Énigme du retour* by Dany Laferrière, *Nos échoueries* by Jean-François Caron and *Rivière Mékiskan* by Lucie Lachapelle. My purpose is to analyze how these works all describe the movement of return as a source of *dysnostia*, a crucial conflict that challenges the individual's own identity, as well as the cohesion and the social project of the community as a whole. I argue that, by questioning the concepts of identity, community and belonging, the works of my corpus all aim at a renewal of the community itself – this community being developed *inside* (text), *outside* (context), or *through* the very narrative it gave birth to.

This thesis thematically refers to the three concepts challenged by the tale of return to the native land. In the first part, I examine how the works of my corpus question the concept of identity through the spectrum of two fundamental narratives: *The Odyssey* by Homer and *Oedipus the King* by Sophocles. Focused on the concept of community, the second part unveils how the tale of return aims at renewing the community while challenging it in conceptual and ideological terms. In the last part, I examine specific problems linked by my corpus to the phenomenon of *surmodernité*, as well as to exile and genocide. I discuss the possibility, for the community as for the individuals themselves, to develop a feeling of belonging through and despite the disappearance of the native land. In my conclusions, I develop the concept of *dysnostia* while examining its relationship with geocriticism.

Remerciements

Mes plus sincères remerciements vont d'abord à ma directrice de thèse, Irène Oore, pour m'avoir guidée avec franchise et bienveillance tout au long de ce travail, ainsi qu'aux membres du comité, Chris Elson, Lucie Lequin et Larry Steele, pour leurs corrections et la richesse de leurs suggestions.

Je souhaite également remercier mon père, Patrick Chassaing, pour sa relecture attentive ; la secrétaire des études doctorales du département de français de l'université Dalhousie, Katherine Stratton, pour son aide logistique et son amitié ; mon conjoint, Paolo Matteucci, pour ses suggestions théoriques, ses encouragements et son appui au quotidien.

Enfin, ce travail n'aurait pas été possible sans le soutien de ma famille, de mes amis, ainsi que de l'ensemble du département de français de l'université Dalhousie, grâce auquel j'ai pu surmonter les grandes et petites épreuves de la vie de doctorante.

Chapitre 1. Introduction

De l'*Odyssée*¹ d'Homère à *La Trêve*² de Primo Levi, en passant par *Le Colonel Chabert*³ de Balzac et *The Return of the Native*⁴ de Thomas Hardy, le retour au pays natal apparaît comme l'un des thèmes majeurs de la littérature occidentale. Il ne s'est cependant manifesté dans la littérature francophone du Canada que récemment, celle-ci semblant auparavant plus préoccupée par la nostalgie liée à l'exil que par la réalisation du retour lui-même : en témoignent des œuvres comme *Trente arpents*⁵ de Ringuet ou *La Route d'Altamont*⁶ de Gabrielle Roy. La littérature canadienne francophone ne semble exploiter pleinement le thème du retour au pays natal qu'à partir de 1979, avec *Pélagie-la-Charrette*⁷ d'Antonine Maillet – roman qui évoque le long cheminement vers l'Acadie d'hommes et de femmes en ayant été chassés lors du « Grand dérangement ». Depuis, le récit du retour apparaît régulièrement chez des auteurs aussi divers qu'Anne Hébert, Bernard Assiniwi, Lise Tremblay, Dany Laferrière, Lucie Lachapelle ou Nancy Huston, par exemple. Si ce récent surgissement peut s'expliquer par les changements de la réalité économique et sociale reflétés par la littérature canadienne de langue française, il témoigne également des nouvelles préoccupations de ses auteurs, ainsi que de la transformation des diverses communautés auxquelles ils s'identifient. Contre toutes attentes, les écrivains que nous venons de mentionner ne décrivent jamais le retour au

1 Homère (VIII^e siècle av. JC). *Odyssée*. Paris : La découverte, 2004. Texte traduit par Philippe Jaccottet.

2 Primo Levi (1963). *La Trêve*. Paris : Grasset, 2000. Texte traduit par Emanuele Joly.

3 Honoré de Balzac (1844 et 1847). *Le Colonel Chabert*. Paris : Flammarion, 2011.

4 Thomas Hardy. (1878). *The Return of the Native*. Londres : Vintage Classic, 2010.

5 Ringuet (1938). *Trente Arpents*. Montréal : Flammarion Québec, 2009.

6 Gabrielle Roy. *La Route d'Altamont*. Montréal : HMH, 1966.

7 Antonine Maillet. *Pélagie-la-Charrette*. Montréal : Léméac, 1979.

pays natal comme un moment de joie et d'apaisement, mais bien au contraire comme un moment de conflits et de violence qui vient mettre en jeu le projet social et l'unité de la communauté tout entière. Le retour au pays natal nous apparaît ainsi lié à une sorte de *dysnostie*, terme composé des mots grecs δυσ (« la difficulté ») et νόστος (« le retour »), et par lequel nous souhaitons désigner le profond malaise qui touche l'ensemble des protagonistes du retour au pays natal. C'est cette *dysnostie* que notre recherche entend à la fois établir, définir et questionner. Notre objectif sera de découvrir, en plus de la manière dont se définissent les diverses communautés médiatisées au Canada par la littérature contemporaine de langue française, celle dont elles caractérisent leurs membres et dont ces derniers développent à leur égard un sentiment d'appartenance.

Au cours de cette introduction, nous procéderons à l'analyse de la notion de retour au pays natal afin de démontrer en quoi l'étude de ses représentations peut permettre une telle enquête. Nous nous intéresserons ensuite aux questions spécifiques que ce thème pose dans la littérature canadienne francophone contemporaine, avant de nous livrer à une présentation détaillée du corpus permettant d'y répondre et de l'approche critique utilisée pour analyser ce dernier.

1- Le retour au pays natal, mouvement paradoxal et révélateur

Si l'étude du retour au pays natal et de ses représentations dans la littérature canadienne francophone du Canada permet de mieux comprendre la manière dont les diverses communautés représentées par cette littérature fonctionnent et se définissent, c'est du fait de son caractère intrinsèquement paradoxal ; vécu par ses protagonistes comme profondément conflictuel, le retour au pays natal fonctionne comme un véritable révélateur.

1.1- Le retour, mouvement paradoxal

Généralement défini comme l'« action de revenir », « de retourner », le retour lui-même – qu'il mène vers le pays natal ou non – constitue une sorte de *mouvement* profondément contradictoire malgré son apparente linéarité. S'il est possible d'assimiler le retour à un véritable mouvement, c'est qu'il possède une double dimension spatiale et temporelle : il constitue en effet le déplacement d'un individu (ou d'un groupe d'individus) dans l'espace ; son évocation pose donc les limites physiques du déplacement (quête, voyage ou exil) dans lequel il trouve son origine, et situe ce déplacement par rapport à un point de départ. Tout déplacement spatial étant inéluctablement lié à une progression dans le temps, le retour dote également ce déplacement de limites temporelles. Dans le roman d'Antonine Maillet *Pélagie-la-Charrette*, que nous avons évoqué plus haut, l'héroïne éponyme commence ainsi son retour vers l'Acadie après un exil long 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-la-Charrette donne à son déplacement initial des limites spatiales et temporelles bien définies, et inscrit son exil dans le cadre plus général de la géographie et de l'histoire, ce qu'illustre bien la toponymie : la « Baie française » auprès de laquelle ce personnage a vécu est en effet devenue au moment de son retour « Bay of Fundy ». S'opérant à la fois dans le temps et dans l'espace, créateur de géographie et d'histoire, le retour vient qualifier l'ensemble du déplacement qui le précède et lui permet ainsi de faire sens ; il se veut dès lors, dans sa linéarité, porteur d'une forte charge épistémologique.

À cette apparente linéarité vient cependant s'opposer le caractère proprement contradictoire du mouvement du retour. En effet, comme le souligne bien Gillian Beer

dans son essai *Open Fields*⁸, tout retour constitue aussi nécessairement un départ : revenir, c'est avant tout quitter le lieu où l'on est arrivé, ce qui n'est pas nécessairement tâche aisée dans la mesure où l'on a pu développer pour ce lieu de nouveaux sentiments d'appartenance. C'est ainsi que le personnage principal du roman de Dany Laferrière *L'Énigme du retour*⁹, qui revient de Montréal en Haïti pour annoncer à sa famille le décès de son père également exilé, éprouve un véritable mal du pays à l'égard du Québec. Son retour équivaut pour lui à un nouveau déchirement : revenir, c'est partir.

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 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, en d'autres termes, 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 10 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 lui directement, surpris de découvrir que la vie et les habitudes de sa famille restée en Haïti ont connu en apparence peu de changements profonds depuis son départ.

8 Gillian Beer. *Open Fields: Science in Cultural Encounter*. Oxford-New-York : Clarendon Press-Oxford University Press, 1996.

9 Dany Laferrière. *L'Énigme du retour*. Paris : Grasset, 2009.

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 futur 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 y faire obstacle. Dans *Pélagie-la-Charrette* et *L'Énigme du retour*, le souvenir du pays natal agit ainsi 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 fait l'objet de violences dont ils ont peur qu'elles se renouvellent. De la même manière, le protagoniste du roman *Nos échoueries*¹⁰ de Jean-François Caron, qui revient dans la maison de son enfance après le décès de ses parents, et celui du *Premier jardin*¹¹ d'Anne Hébert, qui retrouve sa ville de Québec après des décennies de fuite, éprouvent tous deux à l'égard des lieux de leur enfance un mélange d'attirance et de crainte. Face au pays natal, chacun de ces personnages se trouve victime à la fois de la nostalgie, « maladie du retour » lui faisant percevoir le passé comme un manque perceptible dans le présent¹², et du traumatisme, blessure d'un passé dont le trop-plein, chargé d'une même logique spectrale, viendrait à son tour envahir et menacer la réalité.

À la fois retour et départ, portant autant vers l'ici que vers l'ailleurs, vers le futur que vers le passé, le retour constitue donc un mouvement profondément paradoxal qui, malgré

10 Jean-François Caron. *Nos échoueries*. Saint-Fulgence, Québec : La Peuplade, 2010.

11 Anne Hébert. *Le Premier jardin*. Paris : Seuil, 1988.

12 Nous reprenons ici les définitions proposées par Jean Starobinski dans son article « The idea of Nostalgia » (*Diogenes*. n°54. été 1996. p.81-103) ainsi que par Susan Stewart dans son essai *On Longing: Narratives of the the Miniature, the Gigantic, the Souvenir, the Collection* (Durham : Duke University Press. 1993) ; nous les reprendrons de manière plus développée dans le treizième chapitre de cette thèse.

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, il l'invalidé, le vide de son sens et le soumet donc à un véritable désordre épistémologique. C'est ainsi par le terme de « re-venants » que nous avons choisi de désigner ceux qui reviennent au pays natal : ceux-ci sont en effet assimilables à des revenants, à des spectres, à des êtres qui *ne devraient pas être là* et dont la seule existence viendra bientôt menacer la réalité de ceux qui sont restés.

1.2- Le pays natal, lieu paradoxal

Le mouvement du retour n'intéresse pas uniquement celui qui revient, le « re-venant » : il concerne également le « pays natal » qui est le sien et dont la nature se révèle tout aussi contradictoire que celle du retour lui-même. De même que le mouvement du retour, le pays natal possède une double dimension géographique et historique : il est un point de l'espace avec lequel le re-venant, puisqu'il y est né (et surtout qu'il y a grandi¹³), entretient une histoire qui contribue à définir son identité ainsi que celle de sa communauté d'origine. En ce sens, le pays natal pourrait être décrit comme un véritable lieu anthropologique, tel que le définit Marc Augé dans son essai *Non lieux*¹⁴ : il s'agit d'un espace à la fois identitaire, relationnel, et historique, puisque garant pour ses

13 Le lieu exact de la naissance est aujourd'hui souvent distinct du lieu de résidence dont l'individu estime être originaire.

14 Marc Augé. *Non lieux. Introduction à une anthropologie de la surmodernité*. Paris : Seuil, 1992. Nous reviendrons plus amplement sur la définition anthropologique du lieu au cours du treizième chapitre de cette étude.

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 re-venants décrits dans ce roman 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, comme 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 Québec, ou d'un village du Bas Saint-Laurent – la reconnaissance du pays natal équivaut pour tous les personnages que nous avons mentionnés plus haut au sentiment d'appartenance à une communauté donnée.

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 re-venant peut se permettre de cheminer vers le pays natal, c'est en effet que ce pays même ne suffit plus à le définir : il est dorénavant rattaché à d'autres lieux pour lesquels il a pu développer de nouveaux sentiments d'appartenance. Reconnu par sa communauté d'origine, le re-venant fait aussi pour elle figure d'étranger puisque son éloignement l'a amené à changer et à évoluer. « The act of return includes recognition and estrangement »¹⁵, affirme ainsi Gillian Beer dans *Open Fields*. Si celui qui revient reconnaît son pays natal, force est donc 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

15 p. 32.

« brûlé et désert »¹⁶ ; 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 arrivé. »¹⁷ 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 qu'il lui est dorénavant difficile de les comprendre et que sa propre absence y fait partie de l'ordre des choses. Le pays natal, s'il continue de caractériser l'identité des personnages, n'y suffit donc plus ; s'éloignant de l'image demeurée dans leur souvenir, il a changé à jamais.

Certains personnages, comme l'héroïne d'Anne Hébert, ne sont pas sans éprouver un certain soulagement devant ces transformations : les souvenirs auxquels leur retour les confronte leur apparaissent ainsi moins menaçants. À de nombreux égards, le pays natal se doit de changer pour faire naître la possibilité du retour. Facteur à la fois de définition et de perte identitaire, à la fois connu et inconnu, le pays natal vient ainsi redoubler le paradoxe déjà posé par ce mouvement. Y revenir relève finalement de l'impossible : un autre pays lui a fait place, un pays à la fois familier et étranger, auquel il est nécessaire de s'adapter.

1.3- Le retour au pays natal, source de conflits au caractère révélateur

Source d'inquiétude pour le re-venant comme pour sa communauté d'origine, le retour au pays natal est, de par son caractère paradoxal, générateur d'importants conflits. Ces

16 p. 338-339.

17 p. 13.

conflits s'avèrent révélateurs, en ce qu'ils permettent de mieux comprendre la structure de la communauté décrite, le projet social qui justifie l'existence de cette communauté, de même que la définition que celle-ci propose d'elle-même ainsi que de ses différents membres.

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 : les conflits associés au mouvement du retour sont ainsi directement imputables aux transformations qui ont pu toucher ses différents protagonistes. Face à ces transformations, chacun se voit forcé de redéfinir sa propre identité ainsi que la nature de ce qui le lie à l'autre. Cette tâche peut s'avérer d'autant plus difficile que l'arrivée du re-venant fait tout naturellement resurgir d'anciens conflits, oubliés pendant son absence – ceux-là mêmes qui, bien souvent, ont suscité son départ. Ces conflits anciens et nouveaux se cristallisent dans les difficultés que rencontre le re-venant à retrouver sa place dans sa communauté d'origine, et dans celles que cette communauté rencontre à maintenir l'équilibre des pouvoirs. 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 le re-venant dans une étrangeté radicale. Si cette extrémité n'a, à notre connaissance, jamais été décrite dans la littérature canadienne francophone¹⁸, les différents conflits généralement associés au retour au pays natal y sont bien présents. Ils apparaissent de manière particulièrement évidente dans le roman de Lucie Lachapelle *Rivière Mékiskan*¹⁹, que nous analyserons en

18 On en trouve cependant un exemple célèbre dans la littérature française : c'est le malheur qui survient au pauvre Colonel Chabert dans le récit éponyme de Balzac (op.cit.). Déclaré mort par erreur, l'ancien officier de Napoléon doit abandonner son nom et sa fortune pour ne pas nuire à son épouse, remariée à l'un des grands hommes de la Restauration, et qui finit par le faire enfermer dans un asile d'aliénés.

19 Lucie Lachapelle. *Rivière Mékiskan*. Montréal : XYZ, 2010.

détail au cours du troisième chapitre de cette thèse. *Rivière Mékiskan* raconte le retour d'une jeune métisse à la réserve crie où elle est née ; elle y rapporte les cendres de son père, sans-abri détruit par l'alcoolisme et qu'elle n'a guère connu. Ce retour génère entre elle et ce qui reste de sa famille paternelle un grand nombre de conflits, qui traduisent les difficultés de la jeune femme à trouver sa place auprès des siens ; celle-ci 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 dans sa mémoire 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 la séparation d'avec sa fille. 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.

Cependant, le conflit le plus important auquel sont confrontés les personnages de *Rivière Mékiskan* concerne leur identité, c'est-à-dire 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, la jeune femme peine à comprendre ce qui la rattache à sa famille paternelle qu'elle découvre 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 de cette dernière vient ainsi mettre en cause le présumé 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 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 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 véritable révélateur : il permet de mettre en lumière tant les failles qui traversent et désunissent la communauté que les liens qui en permettent la conservation et l'évolution.

2- Le retour au pays natal dans la littérature canadienne francophone contemporaine

Par l'étude du récit du retour au pays natal, notre dessein n'est pas de proposer une lecture unifiante des communautés médiatisées par la littérature canadienne francophone contemporaine ; nous inspirant de la perspective géocritique définie par Bertrand

Westphal²⁰, nous aspirons plutôt à découvrir comment le récit du retour modèle l'espace humain (le pays natal, la communauté) qui l'a fait naître, et le processus de construction constant dont cet espace humain fait ainsi l'objet, attestant de son caractère pluriel. 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 matérialise le pays natal. Cette question de l'appartenance, c'est-à-dire du sentiment d'appartenir à un groupe ou une entité donnée, intéresse directement le discours anthropologique puisqu'elle est soulevée par l'ensemble des rapports qu'entretient l'être humain avec ses semblables ; le sentiment d'appartenance participe par exemple de la définition anthropologique du lieu et de celle des rites de passage. Cette notion prend cependant dans le contexte littéraire une dimension particulière : au-delà de ce qui génère le sentiment d'appartenance, il s'agira ainsi pour nous de découvrir dans cette étude, à travers l'analyse de différents récits du retour au pays natal, la manière dont la littérature illustre, médiatise, et produit ce sentiment.

2.1- Contexte

Parce que participant de celle d'identité, la notion d'appartenance se trouve aujourd'hui au cœur de nombreux discours critiques, notamment dans le contexte de la littérature canadienne de langue française où elle apparaît comme particulièrement complexe. De fait, celle-ci se fait l'écho d'une grande diversité d'identités, que l'adjectif « canadienne » peine à circonscrire : ses auteurs peuvent ainsi être décrits, non seulement comme

20 Bertrand Westphal. « Pour une approche géocritique des textes, esquisse ». *Géocritique mode d'emploi*. Limoges : Presse de l'université de Limoges, 2000, pp. 9-39. Bertrand Westphal a développé plus avant la notion de géocritique dans son ouvrage : *La Géocritique : réel, fiction, espace*. Paris : Éditions de minuit, 2007.

canadiens, mais aussi, par exemple, comme québécois, acadiens, franco-ontariens, franco-manitobains ou amérindiens, ce dernier qualificatif renvoyant lui-même à des communautés variées dont les lieux ne se superposent pas nécessairement aux frontières de l'État²¹. 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 français »²² 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 canadiennes²³ et la fréquente exigüité²⁴ de leur contexte de production, ne seraient guère liées que par leur usage commun de la langue française.

Or, il serait abusif d'affirmer le caractère proprement unifiant du français, malgré la manière dont celui-ci est opposé à l'anglais dans l'espace canadien. En effet, la langue française varie en fonction des communautés qui l'utilisent : le français utilisé par l'acadienne Antonine Maillet dans *Pélagie-la-Charrette*, par exemple, diffère sensiblement de celui employé par l'amérindien Bernard Assiniwi dans *La Saga des Béothuks*²⁵. Par ailleurs, et contrairement à la langue anglaise perçue sinon comme dominante, du moins comme menaçante, le français est au Canada autant la langue du

21 La communauté Mohawk, par exemple, occupe des territoires appartenant aujourd'hui au Canada et aux États-Unis.

22 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.

23 Cette appartenance est souvent loin d'être exclusive, nombreux étant les écrivains canadiens francophones publiant en France.

24 Cf. François Paré (1992). *Les Littératures de l'exigüité*. Ottawa : Le Nordir. 2001.

25 Bernard Assiniwi. *La Saga des Béothuks*. Montréal-Arles : Léméac-Actes Sud, 1996.

« minoritaire » (l'Acadien, le Franco-Ontarien, le Québécois), que celle du « majoritaire » (le Québécois) que le « minoritaire » (l'Amérindien) est obligé d'utiliser pour trouver sa place sur la scène publique, renonçant pour ce faire à utiliser sa langue maternelle. En d'autres termes, la langue française fonctionne au sein de l'espace national canadien autant comme un instrument d'oppression que de libération, autant comme un outil d'hégémonie que de contestation. Cette ambivalence ajoute à la complexité de la littérature canadienne francophone, et justifie amplement l'intérêt aujourd'hui porté par les spécialistes à la question de l'identité en général et à celle de l'appartenance en particulier, que celle-ci soit définie comme nationale, linguistique, culturelle, religieuse, de classe – ou plus généralement, idéologique, chacune des communautés précédentes renvoyant à un appareil précis d'idées, de croyances et de doctrines.

Si la notion d'appartenance suscite un intérêt certain de la part de la critique littéraire actuelle, rares sont cependant les ouvrages à se concentrer spécifiquement sur cette notion²⁶ ; elle permet pourtant d'échapper au flou que présente celle d'identité en insistant sur la construction sociale et intellectuelle dont elle résulte. Or, c'est justement cette construction, et la manière dont y participe la littérature, que nous souhaitons analyser à travers le spectre du retour au pays natal. À notre connaissance, cette démarche n'a jusqu'à aujourd'hui jamais été entreprise dans le cadre de la littérature canadienne francophone et n'a fait l'objet que de rares tentatives dans d'autres traditions littéraires. Hormis la critique d'œuvres singulières généralement empruntées à la littérature africaine et antillaise, où le retour est de fait un thème récurrent – on pense notamment au *Cahier*

26 Parmi eux, on notera ainsi les actes du colloque « Appartenances dans la littérature francophone d'Amérique du Nord » (2002), organisé dans le but explicite « d'établir les paramètres de [la] discussion identitaire qui [s'était] montrée particulièrement féconde [les années précédentes]. » Larry Steele. « Avant propos » à *Appartenances dans la littérature francophone d'Amérique du Nord*. Actes du colloque tenu à Halifax les 18 et 19 octobre 2002. Ottawa : Le Nordir, 2005.

*d'un retour au pays natal*²⁷ d'Aimé Césaire²⁸ – nous n'avons pu identifier dans la critique francophone et anglophone que deux ouvrages traitant de manière générale des représentations littéraires du retour ; chacun de ces ouvrages se place dans une perspective postcoloniale – perspective finalement indissociable du mouvement du retour au pays natal, puisque celui-ci implique l'existence de frontières, de territoires, et donc de rapport de forces entre les différentes communautés et cultures qu'il touche. En 1994, la collection « Cross/Cultures » a ainsi consacré l'un de ses volumes²⁹ au thème du retour et à ses représentations dans la littérature postcoloniale anglophone. Cet ouvrage collectif ne propose cependant aucune approche synthétique de la notion de retour, prise dans son sens le plus général et qui apparaît dès lors, de l'aveu même de ses auteurs, comme « labyrinthique » : de l'âge d'or aux fantômes, de l'allégorie de la caverne à *Différence et répétition*³⁰ de Deleuze, la notion de retour se retrouve dans une multitude de récits et de théories philosophiques que les essais regroupés par Vera Mihailovich-Dickman peignent tout naturellement à énumérer.

Publié en 1996, l'ouvrage *Open Fields: Science in Cultural Encounter* de Gillian Beer, que nous avons eu l'occasion de citer plus haut, se concentre en revanche dans son

27 Aimé Césaire (1939). *Cahier d'un retour au pays natal*. Paris : Présence africaine, 1960.

28 Entre autres ouvrages consacrés au poème de Césaire, on peut citer l'essai de Davis Gregson « 'Homecomings without Home': Representations of (Post)colonial (Homecoming) in the Lyric of Aimé Césaire and Derek Walcott » (*Homer in the Twentieth Century*. Oxford : Oxford University Press, 2007, pp. 191-209), qui analyse la recodification des motifs homériques du retour et de la descente aux enfers, ainsi que le livre de Gloria Saravaya *Le thème du retour dans le Cahier d'un retour au pays natal* (Paris : L'Harmattan, 1996), qui s'appuie sur les travaux de Marcel Jousse. Entre autres œuvres de la littérature africaine consacrée au retour, on citera par exemple *Ô pays mon beau peuple !*, d'Ousmane Sembène. (Paris : Amiot-Dumont, 1957) et *Entre les eaux* de Valentin Yves Mudimbé (Paris : Présence africaine, 1973).

29 Vera Mihailovich-Dickman (dir.), « Return » in *Post-Colonial Writing. A Cultural Labyrinth*. Amsterdam – Atlanta : Rodopi. 1994, coll. Cross/Cultures.

30 Gilles Deleuze (1968). *Différence et répétition*. Paris : Presse Universitaire de France, 1972.

chapitre intitulé « Can The Native Return? »³¹ sur la notion précise de retour au pays natal, qui y est analysée afin d'examiner la spécificité de ses représentations dans la littérature victorienne. « Can The Native Return? » entend mettre en lumière les structures psychiques et sociales de la société victorienne, ainsi que, dans son rapport à l'espace, l'opposition fondamentale qui y est établie entre nomadisme et sédentarité : cette société, voyant dans l'émigration et l'exil la possibilité de résoudre les problèmes sociaux, ne considère le retour possible que dans la régression.

À la fin de « Can The Native Return », Gillian Beer insiste sur les différences existant entre la société victorienne et nos sociétés occidentales actuelles, où l'idée de retour et d'exil, associée aux tragédies de la guerre, de la famine et du génocide, s'avère bien plus forte. La représentation du retour au pays natal se pose de fait, dans le contexte de la littérature francophone contemporaine du Canada, de manière très spécifique. Cette spécificité est liée, comme nous l'avons vu un peu plus haut, à la diversité des communautés médiatisées par les adjectifs « canadienne » et « francophone », qui impliquent souvent la multiplicité d'appartenances des personnages représentés. Par ailleurs, le caractère « contemporain » de cette littérature la place dans le contexte de la globalisation de l'économie et de la culture, de la rapidité des transports et des moyens de communication, et de manière plus générale, de ce que Marc Augé définit comme la *surmodernité*³² – un contexte caractérisé par le triple excès de l'ego, de l'espace et de l'histoire, et dans lequel l'individu ne parvient justement plus à s'accomplir au travers de sa seule communauté. Face à la littérature canadienne contemporaine de langue française, il ne s'agira donc pas seulement de s'interroger sur les structures et le rapport à l'espace

31 p. 31-54.

32 Cf. Marc Augé. *Non lieux. Introduction à une anthropologie de la surmodernité*. Op. cit. Nous reviendrons sur cette notion de surmodernité au cours du treizième chapitre.

de la société construite et représentée par cette littérature, mais aussi sur les valeurs et le contenu symbolique que celle-ci attache au pays natal – voire sur l’existence même de ce dernier. Il s’agira, en somme, de découvrir si les communautés décrites, médiatisées et produites par la littérature canadienne francophone contemporaine inscrivent encore le retour au pays natal dans l’ordre du possible, et à quelles conditions.

2.2- Corpus et approche critique

Pour répondre aux différentes questions soulevées plus haut, nous entreprendrons l’analyse de onze textes canadiens écrits en français, tous publiés entre 1979 et 2010, et dont l’intrigue se concentre sur le retour d’un individu (ou d’un groupe d’individus) dans l’espace géopolitique dont il estime ou découvre être originaire : son « pays natal ». Nous avons précédemment eu l’occasion d’évoquer quelques-unes de ces œuvres, qui témoignent de la multiplicité des identités représentées par la francophonie canadienne. Parmi elles, on retrouvera ainsi : *Pélagie-la-Charrette* d’Antonine Maillet, qui évoque le retour d’une communauté acadienne sur le site de Grand-Pré après la tourmente du « Grand dérangement » ; *Le Premier jardin* d’Anne Hébert, dont l’héroïne revient pour la première fois à Québec, la ville de son enfance qu’elle a fuie pour devenir actrice ; *L’Énigme du retour* de Dany Laferrière, dont le narrateur rentre annoncer à sa famille restée en Haïti la mort de son père, également exilé ; *Rivière Mékiskan* de Lucie Lachapelle, où une jeune femme rapporte au village où elle est née les cendres de son géniteur ; *Nos échoueries* de Jean-François Caron, dont le héros, suite à la mort de ses deux parents, entreprend de revenir dans la maison de son enfance. Viendront s’y ajouter

*Ourse bleue*³³ de Virginia Pésémapéo Bordeleau, qui comme *Rivière Mékiskan* traite du retour à sa communauté amérindienne d'une femme souffrant de cette part de son identité ; *La Pêche blanche*³⁴ de Lise Tremblay et *Le Retour de Lorenzo Sanchez*³⁵ de Sergio Kokis, où, comme dans plusieurs des œuvres précédentes, le retour au pays natal est rendu nécessaire par la mort de diverses figures parentales. Ce corpus sera augmenté de la pièce de théâtre *Incendies*³⁶ de Wajdi Mouawad, dont nous aurons également l'occasion d'analyser l'adaptation cinématographique par Denis Villeneuve³⁷, ainsi que de deux romans illustrant clairement l'impossibilité du retour. Le premier, *Lignes de faille*³⁸ de Nancy Huston, situe son action dans une grande variété de pays différents, tous compris comme des lieux de retour potentiel puisque les personnages ignorent quelle est leur véritable communauté d'origine. Le second, *La Saga des Béothuks*³⁹ de Bernard Assiniwi, ne consacre pas l'intégralité de son intrigue à un seul et unique retour au pays natal : il en représente plusieurs ; ceux-ci s'accomplissent en des temps différents dans une seule et même communauté qui finit par succomber au génocide : celle des Béothuks, autochtones de l'île de Terre-Neuve.

Par souci de cohérence, nous avons choisi d'exclure de ce corpus toute œuvre où le retour ne se réaliserait pas dans sa dimension géographique : en ont notamment été écartés les récits d'enfance ainsi que ceux évoquant, avec l'exil, le *désir* du retour, de même que les tentatives de faire renaître le pays natal à travers l'expérience narrative ou

33 Virginia Pésémapéo Bordeleau. *Ourse bleue*. Lachine, Québec : Pleine Lune, 2007.

34 Lise Tremblay. *La Pêche blanche*. Montréal : Léméac, 1994.

35 Sergio Kokis. *Le Retour de Lorenzo Sánchez*. Montréal : XYZ, 2008.

36 Wajdi Mouawad (2003). *Incendies*. Montréal-Arles : Léméac-Actes Sud, 2009 (deuxième édition revue et corrigée).

37 Denis Villeneuve. *Incendies*. 2010.

38 Nancy Huston. *Lignes de faille*. Montréal-Arles : Léméac-Actes Sud, 2006.

39 Bernard Assiniwi. *La Saga des Béothuks*. Op. Cit.

poétique. D'aucuns ne manqueront pas de remarquer l'absence d'œuvres dans lesquelles le thème du retour au pays natal a pourtant une importance majeure : ainsi, *Trente arpents* de Ringuet, *Les Manuscrits de Pauline Archange*⁴⁰ de Marie-Claire Blais et *La route d'Altamont* de Gabrielle Roy.

La démarche critique que nous emploierons pour analyser les œuvres du corpus s'attachera à une certaine interdisciplinarité, étant donné la complexité des questions soulevées par la représentation du retour au pays natal, et le rapport que celles-ci entretiennent avec l'ensemble des sciences humaines. Comme nous l'avons vu, la notion de retour au pays natal a pour enjeux 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 notre travail.

Le processus de construction identitaire, tel qu'il est révélé par les différents conflits que suscite le retour, sera ainsi le sujet de la première partie de cette étude. Il 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*⁴¹ de Sophocle, sur lesquels se concentreront, respectivement, les troisième et quatrième chapitres. Le cadre proposé par l'*Odyssée* et *Œdipe roi* nous permettra de mieux comprendre la manière dont le mouvement du retour vient à la fois confirmer et menacer l'identité des personnages de re-venants. Les conflits découverts grâce à cette analyse nous permettront d'examiner plus avant, au sein du

40 Marie-Claire Blais. *Les Manuscrits de Pauline Archange* (1968). *Vivre ! Vivre !* (1969). *Les Apparences* (1974). Montréal : Boréal, 1991.

41 Sophocle (Vème siècle av. JC). *Œdipe roi*. In. *Ajax. Œdipe roi. Electre*. Paris : Les Belles Lettres, 1994 (texte établi par Alphonse Dain et traduit par Jean Irigoin).

cinquième 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, ainsi que celle de *sujet nomade* développée par Rosi Braidotti. Nous découvrirons ainsi le devenir constant auquel est en proie l'identité du re-venant, et le rôle fondamental joué dans sa construction par la communauté et le sentiment d'appartenance.

C'est sur la notion de communauté elle-même que se concentrera la deuxième partie de notre travail. Notre but sera de mieux comprendre l'impact que le retour au pays natal a sur elle, ainsi que les structures psychiques et sociales profondes qu'il en révèle. Notre réflexion s'organisera en trois étapes. Le huitième chapitre de cette étude proposera ainsi d'examiner la tentative de réintégration de leur communauté menée par certaines figures de re-venants, et l'influence qu'a sur cette réintégration l'état de la communauté vers laquelle ils reviennent. Le neuvième chapitre découvrira la véritable (re)fondation de la communauté à l'œuvre dans certains récits du retour au pays natal, et les critères de cette refondation. Le dixième chapitre, pour sa part, s'appuiera à prouver 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 la thèse nous ayant conduits à réévaluer et redéfinir les concepts d'identité et de communauté, ainsi qu'à découvrir l'ambivalence constante à laquelle chacun d'entre eux est rattaché par la littérature contemporaine du Canada écrite en français, la troisième partie cherchera à montrer les effets de cette ambivalence sur le sentiment d'appartenance. Plus précisément, cette section de notre travail sera consacrée à l'étude distincte de trois œuvres où le mouvement du retour au pays natal génère des problèmes particulièrement complexes ; le sentiment de la dysnostie y est si fort qu'il en

vient à menacer l'idée même de l'appartenance au 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 ainsi la confrontation de la communauté à la menace de dissolution posée sur le pays natal par la *surmodernité* ; 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 faire vivre dans le cas de l'annihilation totale du pays natal, entièrement disparu dans l'horreur du génocide.

Chacune des trois parties de la thèse fera l'objet d'un chapitre d'introduction et d'un chapitre de conclusion spécifiques, qui préciseront les buts et enjeux de l'analyse. Dans l'ensemble de notre travail, cette analyse se basera avant toute chose sur l'examen détaillé des œuvres du corpus, envisagées généralement de manière distincte, et non – étant donné leur grand nombre – de manière comparée. La conclusion s'emploiera enfin à synthétiser les acquis de cet examen en développant le concept de dysnostie qu'ils permettent d'illustrer, et en tentant de découvrir les apports possibles de ce dernier à la perspective géocritique.

Première partie : Identité

Chapitre 2. Le récit du retour au pays natal et la notion d'identité

Le retour au pays natal génère un grand nombre de conflits entre le re-venant et sa communauté d'origine. Liés aux transformations subies au cours des périodes d'éloignement, ces conflits se cristallisent dans la question de l'identité, c'est-à-dire dans la manière que chacun a de se définir, de se différencier de l'autre ou de s'y reconnaître, et donc d'éprouver un sentiment d'appartenance à l'égard d'une communauté donnée. Ainsi, c'est au processus de construction identitaire, tel qu'il est révélé et mis en cause par le récit du retour au pays natal, que s'intéressera cette première partie de notre travail.

La notion d'identité apparaît, dans le contexte spécifique du retour au pays natal et au-delà, comme source de confusion. Selon les dictionnaires, le terme d'identité désignerait à la fois le « rapport que présentent entre eux deux ou plusieurs êtres ou choses qui ont une similitude parfaite »⁴², et le « caractère permanent et fondamental de quelqu'un, d'un groupe, qui fait son individualité, sa singularité »⁴³ : le terme d'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. La première, celle de l'identité comme similitude, est comme le souligne bien le philosophe Vincent Descombes⁴⁴ difficilement intelligible puisqu'il s'agit de l'identité de deux êtres ou choses *différentes*. Quant à la deuxième définition, celle de l'identité comme caractère permanent, elle nie le fait que

42 Dictionnaire *Larousse*. En ligne : <http://www.larousse.fr/dictionnaires/francais/identit%C3%A9/41420?q=identit%C3%A9#41315>. Page consultée le 14 juin 2013.

43 Dictionnaire *Larousse*. Op. cit.

44 Vincent Descombes. *Les Embarras de l'identité*. Paris : Gallimard, 2013.

« toute chose est perpétuellement en état de flux »⁴⁵ ; 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 re-venants 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 périlleux, puisque le retour vient mettre en évidence l'état de changement constant auquel le réel est assujéti – un état auquel sont également soumis le « nous » et le « ils », pourtant *a priori* bien définis. Comme nous l'observerons au cours de cette première partie, le re-venant découvre au moment de revenir sur le sol natal qu'il a perdu l'identité d'avant son départ, sans cependant pouvoir se définir totalement dans une autre. Le re-venant est – aux yeux des siens comme de ceux qu'il a rencontrés dans son éloignement –, une sorte d'étranger : il serait possible de le comparer à un apatride. Le retour au pays natal atteste ainsi de l'impossibilité pour le re-venant d'établir clairement l'existence d'un « nous » et d'un « ils » par rapport auxquels se situer, par rapport auxquels déterminer son ou ses appartenances.

C'est ce conflit auquel est soumis le « je » du re-venant que nous analyserons dans cette première partie. Nous essaierons ce faisant de mieux comprendre, non seulement le rôle tenu par le retour au pays natal dans la façon dont se définit celui-ci,

45 Id., p.56. Le philosophe invoque une autre raison à l'invalidité du concept d'identité invoquée, à savoir l'inintelligibilité de la similitude entre deux choses différentes, que nous avons évoquée un peu plus haut.

mais aussi la nature des conflits identitaires auxquels il est exposé, ainsi finalement que la conception de l'identité proposée par les différents textes étudiés – à savoir 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. Grâce aux deux premiers de ces textes, que nous analyserons à la lumière de l'*Odyssée* d'Homère, nous découvrirons comment le retour au pays natal peut amener le re-venant à confirmer l'identité qu'il pense être la sienne, ou tout du moins à l'accepter. Le drame *Incendies* et le roman *La Pêche blanche*, qui seront quant à eux analysés par le biais de la tragédie *Œdipe roi* de Sophocle, nous conduiront à découvrir comment le retour au pays natal peut également constituer le moment d'une infirmation de l'identité du re-venant. Les conflits mis au jour dans ces troisième et quatrième chapitres nous permettront d'examiner plus avant la spécificité des identités médiatisées par les œuvres du corpus ; pour les représenter, il nous faudra finalement rejeter l'idée d'une identité fixe et entière. Dans notre cinquième chapitre, nous nous appuierons ainsi sur l'exemple de *L'Énigme du retour* pour examiner plus avant la notion d'identité ; nous lui préférerons finalement celle de subjectivité, et notamment celle de *subjectivité hybride*, principalement élaborée par Homi Bhabha, et de *subjectivité nomade* développée par Rosi Braidotti. Nous remarquerons comment les subjectivités décrites par nos différents auteurs, et notamment par Dany Laferrière, ne peuvent être parfaitement circonscrites par ces différents concepts sans pourtant parvenir à totalement les dépasser : les notions d'identité, de subjectivité, ne peuvent en effet être pensées en dehors de celle de communauté.

Chapitre 3. Le retour au pays natal, mouvement de confirmation de l'identité du re-venant

Texte fondateur de la littérature occidentale, l'*Odyssée* 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.

Au cours de ce troisième chapitre, nous nous appuyerons sur l'exemple de l'*Odyssée* pour montrer comment certains personnages de re-venants décrits par les œuvres de notre corpus parviennent dans le retour à s'approprier une identité dont ils se sentent dépossédés ou qu'ils ont longtemps rejetée. Nous analyserons deux récits du retour au pays natal où, comme dans le récit fondamental d'Homère, le mouvement vers la terre d'origine est concomitant soit d'une affirmation de l'identité du personnage, soit de sa reconquête, celle-ci ayant été partiellement oubliée – voire reniée. Le premier de ces romans, *Ourse bleue* de Virginia Pésémapéo Bordeleau (2007), évoque le retour vers la terre de ses ancêtres d'une métisse crie cherchant à reprendre contact avec ses racines et découvrant au cours de son voyage la pleine étendue de son identité. Le second, *Rivière Mékiskan* de Lucie Lachapelle, évoque la mise au jour par une jeune femme, métisse crie également, de la part autochtone de son identité qu'elle a appris à rejeter en même temps que son père, sans-abri alcoolique dont elle a dû apprendre à se protéger. Chacun de ces récits nous permettra de montrer la valeur initiatique du mouvement du retour pour l'individu, et de découvrir l'importance jouée par le sentiment d'appartenance à la communauté dans la construction de l'identité individuelle. Nous constaterons dans

le même mouvement que les identités décrites dans chacune de ces œuvres ont une nature multiple et complexe, ne pouvant parfaitement se superposer à celle d'Ulysse, pleine et monolithique. La quête menée par Ulysse s'accomplit en effet dans un univers où il n'est d'étrangeté que radicale ou monstrueuse (les dieux, les morts, les sirènes, les cyclopes). Les œuvres du corpus, en revanche, déploient leur intrigue dans l'univers contemporain que marque la rencontre des cultures, et le questionnement identitaire constant que génère cette rencontre – dans un tel contexte, il importera alors de nuancer notre définition de ce que peut constituer un retour véritablement effectif.

1- L'*Odyssée* d'Homère, 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 a combattu pendant dix ans pour la prise de Troie. Ce retour, qui dure également dix ans, ne va pas sans de nombreuses difficultés. En effet, les obstacles s'accumulent non seulement sur le chemin qui ramène Ulysse à son pays natal, mais aussi dans ce même pays natal où il doit faire face à de nouvelles épreuves. Celles-ci lui permettront d'affirmer son identité et de finalement réintégrer sa communauté d'origine. L'*Odyssée* refuse ainsi toute part à la dystopie : le retour rend à Ulysse son identité pleine et entière, et au pays natal sa place dans le temps et dans l'espace. Le retour y est, en somme, réussi. C'est sur les conditions de cette réussite que nous nous interrogerons ici, après avoir effectué un bref rappel du récit homérique et traité du rapport qu'il entretient avec la question de l'identité.

1.1- Le récit de l'*Odyssée*

La composition de l'*Odyssée* remonterait à la fin du IX^{ème} siècle avant J.-C., mais ce n'est que quelques six cents ans plus tard que cette œuvre aurait été divisée en vingt-quatre chants, prenant alors la forme que nous lui connaissons⁴⁶. Ces chants sont généralement regroupés par la critique en trois grands ensembles. Les quatre premiers évoquent principalement les faits et gestes du fils d'Ulysse, Télémaque, qui s'éloigne d'Ithaque en compagnie de la déesse Athéna 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. Pour rendre honneur à ses hôtes, Ulysse leur raconte les nombreuses aventures qui lui sont advenues depuis son départ de Troie. Ulysse évoque, entre autres : 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 chez le roi Alcinoos est aussi l'occasion pour le lecteur de découvrir plusieurs récits liés à la guerre de Troie elle-même, 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 par Alcinoos les services

46 Nous nous basons ici sur les précisions historiques fournies par Pierre Vidal-Naquet dans *Le Monde d'Homère*. Paris : Librairie académique Perrin, 2000.

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'*Odyssée*. 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 dilapidé ses biens et tenté de s'approprier son épouse et son trône.

1.2- Le retour d'Ulysse et la question de l'identité

Bien que pouvant être lu comme un ensemble autonome, le récit de l'*Odyssée* ne peut être compris sans une certaine connaissance de l'*Illiade*, épopée jumelle consacrée pour sa part au récit de la guerre de Troie – celle-là même dont Ulysse est rentré victorieux, et dont certains épisodes sont contés lors de son séjour chez Alcinoos. L'*Illiade* met cependant l'accent sur un héros et des valeurs bien différents de ceux de l'*Odyssée*. Comme l'explique Jean-Pierre Vernant dans sa conférence du 23 octobre 2006 au collège de France⁴⁷, l'*Illiade* est le poème d'Achille, le héros guerrier. Ce personnage correspond à l'idéal grec de la « vie brève » : il meurt jeune, mais à l'apogée de sa force et de sa beauté. Il jouit de ce fait d'une gloire éternelle. L'*Odyssée*, en revanche, est le poème d'Ulysse, le héros de la « métis », autre idéal grec que Vernant définit comme celui de « l'intelligence rusée »⁴⁸. S'opposant radicalement à Achille, Ulysse serait pour sa part « l'homme de la fidélité à sa terre, à sa femme, à ses enfants, à ses serviteurs et surtout à lui-même. »⁴⁹

47 Jean-Pierre Vernant. *L'Odyssée. Conférence du 23 octobre 2006*. Montrouge - Paris : Bayard - Collège de France, 2011. Vidéo disponible en ligne : http://www.college-de-france.fr/site/jean-pierre-vernant/conference_du_23_octobre_2006_.htm. Consultée le 19 octobre 2012.

48 Id. p.20.

49 Id.

Jean-Pierre Vernant montre comment les deux idéaux que représentent Achille et Ulysse sont développés et contrastés dans *l'Iliade* et *l'Odyssée* 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 (c'est notamment le cas lors de son passage chez les Lotophages), soit à de nouvelles identités qu'on lui propose d'embrasser et qu'il refuse les unes après les autres. C'est ainsi qu'Ulysse rejette le statut divin offert par la déesse Calypso pour le garder auprès d'elle. Auparavant, et au tout début de son errance, il avait de même fini par révéler au Cyclope Polyphème, auprès duquel il s'était pourtant fameusement présenté sous le nom de « Personne »⁵⁰, son véritable nom – révélation pour le moins funeste, puisqu'elle avait finalement donné à Polyphème le moyen d'appeler sur Ulysse la vengeance de son père Poséidon. Or, c'est justement Poséidon qui s'acharne 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, là où son identité n'est pas censée être menacée.

Or, le désir de 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

50 C'est-à-dire « outis », terme dans lequel Jean-Pierre Vernant voit un jeu de mot avec celui de « métis » (« l'intelligence rusée »). cf. Jean- Pierre Vernant. *L'Odyssée*. op. cit. p.27. Polyphème appelant les autres Cyclopes à l'aide, leur avait ainsi déclaré que « Personne » était à l'origine de sa souffrance, suscitant la risée générale et permettant à Ulysse de s'échapper.

autre destin réalisable au sein de l'humanité – tel par exemple celui proposé sans succès à Ulysse par le roi Alcinoos avec la main de sa fille Nausicaa⁵¹.

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 cependant 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. Par ce geste, la déesse se donne 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 à ceux qu'il rencontre. Afin de le protéger et de lui permettre de mieux distinguer ses alliés de ses ennemis, Athéna le rend alors méconnaissable. Elle lui donne ce faisant l'apparence d'un vieillard mendiant, de ceux-là même qui, selon Vernant, « err[ent] d'une maison à une autre en essayant d'obtenir un morceau de pain »⁵². 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 de la sorte ses véritables intentions et sentiments. Jean-Pierre Vernant insiste bien sur le fait qu'au cours de cette transformation, « Ulysse en personne » est de nouveau et directement mis en présence de l'« Ulysse personne »⁵³ 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

51 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 veuilles : car aucun Phéacien/ n'ira te retenir contre ton gré : Zeus nous en garde ! » Homère. *L'Odyssée*. op. cit. Chant VII, vers 311-316, p. 120.

52 Jean-Pierre Vernant. *L'Odyssée*. op.cit., p.24.

53 « [Athéna] confronte Ulysse en personne à Ulysse personne, à cet Ulysse rien du tout qui a passé dix ans à suivre ce terrible exercice. » id.

d'Ithaque est ainsi de nouveau confronté, au moment même de son retour, à la disparition de cette dernière.

Pour recouvrer pleinement son identité, et 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, auquel il énumère par la suite les arbres que celui-ci lui a offerts dans sa jeunesse. 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 lui 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 enfin que l'homme qu'elle a devant elle est bien celui qu'elle a aimé dans sa jeunesse. Avant cette ultime scène de reconnaissance, Ulysse a massacré les prétendants qui ont entrepris de dilapider ses biens, et fait pendre toutes les servantes qui en ont été complices. Ces violences génèrent la colère de plusieurs familles du royaume d'Ithaque ; celles-ci crient vengeance, mais l'intervention d'Athéna rétablit finalement la paix dans l'ensemble du royaume.

De par 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 d'abord être considéré, au moment où il pose à

nouveau 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 le pays qui l'a vu naître qu'il n'y est lui-même reconnu), Ulysse re-venant parvient en surmontant les épreuves du retour à retrouver son identité pleine et entière, c'est-à-dire à devenir Ulysse *revenu*. Cette identité tient parfaitement compte du temps qui s'est écoulé depuis le départ du héros. Devant Pénélope qui a enfin accepté de le reconnaître, 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 dit.⁵⁴

Dans ce passage, Ulysse raconte ses propres aventures à Pénélope, et entend également les siennes. Chacun prend connaissance de ce qu'a vécu l'autre pendant leur éloignement mutuel : l'un et l'autre, littéralement, se *re-connaissent*. De même, en acceptant grâce à l'intervention d'Athéna le retour d'Ulysse et en le remettant sur le trône, le pays d'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 ». C'est ce sur quoi insiste clairement Jean-Pierre Vernant, qui conclut sa conférence en observant que le moment où Ulysse reconquiert son identité pleine et entière est aussi celui où les différents personnages de l'*Odyssee* parviennent à retrouver le temps – celui-là même

54 Homère. *L'Odyssee*. op.cit. Chant XXIII, vers 300-309, p.376.

que, comme l'affirme Gillian Beer, Pénélope avait suspendu en défaisant chaque nuit la tapisserie dont l'achèvement devait marquer son remariage⁵⁵.

Au terme de l'histoire, le temps du début rejoint le temps de la fin. Alors [qu'Ulysse et Pénélope] sont étendus tous les deux, avant qu'ils se livrent aux plaisirs de l'amour, [...] Athéna arrête le char de l'aurore afin de bousculer un peu le temps et de prolonger cette nuit. Ainsi, dans la plénitude de l'amour, chacun, récupérant l'autre, se récupère lui-même. Maintenant qu'il se voit dans les yeux de Pénélope – car un homme grec ne se regarde jamais dans un miroir –, Ulysse reconquiert entièrement son identité, une partie de sa jeunesse. C'est là toute la force de l'Odyssée : les temps des différents chants [...] s'entremêlent sans que le terme du récit ne donne le sentiment que le fil du temps ait été rompu. Au contraire, le temps est retrouvé.⁵⁶

L'*Odyssée* d'Homère offre finalement l'exemple d'un retour pleinement effectif : les conflits qui émergent au moment du retour finissent tous par être résolus ; chacun des différents personnages se réapproprie sa pleine identité ; le temps et l'espace sont absous des différents 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 l'ensemble de sa communauté s'approprient le passé pour habiter enfin, soutenus par l'intervention divine d'Athéna, l'ici et le maintenant. Aucune place n'est ainsi laissée à la dynastie, ce que

55 « 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 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. By repetition and unravelling, strength and youth are sustained and time is impacted. » Gillian Beer. *Open Fields: Science in Cultural Encounter*. op. cit. pp.32-33.

56 Jean-Pierre Vernant. *L'Odyssée*. op.cit., pp.38-39.

marque bien chez le personnage d'Ulysse *revenu* l'absence de tout sentiment de nostalgie⁵⁷.

1.3- L'identité d'Ulysse, condition à l'effectivité du retour

Quels éléments, dans le retour d'Ulysse, en conditionnent la réussite ? La réponse est, on l'a vu, clairement apportée par Jean-Pierre Vernant : 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 que repose sa capacité à revenir. Découvrir ce qui caractérise cette identité particulière serait ainsi mieux comprendre les conditions de l'effectivité du retour au pays natal en général.

Tout au long du récit de l'*Odyssee*, l'identité d'Ulysse s'avère d'abord assimilable à la nature humaine de ce héros. 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

57 Selon Jean Starobinski, et comme nous le verrons plus en détail dans le treizième chapitre de cette thèse, le concept de nostalgie n'a été élaboré qu'au XVIIème siècle par Johannes Hofer ; il a été plus tard développé par la médecine à partir des sentiments décrits dans les textes d'Homère, Ovide et Virgile, notamment (Jean Starobinski. « Sur la nostalgie; la mémoire tourmentée ». *Cliniques méditerranéennes*. Vol 1, n°67, 2003, p.191.) Ce n'est donc pas pleinement par anachronisme que Jean-Pierre Vernant renvoie à ce concept lorsqu'il évoque les sentiments éprouvés par Ulysse pendant son séjour chez la déesse Calypso. L'historien décrit ainsi « Ulysse seul, assis sur un rocher, la mer à ses pieds, qui pense au retour, à Ithaque et qui pleure de douleur, de souffrance et de nostalgie. » (p.33) Cependant, si le sentiment qu'évoque alors Ulysse prisonnier, « pleura[nt] sur le promontoire où il passait ses jours,/ le cœur brisé de larmes, de soupirs et de tristesse » (Chant V, vers 82-83, p.86) au souvenir de sa distante Ithaque, est très similaire à la maladie découverte par Johannes Hofer, il demeure difficile d'interpréter ce passage de l'*Odyssee* selon les acceptions les plus récentes du terme de nostalgie. La nostalgie du roi d'Ithaque n'est pas, contrairement à celle que décrit Susan Stewart dans son essai *On Longing*, une « tristesse sans objet » (Notre traduction, p.23). Ce que désire le roi d'Ithaque, c'est la réalité présente de son pays natal, dans laquelle il pense légitimement pouvoir reprendre place.

toutes les autres créatures non-humaines (les Cyclopes, les sirènes) qu'Ulysse se définit en refusant d'y être assimilé. Selon Jean-Pierre Vernant, cette nature humaine est elle-même caractérisée, dans le monde grec en général et dans l'*Odyssée* en particulier, par un régime alimentaire spécifique. Contrairement aux non-humains, parfois anthropophages, parfois consommateurs de drogues ou de nourriture 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 pain »⁵⁸. 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 en effet 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 spécifique : celle d'Ithaque, son pays natal. Ce pays natal se différencie des autres non seulement par sa 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, on l'a vu, Ulysse n'est reconnu par cette dernière que parce qu'il sait que leur lit nuptial ne peut être

58 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 9, vers 89, p. 144). Un peu plus loin, il est dit du Cyclope Polyphème qu'il « ne ressemblait pas/ à un mangeur de pain » (Chant 9, vers 190-191, p.147).

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, au sens où l'entend l'anthropologue Marc Augé dans son essai *Non lieux*⁵⁹ : un espace à la fois relationnel, historique, et surtout identitaire.

Le pays natal est ainsi ce qui définit, pleinement, l'identité d'Ulysse. Ulysse *est* Ithaque, ce qui explique que son retour sur cette terre et la suite des reconnaissances dont il y fait l'expérience, suffisent à l'effectivité de son retour. Et inversement : Ithaque *est* Ulysse, et le retour de ce dernier met 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, revenu dans ce lieu, celui-ci n'éprouve aucun sentiment de nostalgie. Cette nostalgie, au simple sens de désir du retour, est directement soluble dans ce dernier – elle ne s'était d'ailleurs manifestée, tout au long du récit de l'*Odyssée*, qu'aux moments où le roi d'Ithaque voyait sa quête remise en cause.

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 nous tenterons de découvrir dans la suite de ce chapitre, en nous concentrant sur deux textes qui, tout comme l'*Odyssée* d'Homère, décrivent le mouvement du retour comme susceptible d'affirmer l'identité de leurs personnages, voire de résoudre un certain nombre de conflits liés à cette identité : les romans *Ourse bleue* de Virginia Pésémapéo Bordeleau (2009) et *Rivière Mékiskan* de Lucie Lachapelle (2010). Par leur mise en miroir avec le récit de l'*Odyssée*, ces deux œuvres nous permettront de montrer la capacité du mouvement du retour à garantir ou à rétablir la stabilité des

59 Op.cit.

identités développées par la littérature canadienne francophone contemporaine, mais aussi de mettre en évidence la complexité qui les caractérise et les distingue notablement de celle d'Ulysse.

2- Ourse bleue, récit d'une réappropriation identitaire

Dans l'*Odyssée* d'Homère, le personnage d'Ulysse passe du statut de re-venant à celui de *revenu* : à la fin de son parcours, il parvient à « devenir ce qu'il est », à affirmer une identité qui tout au long de son périple lui a pourtant été niée avec acharnement. C'est un processus très similaire qui peut 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.

Après avoir rapidement évoqué, en rapport avec le récit homérique, les conditions spécifiques de la réussite de ce retour, nous examinerons la place qu'y occupent les notions de pays natal et de communauté. Nous nous intéresserons ensuite au processus par lequel cette communauté parvient à réintégrer en son sein la personne du re-venant – un processus qui peut être décrit selon le concept anthropologique du *rite de passage*, et qui témoigne par sa réalisation de la vitalité de la communauté le mettant en œuvre.

2.1- *Ourse bleue*, récit d'un retour effectif

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 crie. 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 les souvenirs douloureux de son enfance et de sa vie d'adulte. Faisant par la suite différents allers et retours vers la terre de ses ancêtres⁶⁰, Victoria prend finalement conscience par le biais de ses rêves d'un trait de son identité que sa mère, par peur, lui avait demandé de rejeter : ses dons de chamane. Grâce à ses dons qu'elle finit par se réapproprier pleinement, Victoria 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 l'ensemble de 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.

Le personnage de Victoria présente différents points communs avec celui d'Ulysse. Tout d'abord, et sans qu'elle soit reine d'un pays quelconque, son nom lui a été donné en l'honneur d'une monarque britannique pour laquelle son père, homme blanc ayant longtemps caché ses propres origines métisses, éprouvait la plus profonde admiration⁶¹. Victoria occupe en outre régulièrement les fonctions de représentante de sa

60 Ces allers et retours sont répétés au plan formel, dans la première partie du roman, par l'évocation en alternance du temps présent et de celui de l'enfance.

61 Étant donné la quasi homophonie des prénoms Victoria et Virginia, ainsi que la similitude des origines du personnage et de son auteur, le lecteur peut également être tenté de voir dans l'héroïne *d'Ourse bleue* un personnage de forte inspiration autobiographique.

communauté aux assemblées des Centres d'entraide autochtones – ce, dès le début du roman. Enfin, de par les dons de chamane qu'elle finit par se réapproprier, 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 : elle refuse de renier ses origines crie, sa langue, sa culture, ainsi que la religion de ses ancêtres pour laquelle elle a renoncé au catholicisme qu'on lui faisait pourtant pratiquer dans son enfance. Cette fidélité a cependant 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 cette 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, condamné à délaisser son mode de vie nomade et ses territoires de chasse, le peuple auquel appartient Victoria est en proie à une profonde souffrance qui ne trouve souvent 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 dont son peuple a été victime ; elle apprend alors à accepter la part que cette déculturation 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 finit par se découvrir grâce à l'intervention de deux chamans qui décident de l'initier : l'ours, bleui par la dévotion qu'elle vouait dans son enfance à la figure de la vierge Marie⁶². Il ne s'agit donc pas pour l'héroïne d'*Ourse bleue* de simplement rejeter la culture qui lui a été imposée 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*, statut 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 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 test !⁶³

62 Tout comme les dons de chamane de sa fille, cet animal-totem effrayait également 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 silence. » *Ourse bleue*, op.cit., p. 165.

63 Id., p. 200.

Le récit d'*Ourse bleue* peut ainsi être compris comme celui d'une double réconciliation – celle d'un peuple avec son histoire et d'un individu avec la complexité de son identité. L'effectivité de ce retour n'est cependant pas attribuable, comme dans l'*Odyssee* 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 allons le voir, lui permettent de se réapproprier pleinement cette identité.

2.2- *Ourse bleue* et la nature du pays natal

Dans l'*Odyssee* d'Homère, le pays natal – à savoir les terres d'Ithaque – est indissociable de l'identité d'Ulysse, et réciproquement : comme nous l'avons vu plus haut, Ulysse *est* Ithaque. C'est le même rapport qu'entretient l'héroïne d'*Ourse bleue* avec les terres de ses ancêtres vers lesquelles elle chemine. C'est en effet au contact de ces terres, et surtout de la communauté qui les occupe, que Victoria prend totalement possession de son identité, l'accepte, et finalement redécouvre ses pouvoirs chamaniques. Le rapport entretenu par 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 Victoria peut exercer ses dons de chamane. En entrant en contact avec le monde des esprits (c'est-à-dire avec ses ancêtres) pour mettre les ossements de son grand-oncle au jour, Victoria parvient à intégrer sans réserve la lignée à laquelle elle appartient – une lignée qui lui permet de donner sens à son histoire et de s'inscrire pleinement dans la communauté crie malgré ses origines métisses. En faisant finalement usage de ses pouvoirs de chamane,

Victoria passe ainsi vraiment du statut de re-venante à celui de revenue et retrouve sa place dans le pays de ses ancêtres.

Le pays natal de Victoria se distingue cependant de celui d'Ulysse par deux aspects majeurs, qui nous éclairent à la fois sur la façon dont l'héroïne d'*Ourse bleue* se définit, et sur celle dont le pays natal peut prendre corps. Premièrement, et alors qu'Ulysse se dirige vers une île et une communauté sédentaire, Victoria entreprend de cheminer vers un vaste territoire que les siens ont occupé de manière nomade, 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 ainsi parcouru de mouvements réguliers qui contrastent avec la grande stabilité d'Ithaque. Ces migrations saisonnières changent nécessairement la manière dont le personnage se définit : Victoria appartient à un peuple nomade. Le pays natal, dans l'*Odysée* comme dans *Ourse bleue*, porte ainsi les traces d'un mode de vie qui contribue à définir l'individu.

Deuxièmement, et toujours contrairement à Ithaque, le pays natal vers lequel se dirige Victoria est voué à disparaître. Certes, les terres d'Ulysse sont dans l'*Odysée* menacées par l'avidité des prétendants – cependant, cette menace est anéantie par l'intervention du héros à la fin du récit. Dans *Ourse bleue*, en revanche, Victoria doit faire face à une puissance qu'elle n'est pas de taille à affronter, pas plus que son peuple tout entier : confrontée à l'impérialité des grandes compagnies qui veulent engloutir le territoire de chasse de ses ancêtres au profit d'un barrage hydro-électrique, Victoria semble ne rien pouvoir faire – d'autant plus que ce barrage est prometteur d'emplois pour sa communauté.

Cette destruction irrémédiable de l'espace défini comme le pays natal a une importance majeure : 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 ainsi pas un hasard si, afin de se réappropriier 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 ainsi les bases pour se projeter dans le futur. Par la redécouverte de son identité, Victoria *devient* son pays natal : sa personne en garantit la dimension historique (en tant que chamane, elle permet le lien avec les ancêtres, donc avec le passé), relationnelle (en tant que *femme-médecine*, elle permet la résolution des conflits qui mettent à mal la communauté dans le présent), et donc identitaire (puisqu'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, cette communauté pouvant elle-même être représentée par un seul et même individu⁶⁴.

64 Cette capacité de l'individu à incarner sa communauté tout entière est un ressort essentiel du roman de Bernard Assiniwi *La Saga des Béothuks*, que nous analyserons dans la dernière partie de cette thèse.

2.3- *Ourse bleue* et la survie de la communauté

Peu à peu privée tant de l'espace dans lequel elle trouve son origine que du mode de vie lié à cet espace, la communauté à laquelle se rattache l'héroïne d'*Ourse bleue* maintient cependant sa capacité à accepter le retour de 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, lui promettant la possibilité de grandir et d'évoluer en son sein.

Cette capacité est bien marquée par le véritable *rite de passage* auquel se soumet l'héroïne à la fin de son parcours, rite organisé par les institutions propres à sa communauté (en l'occurrence, la pratique du 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 passages, lesquels se décomposent en Rites de séparation, Rites de marge et Rites d'agrégation. »⁶⁵ 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

65 Arnold Van Gennep. *Les Rites de passages, étude systématique des rites*. Paris : Edition A. et J. Picard, 1981 (réimpression de l'édition de 1909 Émile Nourry, augmentée en 1969 Mouton and Co et Maison des Sciences de l'Homme). p. 13-14.

père ne voulait pas de cet enfant, il ne le reprenait pas et le soumettait, tel le mythique 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 de lui permettre de localiser précisément les restes de son grand-oncle disparu et de s'approprier ses pouvoirs. Arrivée dans la maison du couple, Victoria est d'abord soumise au rite de séparation que constitue la « cérémonie de guérison »⁶⁶. Cette cérémonie, qui vise à la guérir de ses blessures psychiques avant qu'elle n'entreprenne d'exercer ses dons de vision, l'oblige à se confronter en esprit à la mort des siens et aux souffrances du passé. À leur souvenir, déclare-t-elle :

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 éclats.⁶⁷

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 en compagnie de ses deux instructeurs jusqu'à une grotte sacrée où, au son des tambours, elle entrera 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 se plonger à l'intérieur même du pays

66 *Ourse bleue*, op.cit., p. 166.

67 Id., p. 167.

natal (dans une grotte), dans le but d'y effectuer une localisation : devenir chamane, se réappropriier son identité pleine et entière, c'est pour Victoria 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 ainsi être assimilée à la troisième et dernière phase de tout rite de passage, à savoir le rite d'agrégation. En compagnie de ce couple, en effet, Victoria apprend enfin « la maîtrise de [son] pouvoir »⁶⁸ 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 ! »⁶⁹ s'exclame un de ses frères. Grâce au véritable rite de passage subi sous le patronage du couple Kanatawet, Victoria a finalement changé de statut social : elle est dorénavant reconnue par les siens comme chamane, ce que vient confirmer, dans sa découverte des ossements de son grand-oncle, la parfaite maîtrise qu'elle détient dorénavant du territoire des siens. Les différents rituels auxquels s'est soumise Victoria ont, selon les termes de l'anthropologie, une valeur initiatique : ils permettent « [son admission] à la connaissance de certains “mystères” »⁷⁰. Par le biais de ces rites, Victoria ne s'est pas seulement réappropriée sa pleine identité : elle est aussi devenue garante de l'identité de sa communauté tout entière.

68 Id., p. 176.

69 Id. p. 189.

70 Roger Bastide. « Initiation ». *Encyclopaedia Universalis*, Paris : Encyclopedia Universalis, 1995. pp. 657-662.

Si le retour de Victoria est réussi, ce n'est donc pas uniquement grâce à la fidélité de cette dernière à son identité : c'est aussi grâce au soutien de sa communauté, et au maintien par cette dernière de ses institutions malgré la menace posée sur la matérialité du pays natal. La communauté à laquelle appartient Virginia peut se permettre de la reprendre en son sein parce qu'elle est encore capable d'intégrer le changement de statut de ses différents membres – elle leur offre, en d'autres termes, la possibilité de développer pleinement leur identité et de devenir, malgré les épreuves de la vie, ce qu'ils aspirent à être.

Quelles sont cependant les possibilités du retour lorsque la communauté, non seulement a perdu la matérialité de son pays natal, mais s'est à ce point dissoute qu'elle n'est plus capable de garantir aux siens la possibilité d'exprimer pleinement leur identité et ne leur offre plus le contexte nécessaire à la satisfaction de leurs aspirations ? C'est ce que nous permettra d'étudier à présent l'analyse du roman de Lucie Lachapelle *Rivière Mékiskan*.

3- Rivière Mékiskan, récit d'une acceptation identitaire

L'analyse d'*Ourse bleue*, effectuée en rapport avec celle du récit homérique, nous a permis d'observer le lien fondamental qui 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) équivaudrait ainsi 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* 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 – refuse de se reconnaître comme telle. Le pays natal vers lequel revient cette jeune femme abrite une communauté qui ne s’y reconnaît pas de racines et se trouve dépourvue de cohésion : dans *Rivière Mékiskan* (et contrairement à ce que nous avons pu observer dans *l’Odyssée* et *Ourse bleue*) il existe ainsi une forte dissension entre le personnage du re-venant, son pays natal, et la communauté qui occupe ce dernier.

Dans de telles conditions, le retour peut-il effectivement se réaliser ? Si oui, de quelle manière ? C’est ce que nous tâcherons d’examiner ici, en découvrant la valeur initiatique que ce mouvement revêt dans son entier : pour l’héroïne de *Rivière Mékiskan*, le retour au pays natal correspond avant tout à l’acceptation d’une part de son identité qu’elle a longtemps rejetée. Ce retour n’aurait ainsi pas pour fonction première de réintégrer le re-venant à sa communauté d’origine, mais de lui permettre de vivre dans l’ailleurs – c’est-à-dire, paradoxalement, d’être capable de revenir ; nous sommes ainsi invités à découvrir la complexité de la problématique identitaire dans le contexte contemporain et à nuancer notre définition de ce que peut y constituer un retour effectif.

3.1- *Rivière Mékiskan*, récit d’un retour à la valeur initiatique

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. Grâce au retour au pays natal, en effet, le personnage d’Alice découvre la culture liée à son héritage cri qu’elle a longtemps rejeté comme une prédestination au malheur ; elle apprend à accepter et aimer cette part d’elle-même qu’elle n’a dès lors plus honte de dévoiler.

Comme toute initiation, le retour d’Alice peut être décrit à partir des trois grandes

étapes propres à tout rite de passage, et que nous avons évoquées un peu plus haut. Bien que ces trois étapes ne soient pas présentées sous la forme précise de rituel comme c'est le cas dans *Ourse bleue*, elles s'organisent autour d'un événement pour lequel de tels rituels sont mis en œuvre dans toutes les communautés humaines : l'expérience de la mort. Si Alice revient à Mékiskan, 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 à une sorte de mort symbolique : « Ce qu'elle craignait depuis longtemps était arrivé » explique le narrateur. « Le pire était survenu. »⁷¹ La vie d'Alice prend un tournant radical : le décès de son père l'oblige en effet à renoncer à son moi passé, notamment à l'insouciance que lui offrait la négation de ses origines. Le retour d'Alice à Mékiskan, lors d'un long voyage de nuit, marque de manière très forte cette étape de séparation d'avec sa communauté et sa vie actuelles. Alice part dans l'« enfer »⁷² du pays natal en espérant qu'une fois de retour à Montréal, elle en aura « fin[i] avec le passé »⁷³ et pourra « retour[ner] à sa vie »⁷⁴ : paradoxalement, la jeune femme associe ainsi le lieu de sa naissance à une sorte d'au-delà. Alice part pour ces enfers avec un secret : celui d'un début de grossesse auquel elle ne sait quelle suite donner.

L'arrivée d'Alice à Mékiskan et le séjour qu'elle y effectue s'apparentent pour leur part à une véritable période de marge, c'est-à-dire à une période d'exclusion de sa communauté d'origine. Lieu infernal aux yeux de l'héroïne, Mékiskan diffère radicalement du Montréal où évolue ordinairement la jeune femme. Il s'agit en effet d'un

71 *Rivière Mékiskan*. Op.cit, p.10.

72 Id., p. 24.

73 Id., p.9.

74 Id., p.25.

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* »⁷⁵ – un lieu situé donc en dehors des coordonnées ordinaires de l'espace, mais aussi du temps puisqu'aux yeux de l'héroïne, ses occupants y vivent de manière arriérée. Alice pense initialement n'y rester que deux jours ; elle prolonge cependant son séjour pendant une semaine afin d'assister aux funérailles organisées pour son père par ceux de sa famille qui sont 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.

Comme nous l'avons vu dans l'introduction de cette thèse⁷⁶, Alice fait face au cours de son séjour à Mékiskan 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 – sans que la jeune femme n'en revendique d'ailleurs aucune. Contrairement à l'héroïne d'*Ourse bleue*, dont la reconquête identitaire constituait une entreprise volontaire et personnelle, Alice ne se sent aucun attachement à sa communauté d'origine. Plutôt que de confirmer son identité, le retour d'Alice à Mékiskan vient ainsi plutôt la mettre en question ; ceci constitue une épreuve pour elle, mais aussi pour les siens : l'impossibilité de reconnaître dans la personne d'Alice une des leurs les oblige en fait à mettre en cause leur propre existence en tant que communauté.

Au cours de son séjour, Alice va cependant peu à peu se faire accepter par sa famille paternelle, et y trouver sa place. Elle découvre grâce à son arrière-cousine l'histoire difficile de celui qu'elle est venue mettre en terre : enfant, celui-ci a assisté au

75 C'est moi qui souligne. id. p.18.

76 Voir pages 9 à 12 de cette étude.

viol de sa propre mère par des forestiers blancs, et subi lui-même des abus dans l'école résidentielle pour Amérindiens où il fut 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 suer »⁷⁷. Sorte d'épreuve dans laquelle vient culminer l'expérience de la marge, ce rituel est organisé pour Alice par son arrière-cousine et deux de ses amis qui vivent encore dans la forêt selon le mode de vie traditionnel. 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. Le rituel auquel la jeune femme est ainsi soumise, et qui peut lui-même être décrit selon le paradigme du rite de passage⁷⁸, lui permet à la fois d'accepter son inscription dans la lignée paternelle et de s'adonner elle-même aux pratiques religieuses 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 sa pratique religieuse. 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 tous les membres de sa famille paternelle, venus à Mékiskan de la réserve où ils 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

77 Id. p. 115.

78 L'étape de la séparation équivaudrait alors à l'entrée dans la tente et au déshabillage du personnage ; l'étape de la marge équivaudrait à la transe dans laquelle Alice entre après avoir ressenti une violente sensation de malaise ; l'agrégation équivaudrait à ses pleurs, sur lesquels se conclut le rituel, et qui font comprendre aux autres personnages qu'elle a eu une vision - que le rituel a réussi.

parmi eux sans mettre son identité en question. À la fin du roman, les différents personnages de *Rivière Mékiskan* réussissent ainsi à se reconnaître comme les membres d'un même groupe. 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 distance entre elle et la lignée paternelle. Elle est même promue au rang de trappeur !⁷⁹

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 Alice, 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 avoir feint de ne pas reconnaître son géniteur lorsqu'elle le croisait dans la rue. Grâce au retour au pays natal, Alice a donc réintégré la lignée à laquelle elle appartient, et 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

79 Id. p.156.

une lignée, et soit donc capable de choisir en toute conscience, librement, d'y inscrire ou non un autre individu.

3.2- *Rivière Mékiskan*, récit d'un retour effectif ?

L'initiation subie par le personnage d'Alice lors de son retour, bien qu'elle lui permette d'accepter son identité, ne la porte pas à demeurer au pays natal, à s'y réinstaller : Alice finit en effet par repartir pour Montréal. La jeune femme 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 au pays natal décrit dans *Rivière Mékiskan* ne peut être qualifié d'effectif. Cependant, ce retour ne peut non plus être qualifié d'échec : en effet, Alice quitte son pays natal avec la possibilité d'y revenir. Son retour n'est ainsi effectif, réussi, que dans la mesure où il rend justement possible l'acte de revenir⁸⁰.

Cette ambiguïté quant à l'effectivité du retour vécu par le personnage de *Rivière Mékiskan* nous amène également à réévaluer la dimension identitaire du pays natal. Celui que constitue Mékiskan ne suffit ainsi pas à définir l'identité de Alice, puisque la communauté qui y vit ne s'y reconnaît pas de racines : celles-ci sont situées plus au nord, dans le bois, dans un mode de vie nomade auquel le village forestier n'offre aucune place. Le pays natal perd ainsi dans *Rivière Mékiskan* sa dimension définitoire : celui-ci

80 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 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 le sentiment de complétude de son personnage; au moment de son départ de Mékiskan, celle-ci n'avait par ailleurs que deux ans et ne pouvait être susceptible d'une initiation de ce type.

n'est pas un lieu des 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 constitue avant tout le lieu d'une mise en conflit entre différentes communautés, entre 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 enfin 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 malgré les mêmes origines métisses. 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. Le récit d'*Ourse bleue* ne décrit pas cette identité comme l'objet d'une appropriation continue : elle préexiste à la découverte qu'en fait le personnage, elle 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 narrateur ne fait aucune mention du destin de cet enfant et laisse planer sur cette grossesse la menace de l'avortement. 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 que la jeune femme apprivoise sa communauté d'origine.

Le parcours initiatique suivi par Alice à l'occasion de son retour au pays natal n'est

ainsi en aucun cas comparable à celui vécu par l'héroïne d'*Ourse bleue*, encore moins par l'Ulysse d'Homère. Pour Alice, la fidélité à son identité n'est pas possible : celle-ci se veut en perpétuelle construction.

3.3- Conclusion : Le retour au pays natal, mouvement de confirmation de l'identité du re-venant ?

Dans le récit fondateur que constitue 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 à aucun moment en être distingué. Malgré de nombreux heurts et violences, ce personnage parvient à réintégrer sa communauté d'origine et à y retrouver exactement le statut qu'il y occupait 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 nous a permis de découvrir la capacité que montre également le retour au pays natal, dans notre corpus, à confirmer l'identité du re-venant. 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, ce dernier prenant 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, malgré la disparition de son territoire auquel elle est capable de se substituer. *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 leur permettre de rester vivant.

L'analyse du roman *Rivière Mékiskan*, bien que révélant un personnage similaire à celui d'*Ourse bleue* de par ses origines métisses crieuses, nous a cependant amenés à nuancer ce propos dans le contexte contemporain : contrairement à ce qui se passe dans *Ourse bleue*, le pays natal présenté dans *Rivière Mékiskan* est 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 parvenir à accueillir de nouveau le re-venant. Face à cette menace, l'identité de l'individu ne parvient pas à se définir comme pleine et entière – il est dès lors impossible de lui être parfaitement fidèle ; tout au plus le re-venant peut-il parvenir à 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 re-venant, 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 re-venant de la manière dont ses propres conflits identitaires le définissent.

Chapitre 4. Le retour au pays natal, mouvement d’infirmité de l’identité du re-venant

Si le retour au pays natal peut permettre au re-venant de confirmer ou d’accepter son identité, aussi conflictuelle qu’elle puisse être, il est aussi susceptible de l’infirmer. C’est notamment 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 accomplit le geste du retour ; sa prise de conscience correspond à la destruction de son identité première, celle par laquelle il lui a été donné de se définir. Plutôt que de lui permettre de réintégrer le pays natal, le mouvement du retour vient placer le personnage d’Œdipe au ban de sa communauté d’origine et de l’humanité tout entière.

L’exemple d’*Œdipe roi* nous permettra, au cours de ce quatrième chapitre, de montrer comment certains personnages de re-venants décrits par la littérature canadienne francophone contemporaine voient leur identité dissoute plutôt que confirmée par le retour au pays natal. Plusieurs des œuvres de notre corpus peuvent d’ailleurs être clairement assimilées à des reprises du mythe d’Œdipe. Dans beaucoup d’entre elles, le mouvement du retour est en effet directement associé à la mort d’une ou plusieurs figures parentales : c’est le cas dans les romans *Nos échoueries* de Jean-François Caron, *Rivière Mékiskan* de Lucie Lachapelle, *L’Énigme du retour* de Dany Laferrière, *Incendies* de Wajdi Mouawad et *La Pêche blanche* de Lise Tremblay. La reprise du mythe d’Œdipe est particulièrement visible dans ces deux dernières œuvres, bien qu’elle s’y présente 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 re-venants s’y découvrant issus d’un inceste. Dans *La Pêche blanche*, en revanche, le re-venant – 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 meurtre tant désiré, que son identité vient paradoxalement se dissoudre.

À travers l’examen de la reprise du mythe d’Œdipe par *Incendies* et *La Pêche blanche*, nous analyserons les différentes manières dont le retour au pays natal peut correspondre, non pas à la réaffirmation de l’identité du re-venant, mais plutôt à sa dissolution. Avec l’aide des analyses proposées par René Girard dans *La Violence et le sacré*⁸¹ et *Le Bouc émissaire*⁸², nous montrerons comment cette dissolution peut être interprétée comme un refus du lien d’appartenance par la communauté d’origine, qui tenterait ainsi de préserver sa propre identité tout en invitant le re-venant à réinventer la sienne propre à travers la formulation d’un véritable mythe personnel.

1– Œdipe roi de Sophocle, récit d’une infirmation identitaire

Tragédie utilisée par Freud pour élaborer sa fameuse théorie du complexe d’Œdipe⁸³, *Œdipe roi* de Sophocle évoque la révélation faite au personnage éponyme qu’il n’est pas, comme il le croyait, le fils du roi et de la reine de Corinthe – parents qu’il a fuis pour s’être fait prédire qu’il tuerait son père et épouserait sa mère. Œdipe découvre qu’un vieillard qu’il a tué pendant sa fuite est en fait son véritable père, que la femme qu’il a épousée depuis est en réalité sa mère, et que la cité de Thèbes sur laquelle il règne n’est autre que son pays natal dans lequel il n’a finalement fait que revenir.

81 René Girard. *La Violence et le sacré*. Paris : Grasset, 1972.

82 René Girard. *Le Bouc émissaire*. Paris : Grasset, 1982.

83 Cette théorie est pleinement développée par Freud dans *L’Interprétation des rêves*, ouvrage daté de 1900 (Paris : Presses Universitaire de France, 1967. Texte traduit par Ignace Meyerson).

À l'inverse de celui d'Ulysse, le retour d'Œdipe ne s'est pas effectué de manière 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 finalement placer le re-venant au ban de sa communauté d'origine et de l'humanité tout entière. Nous nous interrogerons ici sur les conditions de cet échec et la perspective qu'il ouvre sur la notion d'identité. Nous observerons enfin la manière dont le re-venant, par le rejet radical dont il finit par faire l'objet, peut permettre au pays natal, et plus précisément à la communauté que celui-ci abrite, de conserver son intégrité et donc sa dimension définitoire.

1.1 – Le récit d'*Œdipe roi*

Représentée entre 430 et 420 avant notre ère, la pièce *Œdipe roi* de Sophocle met en scène l'enquête menée par Œdipe, roi de Thèbes, pour découvrir qui est l'assassin de son prédécesseur Laïos : cet assassin est en effet, selon les oracles, à l'origine de la peste qui ravage la cité et qu'Œdipe est décidé à faire cesser. La tragédie s'ouvre ainsi sur la conversation entre Œdipe et un prêtre qui lui demande, au nom du peuple, de mettre fin à la peste comme il a auparavant mis fin à la terreur du Sphinx – Œdipe, en trouvant la juste réponse à l'énigme posée par le monstre⁸⁴, avait de fait réussi à en libérer Thèbes ; il en avait alors remplacé le roi assassiné, Laïos, et épousé la reine, Jocaste. Œdipe répond positivement à la demande du prêtre ; il a d'ailleurs déjà envoyé son beau-frère, Créon, interroger l'oracle de Delphes 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

84 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 ».

qu'Apollon exige que cette « souillure » soit « extirp[ée] de [leur] terre »⁸⁵ – ce à quoi Œdipe s'engage, condamnant d'avance au bannissement celui dont on découvrira la culpabilité.

Dans le premier épisode de la tragédie, Œdipe interroge le devin aveugle Tirésias, que Créon est allé chercher à sa demande. Tirésias refuse cependant de parler. Alors accusé par Œdipe d'avoir lui-même conçu le crime, il s'emporte et renvoie son accusation au roi de Thèbes. Œdipe se moque alors de ses pouvoirs et l'accuse de s'être allié avec Créon pour comploter contre lui. La colère de Tirésias redouble. Le devin affirme à Œdipe qu'il est incapable de voir l'horreur de sa propre situation : « Avant ce soir », affirme-t-il, « tu recevras le jour et le perdras. »⁸⁶ Il ajoute :

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 meurtrier.⁸⁷

Par ses déclarations, Tirésias révèle au spectateur la fatalité implacable à laquelle les dieux vont soumettre le personnage principal d'*Œdipe roi* dans la suite de la pièce.

Le deuxième épisode de la tragédie débute sur une nouvelle confrontation : celle d'Œdipe avec Créon, qu'il accuse d'avoir comploté avec Tirésias pour s'emparer du trône, et qu'il condamne à mort. Grâce à l'intervention de Jocaste, cependant, cette condamnation est transformée en simple bannissement. La reine demande à Œdipe de ne pas se fier aux prophéties des devins, quels qu'ils soient. De fait, celles que Laïos avait reçues de nombreuses années plus tôt, disant qu'il serait tué par son propre fils, ne s'étaient elles-mêmes pas réalisées : le roi avait été tué par des brigands, sur la route.

85 *Œdipe roi*. Op. cit., p.107.

86 Id., p. 116.

87 Id.

Angoissé plus que rassuré par ces propos, Œdipe révèle alors à Jocaste ses origines corinthiennes. Il lui raconte comment il est arrivé à Thèbes en fuyant son pays natal pour échapper aux prédictions disant qu'il tuerait son père et épouserait sa mère. Œdipe explique qu'en chemin, il a tué, seul, un vieillard qui lui barrait la route avec sa suite. Il se demande si ce vieillard ne serait pas Laïos lui-même. Pour s'en assurer, il envoie chercher le seul survivant au massacre, un berger qui vit dans les marges de la cité, et qui pourra lui préciser le nombre des assassins.

Le troisième et dernier épisode d'*Œdipe roi* montre le roi de Thèbes en partie soulagé de ses inquiétudes par l'arrivée d'un messager qui lui annonce la mort naturelle de son père Polybe, le roi de Corinthe. Bien qu'heureux d'avoir ainsi échappé à son destin de parricide, Œdipe affirme craindre toujours l'oracle le condamnant à l'inceste, car sa mère est encore en vie. Pour le rassurer, le messager lui révèle qu'il n'est pas réellement le fils des souverains de Corinthe, mais un enfant adopté ; il l'a lui-même reçu, tout bébé, des mains d'un berger du Cithéron qui espérait ainsi le faire échapper à la mort. Ce berger se trouve justement être le seul survivant au 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 une fois arrivé, Œdipe le fait parler contre son gré ; il découvre ainsi que l'enfant qu'il avait été chargé de tuer et qu'il avait confié au messager corinthien lui avait auparavant été confié par Jocaste elle-même : 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, non sans lui avoir permis de faire ses adieux à ses deux filles, Ismène et Antigone. « Regardez cet Œdipe, qui sut résoudre les fameuses énigmes et fut un homme très puissant », demande finalement le Coryphée, avant d'invoquer la fatalité qui pèse sur toute vie humaine :

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 souffrance.⁸⁸

1.2 – Le retour d'Œdipe et la question de l'identité

Au cours du troisième chapitre de cette thèse, nous avons montré comment, dans le récit de l'*Odyssée* d'Homère, l'identité d'Ulysse se voit confirmée par le mouvement du retour. Cette confirmation a lieu grâce à la fidélité de ce personnage à son identité ainsi qu'au pays natal qui la définit : quitte à risquer la mort, Ulysse souhaite demeurer Ulysse, et persévère dans sa quête de retrouver Ithaque.

C'est le phénomène inverse qui s'opère dans *Œdipe roi*, où le mouvement du retour, effectué de manière totalement inconsciente⁸⁹ (Œdipe ignore que Thèbes est le lieu de sa naissance et croit n'y avoir jamais mis les pieds avant son affrontement avec le Sphinx), aboutit au contraire à la mise en cause de l'identité du re-venant. 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

88 Id., p.143.

89 Hormis mention explicite, cet adjectif renverra systématiquement, au cours de cette étude, à son sens commun et non à la notion psychanalytique d'inconscient.

mis à mal l'ordre naturel des générations, et avec lui les dimensions identitaires, relationnelles, et historiques de son pays natal. Sa présence constitue dès lors pour la ville de Thèbes une « souillure »⁹⁰ qu'il s'agit de chasser. Alors qu'Ulysse revenait au pays natal comme un mendiant objet de répulsion pour redevenir souverain, Œdipe entre dans Thèbes comme un monarque objet de vénération pour finalement être banni de la cité.

Ce qui différencie cependant le plus le personnage d'Œdipe de celui d'Ulysse, dans le contexte du retour au pays natal, 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 supposé »⁹¹ 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*⁹² : « 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. »⁹³

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'exil.⁹⁴

Dans sa réflexion, Jean-Pierre Vernant remarque bien comment, dès le début d'*Œdipe roi*, la dualité d'Œdipe se répète dans sa parole. Il rappelle qu'en 1939, dans son essai

90 Id., p.107.

91 Id., p.124.

92 Jean-Pierre Vernant. « Ambiguïté et renversement. Sur la structure énigmatique d'*Œdipe roi* ». Jean-Pierre Vernant et Pierre Vidal-Naquet. *Œdipe et ses mythes*. Paris : Éditions Complexe, 2006, p.23-53.

93 Id., p.27.

94 Id., pp.28-29.

*Ambiguity in Greek Literature*⁹⁵, 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 selon Vernant 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 conflictuelle de l'univers. Pour Jean-Pierre Vernant, l'ambiguïté perceptible dans *Œdipe roi* est cependant bien 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 ses propres paroles. 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 criminel.⁹⁶

Ironiquement, au contraire de l'énigme du Sphinx, Œdipe 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 propos.⁹⁷

95 William Bedell Stanford (1939). *Ambiguity in Greek Literature : Studies in Theory and Practice*. New York : Johnsen Reprint Corp., 1972.

96 Id., p. 29.

97 Jean-Pierre Vernant. « Ambiguïté et renversement. Sur la structure énigmatique d'Œdipe roi ». Op. cit., pp.27-28.

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 Jean-Pierre Vernant, cette énigme identitaire est la leçon même portée par la tragédie de Sophocle : « L'homme n'est pas un être que l'on puisse décrire ou définir ; il est un problème, une énigme dont on n'a jamais fini de déchiffrer les doubles sens. »⁹⁸ 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 (thèse que nous avons adoptée dans le chapitre précédent), mais comme un mystère à résoudre. L'identité ne pourrait ainsi être vérifiée, ni même (re)conquise dans le processus du retour : elle y serait tout au plus inventée, dans les deux sens de ce terme. Dans la tragédie de Sophocle, le mystère de l'identité d'Œdipe trouve sa résolution dans l'inceste et le parricide, qui viennent le distinguer radicalement des autres personnages, que les dieux avaient choisis pour lui dès avant sa naissance et qu'il a passé son existence entière à fuir. 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 monstrueuse d'Œdipe, condition à la cohésion du pays natal

L'identité acquise par le personnage d'Œdipe au cours de la tragédie de Sophocle, celle du monstre parricide et incestueux, possède une fonction bien précise : par sa mise au

98 Id., p. 32.

jour, elle met en effet en évidence la « souillure » dont doit se débarrasser Thèbes afin d'éteindre la peste qui la menace. S'étant découvert criminel, Œdipe obéit à l'ordre de bannissement qu'il a lui-même donné au cours du prologue : après s'être crevé les yeux pour ne plus voir sa misère et avoir fait ses adieux à ses filles, il quitte son royaume.

Selon René Girard, cet exil est nécessaire à la cohésion de la communauté à laquelle Œdipe appartient. Il permettrait 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*⁹⁹, René Girard entend le paroxysme de la rivalité à laquelle les hommes ont abouti 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 entendu.¹⁰⁰

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 entre les différents protagonistes. Le parricide étant à l'échelle de la famille ce

99 René Girard. *La violence et le sacré*. Paris : Grasset, 1972.

100 Id., p.115

que le régicide est à l'échelle de la cité¹⁰¹, 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 inaugurée.¹⁰²

Œdipe constituerait ainsi un véritable 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.

Œdipe apparaît de fait comme idéal dans ce rôle: 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*, ouvrage publié dix ans après *La Violence et le sacré*. Le premier de ces stéréotypes est le contexte dans lequel les persécutions prennent place. 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*, tel 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

101 « 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. » Id. p.111.

102 Id., pp.115-116.

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 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* nous permet ainsi de poser un nouveau regard non seulement sur l'identité du re-venant, qui s'avèrerait comme nous venons de le voir 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 nous l'avons envisagé au cours du troisième chapitre, 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 re-venant 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 tenterons d'approfondir à présent à travers l'examen de deux œuvres du corpus qui reprennent 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 de Wajdi Mouawad, 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*¹⁰³, *Forêts*¹⁰⁴ et *Ciels*¹⁰⁵. Créée en 2003, la pièce *Incendies* évoque le voyage au Liban d’une jeune femme et de son frère jumeau à la recherche de leur père et de leur frère inconnus, que leur mère, dans son testament, les a chargés de retrouver. 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 au pays natal 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 pourrait 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 », la pièce *Incendies* évoque la quête menée par deux jumeaux, Jeanne et Simon, pour retrouver leur père et

103 Wajdi Mouawad (1997). *Littoral*. Montréal – Arles : Léméac – Actes Sud, 1999.

104 Wajdi Mouawad. (2006). *Forêts*. Montréal – Arles : Léméac – Actes Sud, 2006.

105 Wajdi Mouawad. *Ciels*. Montréal – Arles : Léméac – Actes Sud, 2009.

leur frère inconnus dans le pays natal de leur mère, que l'on devine être le Liban. La pièce s'ouvre sur la visite des deux jeunes gens au notaire Hermile Lebel, qui leur fait lecture du testament de leur mère, Nawal. Celle-ci vient de décéder après cinq années de parfait silence. 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 promesses »¹⁰⁶. 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 donnera 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. S'étant sentis toute leur vie délaissés par leur mère, et compte tenu de son mutisme des années précédentes, ils vivent ces dernières volontés comme un acte de démente ; Jeanne, cependant, finit par prendre possession de la lettre dont elle a la charge. Une analepse raconte alors la rencontre clandestine de Nawal encore adolescente avec son amant Wahab à qui elle déclare être enceinte ; tous deux décident d'en parler à leurs familles respectives. Nawal est cependant contrainte par sa mère de se cacher et 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 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 le passé de leur mère, et le passé de Nawal, qui, après avoir tenu la promesse faite à son aïeule, enquête sur le sort de son enfant. En

106 Wajdi Mouawad. *Incendies*. Op.cit., p. 14.

compagnie de son amie Sawal, Nawal fait en effet le tour des orphelinats du pays dont tous les enfants ont malheureusement disparu, emportés par les milices qui sillonnent 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 dans sa jeunesse, et l'histoire douloureuse qui a été la sienne avant son arrivée au Canada.

Dans le troisième acte, Jeanne, arrivée au Liban, interroge diverses personnes sur les origines de sa mère ; elle découvre ainsi que Nawal a séjourné dans l'enfer de la prison de Kfar Rayat pour avoir assassiné le chef des milices. 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 jeter à la rivière l'enfant dont Nawal avait accouché, comme il en avait été chargé. Il a confié le seau qui contenait l'enfant à un paysan. Plus tard, 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. Quand Nawal a été libérée, les deux enfants lui ont été remis. Jeanne découvre ainsi qu'elle et son frère sont nés en prison des suites d'un viol. Elle contacte alors Simon qui se décide lui-même 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 l'image 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 – celui-là même qui a envoyé Nawal et ses jumeaux au Canada – comprend 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. C'est à ce procès que Nawal était justement présente le jour où elle est entrée dans le silence. Abou Tarek, le bourreau, s'y amuse du « terrifiant petit ennui »¹⁰⁷ qui règne sur son procès ; 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 vie »¹⁰⁸. C'est en entendant ces propos que Nawal comprend la vérité, et décide d'entrer dans le silence.

Les trois dernières scènes réunissent les personnages de Simon, Jeanne, ainsi que de Nihad auquel ils donnent 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 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 » lui a été remise.

2.2– *Incendies*, ou l'identité comme énigme

Il est aisé de reconnaître 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. Le personnage d'Œdipe lui-même est bien présent dans la pièce de Wajdi Mouawad, où il s'incarne dans le personnage de Nihad Harmanni-Abou Tarek. Les seules différences entre ce personnage et le héros antique sont d'être un enfant aimé plutôt que rejeté, et un

107 Id., p.87.

108 Id.

violeur plutôt qu'un époux : l'amour et la haine, par rapport au personnage de Sophocle, n'ont fait que changer 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 âme.¹⁰⁹

Comme on le voit dans ce passage, la dualité qui caractérisait le personnage d'Œdipe ainsi que l'ensemble de ses rapports avec la communauté, est bien présente dans la pièce de Wajdi Mouawad, pièce qui n'est cependant pas centrée sur le fils incestueux, mais sur sa descendance, Simon et Jeanne. 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 la filiation) les jumeaux possèdent en effet deux pays d'origine différents (le Québec et le Liban¹¹⁰), ainsi que deux histoires différentes (l'histoire québécoise que leur mère leur a inventée et leur histoire réelle). Cette dualité est représentée par les deux prénoms différents 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 doctorante en mathématiques). Chacun d'entre eux est chargé par Nawal de ne retrouver qu'un seul des deux aspects de Nihad Harmanni-Abou Tarek :

109 Id., p.90.

110 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 que fait ce dernier d'expressions typiquement québécoises ; les noms de lieux mentionnés lors du voyage de Jeanne et Simon, ainsi que le contexte de guerre civile, laissent pour leur part deviner que ce voyage se fait au Liban.

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 dans cette quête, se trouve être particulièrement douloureuse et destructrice. Pendant la scène d'exposition, alors qu'il les accueille dans son bureau, le notaire Lebel les encourage d'ailleurs à ne pas aller plus avant dans leur démarche : « Moi je n'entrerais pas »¹¹¹, les prévient-ils, faisant écho aux efforts de Tirésias pour empêcher le héros d'*Œdipe roi* de pousser plus avant son enquête¹¹². Comme Œdipe, Jeanne et Simon découvrent en effet qu'ils ne sont pas qui ils croyaient être. Cependant, et à la différence d'Œdipe, ils demeurent ce qu'ils croyaient être (les enfants de Nawal) et la découverte de leur histoire réelle 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 », 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 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, celle aussi que Jeanne décrit à travers un problème exposé à ses étudiants en mathématiques :

111 Id., p.12.

112 Comme le devin décrit par Sophocle, le notaire Lebel s'exprime d'ailleurs de manière énigmatique, à travers le détournement de nombreuses expressions idiomatiques (par exemple : « c'est pas la mer à voir » [p.11] ; « l'enfer est pavé de bonnes circonstances » [p.12]). Ces détournements, qui frisent souvent l'absurde, apportent par ailleurs un peu de légèreté à des dialogues très sombres.

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 pas.¹¹³

Comme les membres de la famille habitant le polygone K, comme le boxeur perdant son combat, Simon et Jeanne sont avant tout confrontés dans leur existence à un problème de visibilité : ils ne parviennent (et 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 ainsi pour eux une énigme, ou plutôt, un problème de caractère insoluble. C'est ce problème qu'ils s'emploient pourtant à résoudre à travers leur travail d'enquête, mettant ainsi en œuvre leurs capacités d'invention, au double sens de ce terme. D'un côté, en effet, ils construisent leur identité en rassemblant les vérités qu'ils 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 passage en prison, 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 déjà ces informations.

113 Id., pp. 22-23.

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. Le secret de leurs origines est un problème qui touche à l'universel et à l'absolu. C'est 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 un.¹¹⁴

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 sur le monde qu'une vision limitée.

2.3 – *Incendies* et la question de l'origine

Étant donné la très forte 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 assimile au personnage d'Œdipe, et qui permettrait par sa désignation d'unir la communauté. La guerre civile qui ravage le Liban 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,

114 Id., p.84.

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 lapidée ? 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 monde.¹¹⁵

C'est ainsi la colère qui, dans son enchaînement irrépessible, non seulement régit les échanges entre les différents personnages d'*Incendies*, 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 nous venons de le voir, 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 mythique.¹¹⁶

Dans *Œdipe roi* comme dans *Incendies*, la violence trouve ainsi son origine dans une nuit des temps qui n'est descriptible que dans le mythe. Dans *Incendies*, cependant, aucun

115 Id., p. 43.

116 René Girard. *La Violence et le sacré*. Op. cit, pp.103-104.

individu n'est désigné comme le responsable direct de cette violence : l'enquête menée par Jeanne et Simon vise en effet 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 conduit au Tribunal International. Cependant, il s'agit bien là d'un procès, qui ne permet pas à ce personnage d'être assimilé à 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 aussi, dans sa monstruosité de bourreau, 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
Pas d'épithète pour un nom absent sur une pierre absente.
Pas de nom.¹¹⁷

Nawal, au moment de réaliser que le fils qu'elle cherchait depuis toujours et le bourreau qui l'a violée 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 Nawal a plongé en découvrant la vérité.

117 Wajdi Mouawad. *Incendies*. Op.cit., p.14.

« 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 taire »¹¹⁸. 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 trouvée, 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 Liban 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 fil »¹¹⁹ 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
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'histoire.¹²⁰

118 Id., p.90.

119 Id., p.92.

120 Id.

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, dans les sciences humaines, le commencement de l'Histoire. 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'extériorise. 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 œdipienne 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. 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 de Lise Tremblay, ou la dissolution du mythe personnel

Publié en 1994, *La Pêche blanche* de Lise Tremblay évoque le retour au pays natal d'un homme qui l'a quitté en espérant laisser derrière lui l'atmosphère étouffante de son enfance et la haine qu'il éprouve envers son père. Roman écrit à la première et à la troisième personne, *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 éventuellement pour les personnages, comme dans le drame *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 re-venant et l'unité de la communauté tout entière.

3.1 – *La Pêche blanche*, récit d'un Œdipe à contre-courant¹²¹

Tout comme le drame *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 fait Simon, le cadet, de son hiver à San Diego, au Sud de la Californie ; c'est là qu'il se retire tous les ans après avoir passé l'été à travailler 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 demeuré

121 Nous ne proposerons dans cette section qu'un résumé succinct de *La Pêche blanche* ; nous en proposerons une description et une étude approfondie au cours du treizième chapitre de cette étude.

vivre à Chicoutimi où il travaille comme professeur d'université et s'occupe de ses parents âgés. Robert est leur fils préféré, de par sa stabilité d'enseignant et d'homme marié, fidèle aux conventions sociales qui pourtant l'étouffent. Sa mère lui voue ainsi une certaine admiration, tandis que 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 que cet homme éprouve à l'inverse pour son fils cadet, le nomade. Il est alors aisé de reconnaître dans Simon, le fils méprisé, la figure de Caïn, et dans Robert, le fils préféré, celle d'Abel, bien que leur rapport à l'espace soit ici inversés. Dans la Genèse, Caïn et Abel sont les fils d'Adam et Ève. Caïn est l'aîné ; paysan, sédentaire, il offre en sacrifice à Dieu les fruits de la terre, tandis que son frère Abel, qui est berger, nomade, lui consacre des bêtes tirées de ses troupeaux. Dieu préfère ce dernier sacrifice et Caïn, mû par la jalousie, tue Abel. Pour ce fratricide, Dieu le condamne à l'errance.

L'errance 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 décrire¹²², sont cependant les seuls éléments à rapprocher ce personnage du biblique Caïn. De fait, Simon a – certes pour fuir la menace paternelle – choisi l'errance ; 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 d'inceste pour la mère, qui n'est nettement visible à aucun moment du récit, mais dans celui du parricide, qui pour sa part est très clairement exprimé. « Je souffre toujours de rage », explique ainsi Simon au milieu du roman :

122 Tout au long du roman, le personnage du père n'est ainsi physiquement représenté que par la « camisole 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. » (p.97) déclare-t-il en évoquant sa visite au salon funéraire.

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 cou.¹²³

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 garage.¹²⁴

Dans ce passage, le lecteur notera l'allusion faite par Simon à « cette jambe », sa jambe, plus courte que l'autre et qui le force à boiter. Ce boitement, donné comme 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 au cours de la procédure d'exposition subie juste après sa naissance.

La manière dont le personnage de Simon rappelle à la fois ceux de Caïn et d'Œdipe n'est pas parfaitement 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 ignore son identité et 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, en l'occurrence bien conscient, du 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 – qui a fait de lui une sorte de bouc émissaire

123 Lise Tremblay. *La Pêche blanche*. Op. cit., p.56.

124 Id., p. 107.

au profond mal-être qui habite les siens. L'enfance de Simon et Robert s'est en effet déroulée dans la crainte et le silence : le père est décrit comme une masse blanche et hostile, et la mère, comme vivant dans l'inquiétude et la préoccupation constante pour le 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 chétif. »¹²⁵

Un point important distingue cependant Simon de la figure du bouc émissaire : le « crime d'indifférenciation », pour reprendre l'expression de Jean-Pierre Richard, 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 mis en œuvre, et désormais impossible à réaliser du fait de la mort naturelle du père au milieu du 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, parfaitement assumé par le personnage, 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, et comme nous allons le voir à présent, Simon fait l'expérience dans ce retour volontaire 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 l'intégralité de son existence.

125 Id., p.57.

3.2 – *La Pêche blanche*, récit de la dissolution du mythe personnel

Si le personnage de Simon, malgré les hésitations qu'il déclare être les siennes dans la première partie de *La Pêche blanche*, se résout finalement à revenir dans le Saguenay, ce n'est pas pour passer à l'acte et réaliser le fantasme de parricide qui l'obsède depuis toujours : 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, une 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, Simon 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 histoire.¹²⁶

Dans ce passage, le personnage de Simon affirme à la fois son obsession de l'idée du parricide, et la façon dont cette idée ne constitue plus pour lui qu'un fantasme 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 :

126 Id., p.107.

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 ainsi 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 « recommencer », 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 foi.¹²⁷

L'idée d'une dissolution du mythe personnel constitué pour Simon par le parricide peut être contestée : force est en effet de noter que, lu comme une réécriture du mythe d'Œdipe, le texte de Lise Tremblay affirme la permanence de la figure de la mère. On pourrait alors penser que la mort du père réalise plutôt ce parricide. 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

127 Id., p.116.

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 dernière¹²⁸.

La paix avec laquelle le personnage de Simon quitte à nouveau le pays natal 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, sorte de bouc émissaire, 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 de manière quasi recluse. À sa mort, ses enfants décident de le bannir de leur vie, jusque dans leur parole même. Robert déclare ainsi refuser de jamais l'évoquer à nouveau : « Il ne voulait plus reparler de lui, jamais »¹²⁹, explique le narrateur. La mort du père permettrait ainsi aux siens de trouver un coupable à leurs désirs violents (notamment à celui du parricide), et d'en être de la sorte absouts, libérés. Une troisième interprétation du texte de Lise Tremblay permettrait également 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 témoigne l'errance finale de Simon (« je suis un homme dans un autobus, je suis nulle part »¹³⁰), 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 lui, en tant que re-venant, de se réinstaller au pays

128 La permanence de ce désir serait également marquée par le renoncement par 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.

129 Id., p.103.

130 Id., p. 116.

natal dans lequel il ne semble pas possible d'avoir accès au bonheur. 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, le personnage de *La Pêche blanche* 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, que nous aurons l'occasion d'analyser au cours du treizième chapitre de cette thèse.

3.3– Conclusion : Le retour au pays natal, mouvement d'infirmité de l'identité du re-venant ?

Dans la tragédie d'*Œdipe roi*, et au contraire de ce que nous avons pu observer dans l'*Odyssee* d'Homère, le mouvement du retour correspond à une infirmité de l'identité du re-venant ; 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 re-venant, 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 re-venant 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 l'absence même de repères. Dans les œuvres de Wajdi Mouawad et Lise Tremblay que nous venons d'analyser, l'être humain se doit d'utiliser ses capacités de création pour pouvoir se définir – il s'agit pour lui (à l'inverse de ce qui se passe dans l'espace tragique d'*Œdipe roi* où les personnages se débattent en vain avec les dieux, mais aussi de ce que l'on observe dans l'espace romanesque d'*Ourse bleue* et *Rivière Mékiskan*, où l'identité des personnages leur préexiste), de renoncer au destin et d'inventer sa propre vie. 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.

Chapitre 5. Le récit du retour au pays natal, invitation au dépassement du discours identitaire

Le récit des aventures d'Ulysse, tel qu'il est proposé par l'épopée homérique, présuppose une identité fixe et stable 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 *Œdipe roi*, le mouvement du retour vient au contraire infirmer l'identité du re-venant ; celle-ci apparaît alors 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 dans le retour au pays natal une confirmation ou une infirmation de l'identité du re-venant, les œuvres du corpus que nous avons examinées à l'aune des récits d'Homère et Sophocle représentent la notion d'identité comme fondamentalement instable ; elle y est constamment mise en question par les interactions entre le re-venant, son imaginaire, la communauté vers laquelle il se dirige, mais aussi vers le « pays natal » que cette communauté constitue dans son rattachement symbolique à un lieu lui-même en constante redéfinition.

Cette instabilité de l'identité est renforcée par une complexité certaine ; chaque personnage se trouve en effet aux prises avec la multiplicité de ses origines et des modes de vie qui leur sont associés, et affronte ce faisant des difficultés à se définir. Dans ce cinquième chapitre, nous décrirons 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 Homi Bhabha et exposé dans son essai *The Location of Culture*¹³¹ ; il consiste en l'élaboration, dans la rencontre des cultures,

131 Homi Bhabha. *The Location of Culture*. Londres-New-York : Routledge, 1994.

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*¹³². Le *sujet nomade* constitue pour Rosi Braidotti « une fiction politique qui renvoie à un désir intense de transgresser les frontières et d'empiéter sur les limites. »¹³³ En perpétuel devenir, il « 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 sexuelle. »¹³⁴ 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 – dépasser le discours identitaire pour envisager la notion d'individu à l'échelle de la globalité. C'est cette possibilité que nous envisagerons dans la deuxième partie de ce chapitre qui s'appuiera sur l'analyse du roman *L'Énigme du retour* de Dany Laferrière. Cette analyse sera pour nous l'occasion de mettre au jour le débat existant dans les œuvres de notre corpus autour du questionnement identitaire, voire la volonté de dépassement de ce questionnement, perceptible à travers le récit du retour au pays natal lui-même.

132 Rosi Braidotti. *Nomadic Subjects: Embodiment and Sexual Difference in Contemporary Feminist Theory*. New-York : Columbia University Press, 1994.

133 Gabrielle Trépanier-Jobin « Comment mieux vivre ensemble ? Pensée nomade et nouvelles perspectives. » In. Charles Perraton, Fabien Dumais et Gabrielle Trépanier-Jobin. *Actes du colloque « Comment vivre ensemble ? La rencontre des subjectivités dans l'espace public »*. Université du Québec à Montréal, 20-21 octobre 2007. p.9.

134 Id.

1– De l’identité à la subjectivité

Si l’*Odyssée* d’Homère pose la fidélité du re-venant à son identité comme condition *sine qua non* à l’effectivité du retour, *Œdipe roi* de Sophocle établit cette identité fixe comme fondamentalement trompeuse, puisque basée sur l’ignorance par le re-venant de ses véritables origines. La fidélité de l’individu à son identité implique ainsi 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 nous l’avons vu précédemment, c’est sur ces conflits que se basent justement les intrigues d’*Ourse bleue*, *Rivière Mékiskan*, *Incendies* et *La Pêche blanche*. Elles tentent de résoudre ces conflits de manières variées, et révèlent ainsi des points de vue très divers sur la notion d’identité. Ce sont ces différents points de vue que nous nous proposons d’examiner ici, avant de les confronter aux concepts d’*hybridité* et de *subjectivité nomade* qui semblent à même de les décrire.

1.1 – *Ourse bleue*, *Rivière Mékiskan*, *Incendies*, *La Pêche blanche* et la notion d’identité

Les différents ouvrages que nous avons analysés au cours de cette première partie 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* d’Homère. 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, le personnage de 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 ainsi au retour qui permet de la mettre au jour.

Le roman *Rivière Mékiskan*, bien qu'il mette en scène un personnage similaire à celui d'*Ourse bleue* puisque possédant à la fois des origines blanche et crie, propose une représentation de l'identité sensiblement différente ; en effet, la part crie de l'héroïne, que celle-ci tente d'accepter, ne constitue pas dans cette œuvre une réalité fixe susceptible d'être simplement découverte ou de rester cachée. Elle ne commence à exister – et plus précisément à se construire – qu'au moment même du retour, c'est-à-dire quand la re-venante 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 amérindienne.

La pièce de théâtre *Incendies* semble pour sa part renvoyer à chacune des deux conceptions de l'identité évoquées par *Ourse bleue* et *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 découvrir 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 les définir, et ils ne ressentent avant sa révélation aucune espèce de manque à son égard. Sans évoquer un total renversement de l'identité des personnages, *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 re-venants s'y définissent apparaît finalement principalement liée à leur imaginaire : elle est l'objet d'une construction, d'un va-et-vient entre l'individu, la

communauté à laquelle il se confronte dans le territoire défini du pays natal, et celles auxquelles il rattache l'ensemble de son existence. 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 le retour oblige à se redéfinir sans pourtant lui offrir d'autre élément structurant que l'errance – une situation flagrante de dysnostie sur laquelle nous aurons l'occasion de revenir au cours de la troisième partie de cette thèse.

À l'exception du roman *Ourse bleue*, les œuvres du corpus que nous avons eu l'occasion d'examiner jusqu'ici semblent donc mettre à mal l'idée d'une identité comme réalité objective, fixe, et donc fiable ; le principe de découverte, de révélation et de mise en cause qui se trouve au cœur de leurs intrigues conduit le lecteur à les envisager plutôt comme des sortes d'énigmes aux multiples réponses. Les personnages sont en effet 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 origines blanche et crie ; dans *Incendies*, Jeanne et Simon se découvrent de naissance libanaise¹³⁵, mais aussi et surtout à la fois frères et fils du même homme ; dans *La Pêche blanche*, Simon hésite entre sédentarité et migration, et éprouve de la difficulté à accepter l'héritage paternel ; l'héroïne d'*Ourse bleue* elle-même, dans l'identité construite qu'elle finit par s'approprier, découvre le mélange de ses deux cultures : l'ourse de la spiritualité crie, le bleu de la religion catholique. Le lecteur peut ainsi percevoir dans le roman de Virginia Pésémapéo Bordeleau la volonté de résoudre les conflits causés par la multiplicité

135 La dualité de l'identité nationale de ces personnages est mise en évidence de manière plus nette dans le film, également intitulé *Incendies*, réalisé en 2010 par le québécois Denis Villeneuve à partir de la pièce de Wajdi Mouawad, et que nous analyserons dans le dixième chapitre de cette étude.

identitaire, et de parvenir à un apaisement que ne semblent pas particulièrement rechercher les autres ouvrages.

1.2 – *Ourse bleue*, *Rivière Mékiskan*, *Incendies*, *La Pêche blanche* et la notion d'identité hybride

Le questionnement identitaire auquel sont aux prises les personnages d'*Ourse bleue*, *Rivière Mékiskan*, *Incendies* et *La Pêche blanche* est comme nous venons de le voir directement lié à la diversité des communautés envers lesquelles ils se connaissent ou se découvrent une appartenance : les personnages de *Rivière Mékiskan* et d'*Ourse bleue* se décrivent comme des métisses cries, ceux d'*Incendies* comme des Canadiens originaires du Liban ; le héros de *La Pêche blanche* lui-même, s'il ne détermine pas son identité par rapport à deux nations différentes (il se considère, aux États-Unis, comme un Québécois), se définit bien par rapport à deux communautés différentes : la communauté sédentaire de son pays natal, dans laquelle il trouve son origine, et celle, migrante, de ceux qui vivent comme lui « sur la route » (communauté qu'incarne dans le roman le personnage du tailleur de fourrure).

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 (migrants et sédentaires, fils et frères), soit par les aléas de l'histoire (colons blancs et colonisés cries) ou de la géographie (Canadiens et Libanais)¹³⁶.

136 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 ou origines nationales représentées en son sein. À la fois fils et frères du même homme, 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.

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 à laquelle elle préférait associer sa fille. Cependant, dans les romans *Rivière Mékiskan* et *La Pêche blanche*, de même que dans la pièce de théâtre *Incendies*, 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*, la migration du personnage principal n'est donnée que comme temporaire : elle est un épisode de sa vie dont il sait qu'il finira avec la vieillesse ; au début du roman, seul dans la ville de San Diego, Simon est ainsi tenté de ne pas retourner au Canada, comme si une force invisible le poussait à l'immobilité. Dans *Rivière Mékiskan*, enfin, le récit maintient l'indétermination de l'identité de l'héroïne : est-elle métisse, blanche, ou amérindienne ? Le retour d'Alice au village paternel ne parvient pas à résoudre cette question, et la laisse en suspens – tout au plus le retour permet-il à la jeune femme d'accepter sa filiation et ses origines amérindiennes, c'est-à-dire l'une des composantes avec laquelle elle doit négocier pour assurer l'intégrité de sa personne. Or, cette composante n'est pas fixe, puisque, comme nous l'avons vu précédemment, l'appartenance de la famille paternelle d'Alice aux peuples amérindiens est elle-même sujette à de constantes négociations entre la tradition et la modernité, la culture crie et la culture des colons : elle est à la fois l'une et l'autre, ou plutôt « ni l'une, ni l'autre »¹³⁷.

137 « Neither the One [...] nor the Other. » Homi Bhabha. *The Location of Culture*. Op. cit., p. 25.

Le caractère indéterminé de l'identité d'Alice – de même que celle des protagonistes de *La Pêche blanche* et *Incendies* – rappelle de manière très nette le concept d'hybridité, tel qu'il a été développé au début des années 1990 par le critique Homi Bhabha dans son essai *The Location of Culture*. Homi Bhabha s'oppose dans ce texte au phénomène de polarisation et aux antagonismes établis par la théorie dans le contexte post-colonial : par exemple, entre occident et orient, nord et sud, « même » et « autre ». Le critique soutient au contraire 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, fixes. Bien au contraire, elles seraient marquées par une ambivalence constante, une tension qui les empêcherait de se stabiliser ; elles obligerait les sujets qu'elles touchent à de continuelles négociations avec les différentes cultures auxquelles ils appartiennent.

Développé pour décrire le contexte postcolonial, et donc la rencontre des cultures, le concept d'hybridité peut s'appliquer en dehors de ce contexte. En effet, comme le fait bien remarquer Gillian Beer dans l'introduction de son essai *Open Fields*¹³⁸, 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 :

138 Gillian Beer. *Open Fields: Science in Cultural Encounter*. Op. cit., p.1.

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.¹³⁹

Comme le montre bien Gillian Beer, 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 avec le monde extérieur.

Les œuvres *La Pêche blanche*, *Rivière Mékiskan* et *Incendies* vont à l'encontre de l'idée d'une dualité, d'un déchirement entre les différentes cultures, ethnicités, et plus généralement communautés auxquelles appartiennent leurs personnages. Elles illustrent la porosité des frontières entre ces différentes entités, et 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 cohérence.

1.3 – *Ourse bleue*, *Rivière Mékiskan*, *Incendies*, *La Pêche blanche* et la notion de 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, nous invite à nous pencher plus avant sur la notion de subjectivité. Contrairement à celle d'identité, celle-ci témoigne en effet des négociations constantes menées par l'individu (par le sujet) pour évoluer et maintenir son intégrité malgré la multiplicité des communautés envers lesquelles il ressent un sentiment d'appartenance.

¹³⁹ Id., p. 1.

L'identité n'est jamais que le produit, le résultat de la subjectivité, qui apparaît pour sa part plutôt comme une énergie, une sorte de moteur. Dans *The Location of Culture*, Homi Bhabha associe ainsi déjà la formation de l'identité à l'activité *d'un sujet* qui déciderait d'assumer une image d'identité qu'il a lui-même produite :

The question of identification is never the affirmation of a pre-given identity, never a *self-fulfilling* prophecy – it is always the production of an image of identity and the transformation of the subject in assuming that image.¹⁴⁰

C'est cette même notion de subjectivité évoquée par Homi Bhabha que la philosophe Rosi Braidotti a choisie comme point de départ à son essai *Nomadic Subjects*¹⁴¹. Elle y développe le concept éponyme de sujet nomade, qu'elle analysera plus tard dans ses dimensions culturelle et éthique avec deux autres essais publiés une dizaine d'années plus tard, à savoir *Metamorphoses*¹⁴² et *Transpositions*¹⁴³. 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 par la revue *Alternatives européennes* :

Nous n'arriverons jamais nulle part si nous prenons l'identité comme point de départ. 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, collective.¹⁴⁴

Rosi Braidotti affirme la notion de subjectivité comme permettant de transcender les revendications identitaires qui ont marqué les grands mouvements des années 1970 (ceux, par exemple, du combat pour les droits des femmes ou des homosexuels) afin d'offrir

140 Homi Bhabha. *The Location of Culture*. Op. cit., p.45.

141 Rosi Braidotti. *Nomadic Subjects: Embodiment and Sexual Difference in Contemporary Feminist Theory*. New-York : Columbia University Press, 1994.

142 Rosi Braidotti. *Metamorphoses: Towards a Materialist Theory of Becoming*. Cambridge-Malden : Polity, 2002.

143 Rosi Braidotti. *Transpositions: On Nomadic Ethics*. Cambridge : Polity, 2006.

144 Braidotti, Rosi. « Sur le nomadisme : entretien avec Rosi Braidotti ». *Alternatives européennes*. En ligne : <http://www.euroalter.com/FR/2010/sur-le-nomadisme-entretien-avec-rosi-braidotti/>. Consulté le 29 avril 2012.

« une vision plus large du problème »¹⁴⁵. Il lui apparaît en effet clairement que « la seule éthique possible pour le monde dans sa globalité est partagée collectivement, car l'échelle des problèmes est planétaire, gigantesque. »¹⁴⁶ La réflexion de Rosi Braidotti s'inscrit donc, non pas spécifiquement dans le contexte post-colonial comme celle d'Homi Bhabha, mais dans celui de la globalité¹⁴⁷ 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 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 lieu.¹⁴⁸

145 Id.

146 Id.

147 Par le terme de globalité, nous désignons ici la coexistence et la rencontre de l'ensemble des cultures dans un même espace mondial. Nous distinguons ce terme de celui d'universalité, qui implique l'existence de valeurs et de caractéristiques communes à l'ensemble des individus et des cultures. Nous distinguons également ce terme de celui de globalisation, par lequel nous désignons la formation d'un système international, notamment sur la base de l'accélération et de l'internationalisation de l'information, ainsi que sur celle de la libéralisation des échanges commerciaux et de la circulation des individus. La globalisation est à la fois uniformisante et exclusive, puisqu'elle diffuse et impose à l'échelle globale quelques cultures dominantes ; elle peut aussi être considérée comme le vecteur d'une culture globale se développant parallèlement aux cultures particulières.

148 Id.

Le contexte global dans lequel s'inscrit la pensée de Rosi Braidotti est aussi celui où évoluent les personnages de notre corpus. Ceux-ci appartiennent en effet à l'univers contemporain 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 héros, Canadien-Français en villégiature dans le Sud de la Californie. C'est ce que l'on observe aussi de manière très nette dans *Incendies*, dont le personnage de la mère, Nawal, a émigré du Liban 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 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*. Il apparaît dans ces trois derniers récits une sorte de distorsion entre l'identité composite des personnages, plus aisément descriptible par le terme de subjectivité, et le pays natal vers lequel ils reviennent, grâce auquel ils s'attendent à 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 se définir eux-mêmes comme nomades (le héros de *La Pêche blanche*, qui pourrait s'approcher le plus de cette définition, est plutôt un migrant puisque ses voyages

ont des points de départ et d'arrivée bien définis), les personnages que nous avons étudiés au cours des deux chapitres précédents 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 constitue pour eux la confrontation 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 sorte de chimère à laquelle les personnages doivent renoncer.

2 – L'Énigme du retour de Dany Laferrière, et la tentation du dépassement identitaire

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*, nous a permis d'observer l'émergence, dans notre corpus, 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 nous souhaitons à présent nous concentrer 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*¹⁴⁹. Publié en 1987, cet ouvrage décrit la prise de contact d'un écrivain d'origine hindoue avec la campagne anglaise et la crise des civilisations qu'il y observe. *L'Énigme*

149 Ouvrage paru sous le titre *The Enigma of Arrival*. Harmondsworth, Middlesex/New York : Viking, 1987. Cet ouvrage ferait lui-même référence au tableau de Giorgio De Chirico *L'Énigme de l'arrivée*, dont le titre aurait été selon Jean-Louis Cornille trouvé par Guillaume Apollinaire (Jean-Louis Cornille. *Apollinaire et Cie*. Villeneuve d'Ascq : Presses Universitaires du Septentrion, 2000).

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 et à la situation politique de son pays natal, le développement de sa relation avec les siens, ainsi que sa réflexion sur l'existence en général et la question de l'identité en particulier. *L'Énigme du retour* apparaît de fait comme le fruit d'une réflexion aboutie sur la question identitaire, telle qu'elle se présente dans le contexte global (mondial, ou du moins multi-identitaire) propre à notre contemporanéité. Après une rapide évocation de la trame de ce roman, nous observerons comment Dany Laferrière y développe sa propre conception de l'identité, celle-ci pouvant être décrite par les concepts d'hybridité et de subjectivité nomade, sans que ceux-ci ne parviennent cependant à la circonscrire pleinement. Nous montrerons enfin comment le thème du retour au pays natal permet le plein développement de cette conception, et l'inscrit dans le contexte de la globalité, c'est-à-dire dans l'ensemble que forment les cultures du monde par leurs différentes interactions.

2.1 – Le récit de *L'Énigme du retour*

Tout comme une grande partie de l'œuvre de Dany Laferrière¹⁵⁰, *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 qui se prénomme officiellement Windsor¹⁵¹ ; *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 en particulier, et dans l'univers en général.

150 Une partie de l'œuvre de Dany Laferrière est ainsi regroupée sous le titre « Une autobiographie américaine ».

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

Le sujet du retour au pays natal avait déjà été traité par Dany Laferrière dans son roman *Pays sans chapeau*¹⁵², ou 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, parce que le narrateur rentre en Haïti à l'occasion de la mort de son père, et non simplement afin de reprendre contact ; par sa forme, parce que ce retour n'est pas narré uniquement en prose, mais aussi en vers libres¹⁵³ – une forme mixte qui ne manque pas d'évoquer le *Cahier d'un retour au pays natal* d'Aimé Césaire¹⁵⁴, 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 dans lesquelles il baigne du fait de son exil. *L'Énigme du retour* évoque ainsi la notion d'identité sous plusieurs formes : celle du retour en tant que mouvement géographique ; celle du retour en tant que recherche d'une forme d'écriture 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 retour du narrateur – 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

152 Dany Laferrière. *Pays sans chapeau*. Québec : Lanctôt, 1996.

153 Certains groupes de vers pouvant être catégorisés comme des haïkus.

154 Aimé Césaire (1939). *Cahier d'un retour au pays natal*. Paris : Présence africaine, 1960.

rêve, Césaire se superpose à mon père. Le même sourire fané et cette façon de se croiser les jambes qui rappelle les dandys d'après-guerre. »¹⁵⁵

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 ; sans jamais s'attarder sur cette annonce, qu'il évoque cependant à plusieurs reprises au cours de la première partie, il décrit alors sa vie au Québec, l'hiver, l'écriture, les journalistes, ainsi qu'un voyage mené à travers le paysage gelé vers la demeure d'un autre écrivain – un 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 morts.¹⁵⁶

Victor-Lévy Beaulieu est décrit ici 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 ans et les retours au pays natal qu'il fait en rêves. L'annonce de la mort de son père réveille chez ce personnage une multitude de souvenirs qui déferlent dans son esprit, en même temps qu'il assimile lentement l'idée 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 – un

155 Dany Laferrière. *L'Énigme du retour*. Op. cit., p.33.

156 Id., p.17.

héros de la résistance au dictateur Papa Doc, rendu fou par l'exil au point d'avoir nié avoir jamais eu un fils à celui-ci 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 en outre 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 feu.¹⁵⁷

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 re-venant 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 exempt de la faim, de la misère, mais aussi de l'énergie qui habitent les siens. Les changements intervenus chez le narrateur sont si forts qu'il les décrit comme proprement physiques :

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

157 Id., p.76.

dans la tête d'un adolescent d'aujourd'hui
qui ne se souvient pas
d'avoir mangé un seul jour
à sa faim.¹⁵⁸

Windsor se trouve également quelque peu 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] revenir »¹⁵⁹ ; 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 autres »¹⁶⁰, 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'années¹⁶¹.

Allant et venant entre les siens 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'ont forcé à partir. S'étant vu offrir une voiture avec chauffeur par un ami de son père ancien ministre, il emmène son neveu dans les campagnes, s'arrêtant en chemin dans la demeure de 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 mais dont le souvenir plane encore dans son œuvre ; 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

158 Id., p. 95.

159 Id., p.105.

160 Id., p.115.

161 Le lecteur apprend dans la suite du roman que la mère du narrateur s'est vu proposer par son mari de le rejoindre à l'étranger ; elle aurait refusé cette proposition dans le but de ne pas faire grandir ses enfants en exil.

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 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 tant vivantes qu'inanimées, 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 solitude.¹⁶²

Après une longue réflexion sur sa relation avec ce père à peine connu (après aussi avoir été accueilli par les habitants du village qui lui révèlent 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 qui reste assez énigmatique : s'agit-il de la vie réelle, d'un rêve, de la mort même ? Dans « une petite chaumière/ au fond d'une bananeraie »¹⁶³, le narrateur malade dort, protégé par un village entier, et retrouve dans la sensation du retour son sourire d'enfant.

162 Dany Laferrière. *L'Énigme du retour*. Op. cit., p.276.

163 Id., p.276.

Bercé par la musique
du vieux vent caraïbe
je regarde la poule noire
déterrée un ver de terre
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 voyage.¹⁶⁴

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

2.2 – *L'Énigme du retour* et la question de 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 l'ensemble du roman et qui semble ainsi finalement 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 gênes.¹⁶⁵

164 Id., p.286.

165 Id., p.39.

Cette sensation d'interruption du cours de la vie, de perte du temps, est loin d'être le seul écueil rencontré par ceux qui vivent en exil ; 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 notamment dans la première partie du roman, avec par exemple la description que fait Windsor de son voisin italien avec lequel il passe de longues heures.

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 longtemps.¹⁶⁶

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 essayer 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 yeux.¹⁶⁷

Dans ce passage, les effets de suspens et de dramatisation contrastent avec l'apparente légèreté de la révélation faite au narrateur – un contraste humoristique qui ne cache pas pour autant le drame intérieur vécu par « Garibaldi ». Le football occupe en effet dans la vie sociale des supporters italiens une importance majeure, et témoigne, non seulement de leur appartenance géographique (La Juventus et le Torino FC, bien qu'ayant des histoires bien différentes, sont ainsi tous deux liés à la ville de Turin), mais aussi de leurs appartenances idéologique et politique ; le mensonge avoué par « Garibaldi » dans ce

166 Id., p.40.

167 Id., pp.40-41.

passage équivaldrait ainsi 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 est décrit comme une manière pour ce personnage de pouvoir entretenir une conversation avec des interlocuteurs canadiens, et donc de trouver sa place dans leur communauté. Cependant, cet affront à la vérité n'influence d'aucune manière la canadienneté du personnage ; « Garibaldi » n'est pas déchiré entre deux appartenances incompatibles. Si son mensonge constitue malheureusement « 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 aller.¹⁶⁸

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

168 Id., p.22.

passage que nous venons de citer, ce qui le préoccupe, c'est le sentiment d'une véritable perte des repères spatiaux (« ni nord ni sud ») et temporels (perceptible dans la disparition des données générationnelles : « ni père ni fils ») qui lui permettraient de se définir lui-même. 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 ici 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 dans l'espace que ne définit aucun but) que comme un nomadisme (un mouvement dans l'espace 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 : son identité lui apparaît comme indéterminée.

À la fin du roman, cependant, le lecteur ne peut que remarquer un changement au profond sentiment d'égarement que le narrateur déclare éprouver. Dans le dernier chapitre, alors qu'il succombe 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, enfin.¹⁶⁹

169 Id., p.285.

Dans ce passage en vers libres, le narrateur insiste, par le biais de l'anaphore « Ce n'est plus », sur une disparition : celle d'entités opposées auxquelles vient se substituer l'harmonie de la sphère – une surface dont tous les points sont situés à même distance du centre, qui serait ici le sujet. Contrairement à ce que nous avons pu observer 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 ici à l'angoisse de l'égarement et de l'errance, mais à l'idée de plénitude. Cette plénitude pourrait être rattachée à l'idée d'hybridité ou de nomadisme, si elle ne semblait elle-même se passer 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 (de subjectivité) semble-t-il ainsi parvenu ? Qu'est-ce qui, dans son parcours, l'a amené à considérer la disparition des repères spatiaux-temporels 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 dans le passage précédent comme une source de plénitude, c'est en effet 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, comme nous l'avons vu, 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 et le réinscrit

dans une forme de temporalité : sa mère, devenue vieille, n'attendra plus cet homme que lui-même devra accepter de n'avoir jamais vraiment connu. En 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 ont pris sa place : son neveu Dany, par exemple, qui porte le même nom, occupe la même chambre, brûle des mêmes désirs. Windsor découvre que sa propre vie n'est plus en Haïti ; il est devenu un homme différent de ce qu'il était, en inadéquation avec son moi haïtien qu'il lui faut alors reconstruire :

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

De retour dans le Sud après toutes ces années
je me retrouve dans la situation de quelqu'un
qui doit réapprendre ce qu'il sait déjà
mais dont il a dû se défaire en chemin.¹⁷⁰

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 : *retrouver* le temps.

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, comme nous l'avons vu plus haut, il a la sensation d'avoir ramené 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 :

170 Id., p.123.

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 qu[e 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 ce 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.
Il m'a donné naissance.
Je m'occupe de sa mort.¹⁷¹

Dans ce passage, le lecteur est à même d'observer, non seulement la manière dont le pays natal semble permettre de résumer toute la vie d'une personne, mais aussi celle dont, par le retour au pays natal du père, le narrateur parvient à entrer en contact avec celui-ci et à s'inscrire dans la lignée de cet homme qu'il a mal connu. En mettant fin à l'exil paternel, le personnage de Windsor parvient finalement à mettre fin au sien propre, c'est-à-dire, dans les termes du roman, à réintégrer les coordonnées ordinaires tant de l'espace que du temps, chaque mouvement occupant une portion de l'espace et du temps, 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 spatio-temporels, 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

171 Id., pp. 274-276.

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 ainsi la notion d'identité, dans le contexte global de notre contemporanéité, 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.

2.3 – Conclusion : Le retour au pays natal, mouvement de dépassement du questionnement identitaire ?

La manière dont Dany Laferrière associe la vie « sphérique » (la plénitude) à l'intégration d'un temps et d'un espace déterminés, manifestés ici par la reconnaissance d'un lien de filiation, constitue une forme de paradoxe qui interdit de décrire le modèle de subjectivité proposé par *L'Énigme du retour* comme essentialiste ; ce roman témoigne ainsi 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 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. »¹⁷²). Il est possible de retrouver, dans cette reviviscence volontaire des mêmes événements, une allusion au concept nietzschéen de l'*éternel retour*¹⁷³ : 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* et *La Pêche blanche*, nous avons pu observer dans ces quatre œuvres 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 l'imaginaire qu'elle envisage le réel, celui-ci étant décrit, sinon comme le fruit du postcolonialisme, comme celui de la mondialisation : 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 (les subjectivités) ainsi formées, le cas de *L'Énigme du retour* montre qu'ils n'y suffisent pas toujours : 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 spatio-temporelles,

172 Op. cit.

173 Notion développée notamment dans *Le Gai savoir* ([1882] - Paris : Gallimard, 1950. Texte traduit par Alexandre Vialatte) et *Ainsi parlait Zarathoustra* ([1883-1885] - Paris : Gallimard, 1947. Texte traduit par Maurice Betz.)

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 au pays natal, Dany Laferrière propose ainsi une autre manière de décrire l'identité, fantasmée comme complète parce que ne possédant plus qu'un seul centre qui serait le sujet lui-même, qui n'aurait plus à justifier son existence¹⁷⁴.

Cette conception de la subjectivité perceptible dans *L'Énigme du retour* peut être remise en question, dans la mesure où elle appartient à un être malade donc passif, plongé par le sommeil dans la contemplation de l'existence. 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] »¹⁷⁵. 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 contemporain de la rencontre des cultures, se doivent ainsi de penser non plus seulement le temps et l'espace, mais aussi et surtout la disparition de ce temps et de cet espace dans une totalité. Celle-ci

174 D'aucuns reconnaîtront dans cette conception un renvoi à la notion de littérature-monde, dont Laferrière a participé à la construction : signataire du « Manifeste pour une littérature-monde en français » paru au journal *Le Monde* le 16 mars 2007, l'écrivain a également contribué au volume subséquent *Pour une littérature-monde*, publié sous la direction de Michel Le Bris et Jean Rouaud (Paris : Gallimard, 2007).

175 Dany Laferrière. *L'Énigme du retour*. Op. cit., p.285.

peut être perçue comme une disparition des repères spatio-temporels, permettant d'accéder soit à la plénitude, soit à l'égarement, ce deuxième sentiment 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, spécifiquement.

Chapitre 6. Le récit du retour au pays natal et la notion d'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 l'identité elle-même lorsqu'il s'agit d'envisager les relations entre l'individu et sa communauté, notamment dans le contexte contemporain de la globalité.

Au cours de cette première partie, nous nous sommes intéressés au processus de construction identitaire, tel qu'il est mis en cause par différents récits du retour au pays natal appartenant à la littérature francophone contemporaine du Canada. Au fil des troisième et quatrième chapitres, et avec l'appui des textes fondamentaux que constituent l'*Odyssee* d'Homère et *Œdipe roi* de Sophocle, nous avons examiné comment l'identité des personnages de re-venant 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 re-venant de réintégrer sa communauté d'origine, qui se doit pour cela d'être active et vivante ; infirmée, dans la mesure aussi où le retour découvre au re-venant la place qu'occupe son imaginaire dans sa manière de se définir, elle-même restant à jamais énigmatique puisque soumise à des changements constants.

Les différents récits du retour au pays natal que nous avons pu examiner au début de cette première partie nous ont ainsi menés à envisager la possibilité d'un dépassement, au sein des œuvres de notre corpus, du discours identitaire. Le cinquième 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 nous 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 que nous avons menée au cours de cette première partie nous a amenés en outre à revenir sur deux grands concepts développés par le récit du retour au pays natal, et liés à celui d'identité. Le premier est celui de *pays natal*, dont nous avons vu 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 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 cette première partie nous a donné l'occasion de nous attarder. Selon les termes de l'*Odyssee* d'Homère, un tel retour impliquerait une équivalence parfaite entre le re-venant, la communauté vers laquelle il revient, et l'espace géographique (le « pays natal ») dans lequel cette communauté évolue - une situation que l'on ne parvient pas à retrouver dans les œuvres du corpus. L'effectivité du retour y implique en effet un changement de statut du re-venant, 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, la globalisation, 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 re-venant comme par sa communauté d'origine, des conflits identitaires qui les habitent et gouvernent leurs relations.

Au cours de la deuxième partie de cette thèse, c'est sur la notion de communauté que nous serons amenés à nous pencher – une communauté sans laquelle la subjectivité ne peut donner naissance à aucune identité, à aucune appartenance. Cette deuxième partie nous permettra de réfléchir à plusieurs questions que nous avons soulevées sans pouvoir encore y répondre. Nous nous interrogerons notamment sur le rôle tenu par la communauté dans la façon dont l'individu se définit, ainsi que sur l'impact que peut avoir la dissolution de cette communauté sur le mouvement spécifique du retour ; nous examinerons également quelle influence a sur elle le re-venant lui-même, et tenterons de mieux comprendre pourquoi elle le considère comme une menace à son intégrité.

Deuxième partie : Communauté

Chapitre 7. Le récit du retour au pays natal et la notion de 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 de la communauté et du sentiment d'appartenance dans ce processus. À la différence de la littérature victorienne décrite par Gillian Beer dans son essai *Open Fields*¹⁷⁶, les œuvres de notre corpus ne représentent pas le retour au pays natal 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 donc se concentrer la deuxième partie de notre travail, afin de mieux comprendre l'impact que le retour au pays natal a sur elle.

Le terme communauté est généralement défini comme un « ensemble de personnes unies par des liens d'intérêts, des habitudes communes, des opinions ou des caractères communs »¹⁷⁷, le terme commun renvoyant lui-même à ce qui « appartient à tous, qui concerne tout le monde, à quoi tous ont droit ou part. »¹⁷⁸ En d'autres termes, 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

176 Op. cit.

177 *Dictionnaire Larousse en ligne* : <http://www.larousse.fr/dictionnaires/francais/communaut%C3%A9/17551?q=communaut%C3%A9#17419> (page consultée le 3 avril 2014)

178 *Dictionnaire Larousse en ligne* : <http://www.larousse.fr/dictionnaires/francais/commun/17539?q=commun#17407> (page consultée le 3 avril 2014)

être véritablement conçu comme le centre. Ainsi, ce n'est pas tant la possession commune d'un territoire qui fait la 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 religion¹⁷⁹. Ce qui fait la communauté est ainsi moins le bien commun lui-même, sur laquelle 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 interaction sociale, sans accords, sans conflits, sans culture, sans un ensemble de règles venant régir le vivre-ensemble, et de conflits venant le perturber.

Comme nous l'avons souligné au cours de la partie précédente, ce sont ces conflits, inhérents à toute communauté, que le personnage du re-venant vient mettre au jour. Dans cette deuxième partie de notre travail, notre objectif sera de montrer que le mouvement du retour, du point de vue de la communauté, est 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 donc de son projet social en général. Notre réflexion se portera d'abord sur la tentative de réintégration de la communauté effectuée par le re-venant. À travers l'examen des romans *Le retour de Lorenzo Sánchez*, de Sergio Kokis et *Nos échoueries* de Jean-François Caron, le huitième chapitre de cette étude approfondira le rôle occupé dans le mouvement du retour par la communauté elle-même, et la manière dont elle peut permettre à celui-ci d'être effectif. Dans le neuvième chapitre, nous discuterons de la capacité de la communauté à se transformer grâce au retour, et à réinventer les règles du vivre-ensemble. L'analyse des

179 Voir à ce propos l'article de Akeel Bilgrami, « What is a Muslim ? Fundamental Commitment and Cultural identity ». *Critical Inquiry*. University of Chicago, été 1992, volume 18, n°4, pp. 821-842.

romans *Le Premier jardin* d'Anne Hébert et *Pélagie-la-Charrette* d'Antonine Maillet sera ainsi pour nous l'occasion de nous 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 les récits du drame *Incendies* de Wajdi Mouawad et de son adaptation cinématographique, réalisée par Denis Villeneuve, le dixième chapitre s'attachera enfin à définir la place que peut occuper le récit du retour au pays natal lui-même dans ce processus de construction communautaire, et proposera quelques hypothèses pour expliquer son émergence dans la littérature canadienne francophone contemporaine.

Chapitre 8. Le retour au pays natal, mouvement de réintégration de la communauté

Au cours de la première partie de cette thèse, nous avons eu l'occasion d'examiner quelles conditions permettaient au re-venant d'affirmer son identité dans le mouvement du retour au pays natal – retour que nous avons 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 ce huitième chapitre. Il s'appuiera pour ce faire sur l'analyse de deux romans intitulés *Le Retour de Lorenzo Sánchez* et *Nos échoueries*. Publié en 2008 par Sergio Kokis, écrivain québécois d'origine brésilienne, *Le Retour de Lorenzo Sánchez* évoque la suite de révélations auxquelles est confronté un peintre exilé au Québec lors de son retour au Chili. *Nos échoueries*, publié en 2010 par le poète québécois Jean-François Caron, évoque pour sa part l'histoire d'un jeune homme qui, ayant à faire le deuil de ses parents, décide de se réinstaller dans le village de son enfance.

Dans *Nos échoueries* comme dans *Le Retour de Lorenzo Sánchez*, la bienveillance apparente de la communauté à l'égard du re-venant cache une hostilité certaine : moribonde, celle-ci est incapable d'évoluer et rend ainsi difficile au re-venant de s'y réintégrer. L'étude de chacune de ces œuvres nous 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 permettre au re-venant un retour effectif.

Dans notre réflexion, c'est le concept de lieu anthropologique, et plus précisément de pays natal, qui nous servira 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 re-venant, en déclenchant divers conflits, va venir mettre en cause. Avec l'examen du texte de Sergio Kokis, et notamment de la communauté nationale qui y est décrite, nous verrons que cette communauté doit d'abord être envisagée comme une construction issue de la confrontation entre une réalité et un imaginaire communs, qui posent eux-mêmes les conditions à l'effectivité du retour. Avec le roman de Jean-François Caron, nous approfondirons notre réflexion en nous 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 dynostie.

1 – Le Retour de Lorenzo Sánchez, ou le retour au pays natal comme tentative de 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 re-venant – celle-là même qui incarne à ses yeux le pays natal – ne lui réserve pas nécessairement bon accueil¹⁸⁰. Par son surgissement, le re-venant vient en effet révéler les dissensions existant au sein de sa communauté, et met ainsi son unité en péril. C'est notamment ce qui arrive dans le roman de Sergio Kokis *Le Retour de Lorenzo Sánchez*, publié au Québec en 2008 – un roman où la communauté constituant le pays natal se perçoit pourtant comme guérie des maux qui ont poussé le re-venant à l'exil, et donc prête à le réintégrer. Dans quelle mesure cette réintégration est-elle possible ? La communauté vers laquelle le re-venant se

180 Au sein de notre corpus, seul le roman *Ourse bleue* de Virginia Pésémapéo Bordeleau met en scène des réactions positives de la communauté face au surgissement du re-venant.

dirige peut-elle être décrite comme vivante ? Après avoir évoqué l'intrigue du roman de Sergio Kokis, nous examinerons la nature des interactions de la communauté avec le revenant afin de mieux comprendre le rôle joué par celle-ci dans la possible effectivité de son retour. En nous penchant sur la représentation que le récit propose de la communauté nationale, spécifiquement, nous nous emploierons ensuite à mieux appréhender la nature de toute communauté vivante, et celle des liens existant entre ses différents membres.

1.1 – Le récit du *Retour de Lorenzo Sánchez*

Alternant récit à la troisième personne et monologue intérieur, *Le Retour de Lorenzo Sánchez* 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 ordinateur »¹⁸¹. Cet événement ne surprend guère le vieux peintre, qui porte un regard profondément désabusé sur le monde contemporain que le narrateur qualifie avec négativité de « postmoderne » ; l'univers dans lequel évolue Lorenzo fait ainsi l'objet de la description suivante (dans laquelle le lecteur percevra des accents de misogynie qui réapparaîtront fréquemment au cours du récit¹⁸²) :

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 entier.¹⁸³

181 Sergio Kokis. *Le Retour de Lorenzo Sánchez*. Op. cit. p. 18.

182 Entre autres propos misogynes, on remarquera 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).

183 Id., p. 22.

Du fait de son rejet du monde contemporain et de son intérêt pour des formes d'art décrites comme passées de mode, Lorenzo se sent mal à l'aise dans son époque, son pays d'adoption, et plus encore sa carrière d'enseignant. Contre toute attente, il éprouve ainsi au moment de partir en retraite un véritable soulagement, une sensation de liberté que renforce le sentiment de sa sécurité financière suite à une vente importante de tableaux. S'y ajoute 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 donne au vieux peintre l'occasion de se plonger dans un flot de souvenirs qui permettent au lecteur de découvrir son histoire. Né dans une famille indigène, mais adopté tout bébé par un couple de la haute bourgeoisie chilienne, le vieux peintre 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, sa fille Sonia et son fils Alberto, surnommé Néne. Devenu communiste militant en pleine dictature, Lorenzo affronte l'enfer des prisons chiliennes, sans y être cependant soumis à la torture grâce aux relations de son père adoptif avec le pouvoir. Lorenzo perd cependant cette protection après la découverte de ses amours avec sa sœur adoptive Sonia. Ayant réussi à s'évader de prison, il est dénoncé à la police par ses parents et doit fuir 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 Néne, 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, et dans laquelle il avait l'habitude de séjourner pendant son enfance. Enhardi par sa liberté nouvelle, attiré par les perspectives de succès que lui fait miroiter son frère, mais aussi pour conjurer les images nostalgiques qui l'assaillent, Lorenzo se décide donc à revenir au Chili. Dans ce mouvement, il n'espère pas retrouver le monde qu'il a laissé derrière lui (ce que lui déconseille fortement son cardiologue, un ami haïtien également exilé qui prétend que ce serait courir à la catastrophe) : Lorenzo décide de revenir au Chili en touriste, et de ne pas se laisser piéger par les affres de la nostalgie. Il lui est cependant difficile, au moment de son arrivée à Santiago, de ne pas chercher à y retrouver les traces du passé. Refusant l'invitation de son frère à séjourner chez lui (son appartement trop luxueux, hyper-sécurisé, lui semble une véritable prison), 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 même avec l'un de ses anciens amis peintres, un homosexuel qui continue à vivre caché et auquel il promet d'utiliser sa propre renommée pour 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 l'incapacité de ce dernier à lui fournir plus d'informations sur la mort de sa sœur Sonia – mort à propos de laquelle il a découvert lors de sa visite 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 ce que son frère lui apprend avoir été un long séjour en hôpital psychiatrique.

Quittant Santiago, Lorenzo profite de la voiture prêtée par son frère pour prendre possession de la maison dont il a hérité, très loin au Sud, dans des paysages ruraux bien plus proches de ses souvenirs que ceux de Santiago. La maison que sa mère adoptive lui a léguée n'a pas été occupée depuis l'époque de son propre départ – son frère Néne ignore dans quel état elle peut être, 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 voyant revenir. Celui-ci comprend assez mal ces effusions ; il est gêné de la servilité avec laquelle il est accueilli, et qui lui semble dépassée : les « maîtres » sont morts, et il n'entend en aucun cas occuper leur statut. Lorenzo doit d'ailleurs se résoudre à partager les quartiers des domestiques : il découvre en effet que 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 – un temps durant lequel, il le découvre peu à peu, se sont déroulés de nombreux drames. Lorenzo découvre en effet, en questionnant la vieille servante chargée de l'entretien des lieux, que le fils présenté comme celui de cette dernière, est en réalité son propre fils – celui aussi de sa sœur adoptive Sonia, né après le départ de Lorenzo et caché aux yeux du monde dans cette maison loin de la capitale. Un peu plus loin dans le roman, la servante fait à Lorenzo une autre révélation, qui la concerne également elle-même : elle est en réalité la sœur biologique de Lorenzo ;

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, et dans lequel il 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 la suite des révélations qui lui ont été faites, Lorenzo se rend au village le plus proche. Il entre dans un bar où il avait l'habitude d'aller boire dans sa jeunesse, et dont l'apparence n'a pas changé. Alors qu'il tente de calmer son esprit par l'alcool, Lorenzo est agressé par un inconnu qui voit en lui, le « bâtard des Sánchez »¹⁸⁴, connu comme communiste, un de ces « rats »¹⁸⁵ qui « reviennent de l'étranger quand le danger a cessé »¹⁸⁶. Pris de rage, Lorenzo se bat avec cet homme puis disparaît dans la nuit. Cependant, envahi par la violence de ses sentiments, se sentant poursuivi, il est pris d'une crise cardiaque ; Lorenzo meurt, avant d'avoir pu révéler à son frère adoptif les secrets qu'il a mis au jour – avant donc 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.

1.2 – *Le Retour de Lorenzo Sanchez, la communauté et le re-venant*

Le retour au pays natal, dans le roman de Sergio Kokis, est comme nous venons de le voir le déclencheur d'une suite de révélations touchant aussi bien les origines du personnage principal (Lorenzo découvre qu'il a été acheté, et que la petite fille qu'il

184 Id., p.333.

185 Id..

186 Id..

traitait dans son enfance comme une servante est en réalité sa sœur), que les effets de son exil, tant sur les siens que sur sa communauté d'origine en général : en partant, Lorenzo – pourtant engagé dans l'action politique – a renoncé à changer la communauté dans laquelle il évoluait ; la misère de son fils, la richesse de son frère adoptif, témoignent toutes deux du maintien de l'ordre social établi pendant la dictature, ce, malgré l'apparente démocratisation de la société chilienne. De manière notable, l'ensemble des révélations faites à Lorenzo concernent (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 à le rejoindre au Chili, le petit-frère adoptif 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. 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'Equateur avec Guayasamín ou le Mexique avec les muralistes.¹⁸⁷

Il est intéressant de remarquer que ce sont précisément les éléments qui faisaient de Lorenzo un paria à l'époque de son exil – ses origines indigènes, qu'il exprime dans sa peinture, et sa vocation artistique, notamment – qui font que sa présence est recherchée au Chili. Selon Néne, sa communauté d'origine serait prête à accueillir cet artiste exilé,

187 Sergio Kokis. *Le Retour de Lorenzo Sánchez*. Op. cit., p. 143. Cette idée est répétée à plusieurs reprises dans le roman. Ainsi, p.156 : « On a besoin d'images de nos gens, pas seulement de nos vins. Le pays a besoin de fonder son identité aussi dans le domaine des arts, et ce n'est pas avec ce qu'ils exposent un peu partout qu'on va finir par se projeter dans le monde. »

largement formé à l'étranger, comme l'enfant du pays, voire le peintre de la nation. Paradoxalement, du fait même de son exil qui lui a permis de grandir comme peintre, Lorenzo est décrit comme 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 se dirige Lorenzo dans le retour au pays natal est ainsi décrite comme capable de le réintégrer tout en prenant acte (voire à cause) 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.

L'idée d'une évolution du pays natal, dans le roman de Sergio Kokis, est cependant à modérer : le pouvoir est entre les mains des mêmes hommes, et la société est aux prises avec les mêmes tabous – en témoigne comme nous l'avons vu un peu plus haut la misère dans laquelle vit la servante Lupita, qui ne confesse sa parenté avec Lorenzo qu'après s'être assurée du décès de sa maîtresse, ainsi que la situation de l'ami peintre de Lorenzo, qui ne peut vivre son homosexualité au grand jour et ne parvient pas à vendre ses œuvres traitant de ce thème. La maison laissée à Lorenzo par sa marâtre témoigne de cette immobilité de sa communauté d'origine, dont il n'a pu assister à l'évolution.

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 revenant.¹⁸⁸

188 Id, p. 274.

Ce que découvre Lorenzo dans la maison qui lui a été léguée, on le voit bien, c'est 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 sorcière »¹⁸⁹ qu'est aux yeux de Lorenzo sa mère adoptive, la maison-fantôme témoigne du temps écoulé depuis le départ du vieux peintre, et l'état de pourrissement des objets qui s'y trouvent, de celui des gens qu'il a abandonnés. Plus 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 Lupita – a connu l'oppression et la souffrance. En tant qu'exilé, Lorenzo a failli à la tâche qu'il s'était confiée, et on comprend mieux le reproche qui lui est fait, à la toute fin du roman, par ses agresseurs : Lorenzo 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 nettement le sentiment d'avoir abandonné les siens, découvre qu'il a été symboliquement éliminé par sa famille : celle-ci l'a 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, fautes 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

189 Id., p. 277.

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 – *Le Retour de Lorenzo Sánchez et la notion de communauté*

D'une certaine manière, 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, ce qui a en partie motivé son retour ; 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 donc à tirer un trait sur le passé pour aller de l'avant.

L'effectivité du retour de Lorenzo reste cependant d'ordre symbolique : plusieurs éléments, bien concrets, vont à l'encontre, ou du moins limitent, cette idée d'un retour effectif. Le premier est bien sûr le fait que la mort du vieux peintre empêche le rétablissement de la vérité et le changement de l'ordre social : Lupita, sa sœur biologique, ne saura jamais qui étaient réellement ses parents ; son fils ne sera jamais mis au courant de ses vraies origines, et ne pourra donc pas 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 silence, sinon 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 passé 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 nous l'avons vu au cours de la première partie – toute subjectivité se caractérise par une multiplicité d'appartenances vécues soit en alternance, soit de manière simultanée.

La grande diversité des communautés vers lesquelles Lorenzo se dirige dans le retour rend difficile pour le lecteur toute circonscription précise de sa communauté d'origine, et donc du « pays natal » auquel se rapporte ce personnage. 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, la communauté nationale s'avère dans *Le Retour de Lorenzo Sánchez* particulièrement intéressante, car décrite 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. Par l'expression « communauté nationale », nous entendons ici précisément le concept de nation. Dans son étude dédiée aux origines du nationalisme, Benedict Anderson a défini la nation comme « une communauté politique imaginaire (*imagined*) – et imaginée comme intrinsèquement limitée et souveraine »¹⁹⁰. 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 italienne¹⁹¹, 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

190 Benedict Anderson (1983). *L'Imaginaire national. Réflexion sur l'origine et l'essor du nationalisme*. Paris : La découverte et Syros, 2002. Texte traduit par Pierre-Emmanuel Dauzat.

191 John Dickie. « Imagined Italies ». In. David Fogacs et Robert Lumley (dir.). *Italian Cultural Studies: An Introduction*. New-York : Oxford University Press, 1996. pp. 19-33.

la Cordillère des Andes et du désert d'Atacama) ; l'établissement et la reconnaissance commune d'un certain nombre 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 l'élaboration d'un récit distinct de celui donné officiellement à la nation) ; 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 à la fin du roman l'ire de ses agresseurs).

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 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, la ville de Santiago, notamment ; cette famille présente différents symboles auxquels elle est attachée : on remarquera par exemple 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* »¹⁹² (« celui à la peau brune ») ; la

192 La peau foncée de Lorenzo marque également ses origines sociales. Le vieux peintre se souvient ainsi de ce dialogue entre un camarades de classe et son professeur de religion : « - [...] Lorenzo Sánchez est plutôt foncé, plus vers le noiraud 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.

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 vers laquelle revient Lorenzo les mêmes modalités de construction que celles de la communauté nationale, c'est que – comme le précise bien d'ailleurs Benedict Anderson¹⁹³ – toute communauté (que celle-ci soit nationale ou non) est nécessairement imaginée. En ce sens, le danger que représente le re-venant 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.

De manière paradoxale, cependant, le personnage du 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 – 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

193 Benedict Anderson critique ainsi la réflexion de Ernest Gellner dans son essai *Thought and Change* (Chicago : University of Chicago Press, 1978), arguant que ce dernier est « si impatient de montrer que le nationalisme se masque sous des faux-semblants qu'il assimile "invention" à "contrefaçon" 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. » *L'imaginaire national*. Op. cit., p. 20.

l'interaction de l'ensemble de ses membres avec un imaginaire et une réalité communs. C'est l'existence de cette subjectivité commune, et la façon dont le re-venant 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 dans la suite de ce chapitre à travers l'examen du roman de Jean-François Caron *Nos échoueries*.

2– Nos échoueries, ou la tentative de réintégration d'une communauté moribonde

L'examen du *Retour de Lorenzo Sánchez* nous a permis d'approfondir notre connaissance de la notion de communauté, que nous avons pu définir comme une véritable construction, une entité imaginée à partir de la réunion de différentes subjectivités. L'analyse du roman de Sergio Kokis nous a également permis d'envisager les conditions nécessaires à l'effectivité du retour du point de vue de cette communauté ; ainsi, aucun retour ne pourrait être réussi sans qu'une place ne lui soit accordée dans l'imaginaire commun : l'obstacle le plus important que le re-venant devra affronter, en somme, c'est l'étrangeté qu'il représente du fait de son exil, étrangeté à l'encontre de laquelle, selon les termes de John Dickie, toute communauté se définit justement¹⁹⁴. 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

194 Nous observerons au cours de la troisième partie, avec l'examen du roman de Bernard Assiniwi *La Saga des Béothuks*, un exemple de la façon dont une place peut être accordée dans la communauté à l'étrangeté, garantissant ainsi au re-venant la possibilité du retour.

déplacer les frontières de l'étrangeté à partir de laquelle elle se définit tout en maintenant son unité, son identité, voire ses propres structures¹⁹⁵.

Dans la deuxième partie de ce chapitre, nous nous livrerons à l'étude du roman de Jean-François Caron *Nos échoueries* – un roman où, au contraire de ce qui se passe dans *Le Retour de Lorenzo Sánchez*, la communauté se perçoit elle-même comme moribonde. Notre analyse nous permettra, non seulement de vérifier les hypothèses que nous venons d'avancer quant à la nature de la communauté et quant à 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 au pays natal. Après un rapide aperçu du récit de *Nos échoueries*, nous examinerons donc les rapports qu'y entretiennent la communauté et le re-venant, avant de tirer les conclusions des différentes analyses menées dans ce chapitre.

2.1 – Le récit de *Nos échoueries*

Le héros et narrateur de *Nos échoueries*, roman publié par le Québécois Jean-François Caron en 2010, 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

195 Cette opération étant garantie, nous l'avons vu au cours de la première partie de cette étude, par les rites de passage qui permettent au re-venant de réintégrer sa communauté en changeant de statut.

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 (que l'on continue d'appeler « magasin général » pour plaire aux estivants) 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 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'elle.¹⁹⁶

Dans cette description, la maison d'enfance du narrateur apparaît comme abandonnée, en proie à une énergie morbide dont elle ne parvient pas à s'extraire (« Une maison hara-kiri, le ventre ouvert, complètement nue »¹⁹⁷). Contrairement à ce que nous avons observé dans le roman de Sergio Kokis, cependant, le personnage du re-venant 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 doit se décider à s'approprier un matelas abandonné près des poubelles de l'hôtel du village – un matelas en bon état, mais largement taché de rouge.

Ce matelas que le narrateur vient de s'approprier – il l'apprend dans la suite du récit – est celui d'un jeune homme qui, la semaine précédente, s'est suicidé dans sa chambre d'hôtel en se coupant les veines. Cette découverte trouble profondément le narrateur, déjà en deuil de ses parents, et qui se trouve peu à peu en proie à l'atmosphère

196 Jean-François Caron. *Nos échoueries*. Op. cit., p. 31.

197 Cette image de la maison éventrée rejoindra, à la fin du roman, celle du cadavre du personnage de la Farouche, ce « bateau de chair éventré » (p. 135).

morbidement du village. Bien qu'elle attire les touristes l'été, la commune de Sainte-Euphrasie est en effet soumise au fléau de l'exode rural, et ne parvient pas à retenir ses habitants les plus jeunes. Ceux qui restent, très âgés, occupent principalement la maison de retraite, seul établissement florissant du village, décrit ainsi par le narrateur :

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 gens.

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 aussi dans ce foyer que le narrateur retrouve quelques anciennes connaissances de ses parents ; le village, pour le reste, n'est que l'ombre de ce qu'il était autrefois. Il a changé du tout au tout, et c'est avec autant de mélancolie que d'effroi que 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 :

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 courtepoinette. Elle était déjà vieille à l'époque. Elle aura gardé longtemps le sommeil des Saint-Pierre du froid.

Et pourtant, la maison est abandonnée.¹⁹⁸

Dans ce passage, la maison abandonnée – tout comme celle où s'est réinstallé le narrateur – se distingue nettement de celle décrite dans *Le Retour de Lorenzo Sánchez* de Sergio Kokis ; elle n'est en effet pas en état de pourrissement, mais plutôt d'attente – une attente qui ne serait pas celle d'un futur où elle serait de nouveau habitée, mais plus étrangement d'un passé : le passé dont, dans son immobilité, elle témoigne encore ; le passé, aussi, de

198 Id., p.64-65.

l'enfance du re-venant. 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 différents 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, accompagnés dans cette expectative par des religieuses ; mortifère, parce que comme dans le roman de Sergio Kokis, cette communauté vers laquelle se dirige le re-venant ne semble pas capable d'assimiler de nouveaux arrivants autrement qu'en les anéantissant. C'est ce qui arrive notamment à la toute fin du roman, avec le viol et l'assassinat du personnage de la Farouche – une jeune femme pourtant parfaitement intégrée à la communauté de par 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, marquant 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 en effet avoir découvert lors de son séjour qu'il y était devenu un étranger à la présence destructrice.

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 arsins.¹⁹⁹

Ce que le narrateur de *Nos échoueries* évoque ici, c'est un cas clair de dysnostie où le re-venant, tout comme la communauté vers laquelle il se dirige, constituent un danger l'un

199 Id., p. 142.

pour l'autre – dans ce roman, qui se conclut sur un départ, il est ainsi impossible de parler de retour effectif.

2.2 – *Nos échoueries*, la communauté et le re-venant

Le terme d'*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 où se regroupent les phoques et les otaries²⁰⁰. Il 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. Le terme d'échouerie 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 : ainsi, 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'intégrer de nouveaux membres qui lui permettraient 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 réduite à 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

200 Office Québécois de la Langue Française. *Grand Dictionnaire Terminologique*. En ligne : <http://gdt.oqlf.gouv.qc.ca/> (page consultée le 16 avril 2014)

– une communauté qu’il s’agit au lecteur de définir, et dans laquelle il lui revient en ce sens de s’impliquer.

Étant donné le sens concret du terme d’échouerie, celui de lieu d’échouage des navires ou de repos des phoques, 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 pas.²⁰¹

Ce passage le montre bien, la communauté constituée par le village de Sainte-Euphrasie est, sinon florissante, du moins active, vivante. Elle justifie en ce sens que le re-venant retourne vers elle au moment de faire le deuil de ses parents, qui en faisaient partie. Il y

201 Jean-François Caron. *Nos échoueries*. Op. cit., p. 46.

ravive leur souvenir en discutant avec certaines personnes âgées – ainsi, avec Pierre Saint-Pierre, le propriétaire de la maison abandonnée, maintenant invalide, immobile dans une des chambres de la maison de retraite et auquel il 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 silence.²⁰²

Dans ce passage, il existe bel et bien 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 parents du narrateur, de l'épouse du vieillard. Ce qui unit finalement ce personnage au vieil homme, de même qu'au reste de sa communauté, c'est une mémoire commune, symboliquement représentée dans le reste du récit par les différentes maisons vides autour desquelles gravite le narrateur. Ces maisons, par l'état d'attente dans lequel elles semblent plongées, continuent de témoigner de l'existence de la communauté.

Ce sont ces mêmes maisons vides, cependant, qui témoignent du caractère moribond de la communauté villageoise que l'exode rural vide de ses membres : la mémoire que ces habitations symbolisent disparaît peu à peu, à mesure que meurent les habitants de Sainte-Euphrasie, dès lors peu enclins à lui ajouter de nouveaux événements. Si le personnage de la Farouche parvient à intégrer sans difficulté la communauté représentée par ce 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 de la communauté qui sont

202 Id., p.112.

encore actifs (elle ne parle de son histoire qu'aux personnes âgées, sans futur, et au narrateur), l'étrangeté qu'elle véhicule n'amène pas les autres habitants à la rejeter. Une fois 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 clairement au début et à la fin du récit par les différentes adresses faites à sa compagne Marie, restée au loin. 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 là. »²⁰³ 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 quitter à la fin du roman son pays natal sans être anéanti.

Ainsi, le statut de communauté telle que décrite dans *Nos échoueries*, reste ambigu : malgré une apparente vivacité marquée par la permanence des relations sociales, l'incapacité de cette communauté à incorporer de nouvelles subjectivités sans les soumettre à la destruction témoigne de son caractère moribond et mortifère. Ce qui unit la communauté, en ce sens, serait bien l'« échouerie », au sens d'échec : l'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.

203 Id., p.45.

Que cherche exactement le narrateur dans cette communauté ? Que peut-il y trouver ? Comme l'a montré plus haut son passage à la maison de retraite, sans doute un lien avec ses parents, la sensation, justement, de former avec eux et avec 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.

2.3 – Conclusion : le retour au pays natal, mouvement de réintégration de la communauté ?

L'analyse des romans *Le Retour de Lorenzo Sánchez* et *Nos échoueries* nous a permis de mieux comprendre quelle est la nature de la communauté vers laquelle se dirige le revenant, ainsi que le rôle joué par cette communauté dans l'effectivité de son retour, c'est-à-dire dans sa capacité à se réintégrer.

Nous avons ainsi pu établir, grâce à l'examen de la communauté nationale décrite par Sergio Kokis, la nature imaginée de toute communauté : celle-ci constituerait 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, [de] buts communs. »²⁰⁴ 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 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 au pays natal – serait sans doute la reconnaissance de ce qui relève de l'étranger et du familier.

204 Jean-René Bertrand et Anne Ouallet. « Communauté(s) ». Op. cit., p. 7-11.

Le rôle de la communauté à l'égard du re-venant, comme nous l'avons également vu au cours de la première partie de cette étude, consiste à lui permettre de changer de statut en évoluant. Ce rôle implique que la communauté demeure vivante, c'est-à-dire capable d'intégrer de nouveaux éléments en son sein, capable de déplacer les frontières de l'étrangeté et du familier auxquelles le re-venant se rapporte dans l'imaginaire commun. Les deux romans que nous avons étudiés au cours de ce chapitre nous ont permis de montrer que cette capacité n'est pas nécessairement affirmée par la survie du re-venant. 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 renonce à résoudre les conflits que le re-venant vient mettre au jour et ne parvient à l'assimiler qu'en le détruisant. En d'autres termes, le retour effectif du re-venant n'est permis dans le texte de Sergio Kokis que par sa mort, et donc, paradoxalement, par l'extinction de la voix qui permettrait à la communauté d'évoluer : la communauté décrite dans *Le Retour de Lorenzo Sánchez* utilise le re-venant plutôt qu'elle ne le réintègre.

Dans le roman *Nos échoueries* de Jean-François Caron, le re-venant se dirige au contraire vers une communauté se percevant elle-même comme moribonde, incapable d'accueillir toute subjectivité nouvelle. L'ostensible agonie de cette communauté, cependant, est aussi un appel à l'ouverture, un sursaut de vie qui demeure ambigu. Si le personnage du re-venant 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 *survenante*²⁰⁵ qui accompagne le re-venant parvient, pour sa part, à se rendre indispensable à sa communauté d'adoption, c'est au prix d'être dévorée par elle, emportée avec elle dans la mort.

Dans le cas du roman de Sergio Kokis comme dans celui de Jean-François Caron, il serait ainsi possible de parler, malgré une effectivité apparente 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 manifestations de la dysnostie : pour échapper à la destruction de sa subjectivité, le re-venant 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 que nous avons examiné au cours de la première partie, *La Pêche blanche*.

Au cours du chapitre suivant, nous analyserons 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 re-venant 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 nous permettra d'approfondir, mais aussi de mettre en cause, notre réflexion sur

205 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 caractéristique du « survenant », en effet, est de faire rêver ses hôtes par sa connaissance du monde - connaissance dont il refuse certes d'expliquer les origines. Germaine Guèvremont (1945). *Le Survenant*. Montréal : Fides, 1962.

l'existence d'une mémoire, d'un imaginaire, d'une identité, et donc d'une subjectivité propres à la communauté même.

Chapitre 9. Le retour au pays natal, mouvement de (re)fondation de la communauté

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 lui permet de répondre aux contraintes du réel. Au cours du chapitre précédent, nous avons observé comment cet imaginaire, non seulement conditionne la capacité du re-venant à réintégrer sa communauté d'origine, mais aussi témoigne, par sa langueur ou son dynamisme, de la vivacité de cette dernière.

C'est au potentiel de cet imaginaire commun, tel qu'il est activé par le mouvement du retour, que sera consacré le présent chapitre. Notre objectif sera de montrer que l'apparition du re-venant ne constitue pas nécessairement une menace pour sa communauté d'origine, qui ne pourrait alors le réintégrer qu'en l'anéantissant, mais qu'elle peut au contraire générer une véritable reconstruction de la communauté et des lois qui régissent son vivre-ensemble. Pour ce faire, nous nous livrerons à l'analyse de deux œuvres nettement opposées en termes d'intrigue : les romans *Pélagie-la-Charrette* d'Antonine Maillet, et *Le Premier jardin* d'Anne Hébert. Dans la première de ces deux œuvres, le pays natal apparaît comme relevant avant tout du symbole, du « lieu de mémoire », auquel le rattachement garantirait la cohésion de la communauté. Ce n'est pas un simple re-venant qui se dirige vers lui, mais la communauté toute entière, que son cheminement reforme et transforme tout à la fois. *Le Premier jardin* évoque au contraire le retour au pays natal d'une femme qui ne ressent plus à son égard aucun lien d'appartenance ; 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, ensemble avec celle de mémoire collective qui s'avère également fondamentale dans l'œuvre d'Antonine Maillet. Avec l'appui de la réflexion de Paul Ricœur sur les notions de mémoire et d'oubli, nous découvrirons leur caractère central dans le processus de construction ou de la reconstruction de la communauté que mettent en scène chacun des deux romans.

1 – Pélagie-la-Charrette ou la refondation de la communauté

Septième roman d'Antonine Maillet, écrivaine originaire du Nouveau-Brunswick, *Pélagie-la-Charrette* a été publié en 1979. Il a valu à son auteur le prix Goncourt – une distinction remarquable, en ce que ce prix n'avait encore jamais été attribué à un auteur de la francophonie non-européenne.²⁰⁶ La structure de ce roman rappelle à certains égards celle des *Mille et une Nuits*²⁰⁷ : il s'ouvre ainsi sur la narration, faite à la première personne, du récit 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 réalisé par un texte à la tonalité nettement orale, propre à témoigner de la tradition acadienne. Il s'agit en effet dans ce roman d'évoquer l'exil d'un peuple tout entier (exil lié au Grand Dérangement subi par les Acadiens de Nouvelle-Écosse au milieu du XVIII^{ème} siècle) ainsi que le retour au pays natal, non pas d'individus distincts qui tenteraient de s'y réintégrer, mais d'une communauté en pièces refondée par le mouvement même du retour. C'est à cette refondation, et à la manière dont le mouvement

206 Nous reviendrons sur l'impact de ce « Goncourt acadien » au cours du prochain chapitre.

207 *Les Mille et Une nuits*. Paris : Flammarion, 2004, coll. Garnier Flammarion / Littérature étrangère 2 Tomes. Texte traduit par Antoine Galland.

du retour y participe, que nous nous intéresserons ici. Après avoir rapidement évoqué la trame narrative du roman d'Antonine Maillet, nous examinerons la nature performative du retour qui y est décrit, avant de nous interroger sur le statut qu'occupe la notion de pays natal dans ce contexte particulier.

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 Georgie, dure lui-même une dizaine d'années et connaît moult péripéties : le roman d'Antonine Maillet rappelle en cela l'*Odyssée* d'Homère, avec laquelle il entretient une forte intertextualité. Le personnage de Pélagie, malgré le caractère dérisoire de la charrette qui lui est associée²⁰⁸, partage de fait de nombreux traits avec celui d'Ulysse, notamment la fidélité à son identité – fidélité qui selon l'historien Jean-Pierre Vernant constitue dans le texte homérique la condition première du retour.²⁰⁹ Pélagie a décidé dès son arrivée aux États-Unis qu'elle n'y « plant[er]ait pas les [s]iens »²¹⁰, c'est-à-dire qu'elle n'y enterrerait pas ses morts (plusieurs d'entre eux, dont son époux et son fils aîné, ont été mis en terre en Acadie). Son départ se fait grâce à l'acquisition de bœufs

208 La charrette de Pélagie peut en ce sens être associée à celle de Lancelot dans le roman médiéval *Le Chevalier de la charrette* de Chrétien de Troyes - roman dont le titre équivaut à un oxymore : le chevalier va comme son nom l'indique à cheval, la charrette étant réservée aux classes sociales les plus basses. Monter dans la charrette de l'opprobre constitue pour Lancelot l'étape d'un parcours initiatique qui lui permet d'accéder aux faveurs de sa dame, la reine Guenièvre. Chrétien de Troyes. *Lancelot ou Le Chevalier de la charrette* (XII^{ème} siècle). Paris : Garnier-Flammarion, 2012, coll. Étonnants classiques.

209 Voir à ce propos le troisième chapitre de cette thèse.

210 Antonine Maillet. *Pélagie-la-Charrette*. Op. cit., p.15.

pour lesquels elle économise depuis le jour même de son arrivée en Georgie, 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 blancs. »²¹¹

Dans son retour, Pélagie abandonne aux États-Unis d'autres Acadiens effrayés par la perspective du voyage, ou ayant le sentiment d'avoir recommencé leur vie en terre étrangère. Elle n'emmène que ses quatre enfants encore vivants, trois fils et une fille, ainsi que quelques autres déportés incapables d'entreprendre le voyage seuls : Céline, vieille-fille affectée d'un pied-bot, mais aussi sage-femme et guérisseuse ; Bélonie, « le doyen des déportés »²¹², vieillard presque centenaire dont toute la parenté a disparu dans un naufrage, mais aussi 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.

Au cours de son long cheminement qui la portera jusqu'en Nouvelle-Écosse, Pélagie verra grossir sa troupe : se mettront à sa suite des familles entières dont elle deviendra finalement le guide vers le pays natal. Ainsi, alors que le personnage d'Ulysse perd ses compagnons au fur et 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 pendant 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

211 Id.

212 Id., p.14.

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.

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. Durant son cheminement, Pélagie perdra ainsi plusieurs membres de sa charrette : à ceux qui se détournent vers la Louisiane s'ajoutent de nombreux morts (ce sera notamment le cas de Bélonie à la fin du roman) et quelques exclusions douloureuses : afin de protéger la jeune Catoune, Pélagie doit en effet demander au capitaine Beausoleil de prendre avec lui l'un de ses fils, ainsi qu'un autre jeune homme qui s'est 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, un petit-fils de l'ancêtre Bélonie, miraculeusement retrouvé sur le bateau du capitaine et auquel son grand-père pourra ainsi transmettre la mémoire commune. Au cours de son voyage, Pélagie accueillera également dans sa communauté un homme noir, arraché au marché aux esclaves de Charleston où Catoune s'était retrouvée prisonnière – un homme noir qui, fidèle à ses bienfaiteurs, se fera lui aussi un devoir de « retourner » en Acadie.²¹³

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

Le caractère effectif de ce retour est discutable : à la fin du roman, Pélagie et ses compagnons parviennent à rejoindre leurs terres de 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, grim pant le long des rivières, sautant d'une île à l'autre, s'enfonçant au creux des anses et des baies. [...]

La Céline 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 fin.²¹⁴

S'il y a bien retour de Pélagie et des siens, ce n'est pas exactement sur leur terre d'origine, à savoir celle de Grand-Pré, mais sur d'autres qui lui sont liées et propres à faire à leur tour office de pays natal. En ce sens, et comme nous allons le voir à présent, *Pélagie-la-Charrette* constitue, plutôt que le récit d'une réintégration de la communauté par les différents re-venants, celui d'une refondation de cette dernière : il y a passage de « l'ancienne Acadie » à la nouvelle.

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

Dans l'ensemble des œuvres que nous avons étudiées précédemment, à savoir *Ourse bleue*, *Rivière Mékiskan*, *Incendies*, *La Pêche blanche*, *L'Énigme du retour*, *Le Retour de Lorenzo Sánchez* et *Nos échoueries*, la figure du re-venant, solitaire²¹⁵, était confrontée à une communauté qui – si tant est qu'elle puisse être parfois décrite comme moribonde ou mortifère – était déjà construite : il s'agissait pour les différents personnages de trouver

214 Id., p. 346-347.

215 Les jumeaux d'*Incendies* eux-mêmes, reviennent au Liban séparément.

leur place dans une communauté déjà existante. Dans le roman *Pélagie-la-Charrette*, bien au contraire, la communauté vers laquelle Pélagie et ses compagnons tentent de revenir – en l’occurrence, celle attachée à Grand-Pré – a été détruite par la déportation : les différents lieux qui caractérisaient le pays natal ont été pillés, dévastés, et les individus qui en formaient la communauté 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 au 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 exil.²¹⁶

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

216 Id., p.16-17.

morts²¹⁷ ; c'est dans cette religion, donc, qu'ils prennent acte de la suite des générations et du passage du temps. Dans l'extrait que nous venons de citer, le lecteur assiste ainsi, avec la destruction (ou du moins la tentative de destruction) de Grand-Pré, à celle du pays natal en tant que lieu anthropologique, dans le sens où le définit Marc Augé : le Grand Dérangement 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 du vivre-ensemble qu'ils y avaient mis en œuvre, ainsi que le sentiment d'appartenance à la communauté qu'ils y avaient construite. 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 dont elle apprend l'existence. Cette mémoire qu'incarne Pélagie dans le mouvement du retour, mais aussi le personnage de Bélonie par sa connaissance de la tradition orale acadienne et celui de Céline 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 auquel elle a été forcée, la communauté acadienne perdure ainsi 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]

217 À la fin du roman, Catoune étant parvenue à trouver un prêtre pour célébrer le mariage de la fille de Pélagie, la communauté des re-venants demande à celui-ci de célébrer rétroactivement les baptêmes et les enterrements de tous ses membres qui n'ont pu en bénéficier du fait de leur exil.

l'indépendance »²¹⁸ inaccessibles « au pays »²¹⁹, c'est-à-dire en France) ; aux mêmes ennemis (notamment, à l'Angleterre, la phrase « Et merde au roi d'Angleterre ! »²²⁰ 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 peut observer dans ce passage où se trouve décrite la Louisiane vers laquelle se détourneront certains des 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 !

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 déterrer.²²¹

Dans cette description attirante de la Louisiane que fait le capitaine Beausoleil, le lecteur remarque comment la communauté louisianaise est produite autour des mêmes modalités que celle liée au souvenir 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 à 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

218 Antonine Maillet. *Pélagie-la-Charrette*. Op. cit., p.15.

219 Id, p. 109.

220 Ainsi, p.246.

221 Id., p. 112.

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 re-venants de s'intégrer, Pélagie ne désire pas se détourner de Grand-Pré : l'« Acadie du Sud », en effet, ne contient selon elle « pas de tombes à fleurir [...] ni de racines à déterrer ». Cette remarque faite par le 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 portée par Pélagie et par ses compagnons que la communauté acadienne liée à Grand-Pré se trouve refondée, de nouveaux liens sociaux se tissant au fur et à mesure de la progression du voyage, le récit fondateur commun se gonflant peu à peu de celui de l'exil. Rentrée au pays, le narrateur dira bien de Pélagie qu'elle a « ramené au pays les racines d'un peuple »²²², 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 charrette »²²³ : c'est « devant la maçoune – que certains appellent l'âtre »²²⁴ qu'est contée l'histoire de Pélagie et de ses compagnons, histoire qui génère entre ses différents énonciateurs

222 Id., p. 343.

223 Id., p.9.

224 Id., p.20.

(notamment la descendante de Pélagie, Pélagie-la-Gribouille, et le descendant de Bélonie, nommé Bélonie également) 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, 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 maçonnerie 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 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'Histoire.²²⁵

L'usage de la langue acadienne et du discours indirect libre marquent ce passage d'une forte tonalité orale. C'est en effet oralement que se transmet l'histoire de Pélagie, transmission 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 re-venants 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 débattent, en somme, afin d'élaborer une version consensuelle de leur récit fondateur. Ce récit dont il s'agit de discuter est porté

225 Id., pp. 11-12.

par des conteurs qui s'en disputent la possession en évoquant, chacun de son côté, la généalogie qui les rattache à la charrette de Pélagie. Ironiquement, émanent 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 le passage que nous venons de citer, 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 se sert dès lors de la voiture à bœufs de Pélagie 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

Quel est le statut du pays natal – celui vers lequel se dirigent le ou les re-venant(s) – dans le contexte d'un retour performatif tel que celui décrit dans *Pélagie-la-Charrette* ? Si la question vaut d'être posée, c'est que la destruction des terres d'origine, telle qu'elle est décrite dans le roman d'Antonine Maillet, devrait équivaloir à une situation de dynastie : il est impossible que le retour mis en œuvre par les différents personnages se réalise pleinement. *Pélagie-la-Charrette* décrit ainsi une refondation de la communauté, non sa simple réintégration. Il serait même possible d'affirmer qu'il n'y a pas description d'un 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 Fundy.²²⁶

L'espérance haletante de Pélagie à l'idée de retrouver Grand-Pré, bien marquée dans ce passage par la présence de segments de plus en plus longs, sera cependant déçue ; Grand-Pré, 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... jamais...²²⁷

Ce passage possède un ton dramatique qu'accentue un grand nombre de contrastes : le terme « abandonné » y côtoie ainsi celui de « prospère », et le bourg est comparé autant à un « cimetière » qu'à un « berceau », témoignant ainsi de la suite des générations qui y ont vécu. 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 est rattachée dans le retour. Dans le roman d'Antonine Maillet, c'est ainsi toujours à la terre de Grand-Pré, même désertée, que se rattachent les conteurs qui interviennent au début et à la fin du roman. C'est que ce lieu autrefois anthropologique s'est transformé en symbole pour la

226 Id., p. 338.

227 Id., p.339.

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 communauté.²²⁸

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 reins.²²⁹

Grand-Pré, d'intouché, est devenu dans ce passage intouchable (« Touchez point à la Grand'Prée ») ; ce lieu, en d'autres termes, 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 qui s'est formée autour de la charrette, fait plus que témoigner de leur histoire commune : il est l'élément qui atteste de l'existence de leur communauté, du passé qui l'a construite, et affirme ainsi non seulement sa cohésion mais encore son *désir* de cohésion – Grand Pré est volontairement élevé en lieu de mémoire, de commémorations.

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

228 Pierre Nora. « Entre mémoire et histoire. La problématique des lieux. ». Pierre Nora (dir.). *Lieux de mémoire*. Paris : Gallimard, 1997. pp. 23-43. Il est à noter que dans son ouvrage, qu'il déclare né de sa prise de conscience de la disparition de la mémoire nationale, Pierre Nora s'intéresse aux lieux de mémoire de la nation française.

229 Antonine Maillet. *Pélagie-la-Charrette*. Op. cit., pp.339-340.

cette situation, le retour réussi possède une dimension, non plus simplement effective, mais performative : il construit la communauté à mesure que le re-venant se dirige vers elle. Le roman *Pélagie-la-Charrette* témoigne ainsi d'une forme paradoxale du retour au pays natal, la communauté prise dans ce mouvement étant alors amenée à se développer en dehors des terres dans lesquelles elle trouve son origine. La mémoire – tant individuelle que collective – apparaît alors au fondement de toute communauté ; c'est sur cette mémoire que nous allons nous interroger à présent, en nous appuyant sur l'analyse comparée du roman d'Antonine Maillet et du roman d'Anne Hébert *Le Premier jardin*.

2- Le Premier jardin d'Anne Hébert : mémoire et (re)fondation de la communauté

Comme nous l'a bien montré l'exemple de *Pélagie-la-Charrette*, la mémoire, celle-là même qui conditionne la fidélité de l'individu à son identité et donc la possibilité d'un retour parfaitement effectif, est aussi ce qui permet à la communauté de rester unie, voire de se reconstruire – ce, alors même que le pays natal auquel elle est attachée ne serait plus. C'est cette notion de mémoire que nous nous emploierons à examiner plus en détail à présent, afin de mieux comprendre le rôle précis qu'elle occupe dans la construction de la communauté. Cet examen nous permettra de discuter de la validité de la notion de mémoire collective, et ce faisant, de celle de subjectivité collective que nous avons également vu émerger dans le chapitre précédent. Notre étude s'appuiera avant tout sur la lecture du roman *Le Premier jardin* d'Anne Hébert, publié par l'écrivaine québécoise en 1988. La mémoire constitue en effet l'un des principaux thèmes de cet ouvrage, ensemble avec la notion de communauté dont elle participe. *Le Premier jardin* se distingue cependant très nettement du roman d'Antonine Maillet *Pélagie-la-Charrette* : alors que

ce dernier décrit un retour à la fois collectif et performatif, dans le sens où il recrée la communauté en même temps qu'il se dirige vers elle, *Le Premier jardin* évoque le parcours individuel d'une re-venante qui rejette son appartenance au pays natal, et n'y revient, semble-t-il, que pour en faire pleinement son deuil. Après avoir rapidement évoqué le récit proposé par cet ouvrage et la place qu'y occupe la notion de mémoire, nous nous pencherons plus avant sur cette notion et sur son opposé, l'oubli, pour découvrir le rôle précis que l'un et l'autre occupent dans le récit. Notre conclusion discutera, par le biais d'une lecture comparée du roman d'Antonine Maillet et de celui d'Anne Hébert, de l'émergence dans ces textes des idées de mémoire et de sujet collectifs.

2.1 – Le récit du *Premier jardin*

Le Premier jardin d'Anne Hébert raconte le retour d'une actrice vieillissante et oubliée, Flora Fontanges, dans la ville de son enfance – une ville qui n'est jamais nommée mais que le lecteur devine être Québec. Pour Flora, ce retour de la France a une double motivation : l'offre du rôle de Winnie dans la pièce *Oh ! Les beaux jours* de Samuel Beckett²³⁰, 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 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 d'origine souvent modestes dotées par le roi Louis XIV pour venir se marier en Nouvelle France. Au cours de ses promenades dans Québec, Flora doit cependant aussi

230 Samuel Beckett. *Oh ! les beaux jours*. Paris : Gallimard, 1963.

faire face à des souvenirs d'ordre personnel qu'elle a longtemps tenté de fuir : ses origines inconnues, son enfance d'orpheline sous le nom de Pierrette Paul, l'incendie de l'orphelinat où elle vivait et où moururent plusieurs de ses compagnes, puis sa vie en compagnie du couple Eventuel, ses parents adoptifs qu'elle ne parvint jamais à satisfaire. La réminiscence de ces événements et leur acceptation à la fin du roman, coïncident avec le retour de la fille de Flora Fontanges et le début des représentations théâtrales, à la fin desquelles l'actrice repart pour la France.

Le thème de la mémoire occupe une place majeure dans le roman d'Anne Hébert, ensemble avec son pendant négatif, l'oubli. En partant pour la France, en changeant son nom de Pierrette Paul pour celui de Flora Fontanges, et bien sûr en devenant actrice, 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 au lecteur 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 82.²³¹

Dans ce passage, le narrateur souligne l'apparent anonymat de Flora Fontanges, qui se manifeste dans un lieu sans identité particulière et semble ne pas avoir de caractéristique physique : ses cheveux sont « cachés », et on ne connaît que son âge approximatif. Plusieurs adjectifs renvoient à la virginité négative de ce personnage qui, au fond, « n'est

231 Anne Hébert. *Le Premier jardin*. pp. 9-10.

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 ce passage où le narrateur décrit son angoisse des réveils 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 repères 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 étale.²³²

Dans un article intitulé « Fictionnalisation de l'histoire, *Le Premier jardin* d'Anne Hébert »²³³, Érick Falardeau a justement signalé l'intertextualité existant entre ce passage et le début de *La Recherche du temps perdu*, où le héros est en proie, la nuit, à une angoisse primitive que le critique associe à celle de la réminiscence.²³⁴ La différence du texte d'Hébert avec le texte proustien est cependant notable ; d'abord, parce que l'effarement éprouvé par Flora Fontanges n'est pas donné 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 « a l'habitude » – sa peur se résout simplement grâce à la présence des objets disposés dans la

232 Id., p. 15.

233 Érick Falardeau. « Fictionnalisation de l'histoire, *Le Premier jardin* d'Anne Hébert ». *Voix et Images*, vol. 22, n°3, (66) 1997: pp.557-568.

234 « Longtemps, je me suis couché de bonne heure. [...] quand je m'éveillais au milieu de la nuit, comme j'ignorais où je me trouvais, je ne savais même pas au premier instant qui j'étais ; j'avais seulement dans sa simplicité première, le sentiment de l'existence comme il peut frémir au fond d'un animal ; j'étais plus dénué que l'homme des cavernes [...]. Toujours est-il que, quand je me réveillais ainsi, mon esprit s'agitait pour chercher, sans y réussir, à savoir où j'étais, tout tournait autour de moi dans l'obscurité. » Marcel Proust (1913). *Du côté de chez Swann*. Paris : Gallimard, 1987, coll. Folio, pp.3-6.

chambre. Certains de ces objets, dans le cas de son voyage à Québec, n'existent d'ailleurs même pas : dans le roman d'Anne Hébert, comme nous l'avons vu, la ville n'a pas de nom, et les rues restent généralement anonymes.

L'oubli auquel se consacre Flora Fontanges n'a cependant qu'une dimension personnelle ; de par son travail d'actrice, elle est en effet tout entière réminiscence, voire re-création, 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 son passage à Québec. Chaque coin de rue abrite ses propres fantômes – ainsi est-elle confrontée, lors d'une promenade 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 lady.²³⁵

Dans ce passage, le lecteur remarquera la manière dont les repères spatiaux attachés au pays natal semblent contenir le passé de la re-venante. Rendu ici inoffensif du fait même de sa fossilisation (le voilà « 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.* »). Le pays natal occupe ici clairement sa

235 Id., p.30.

fonction identitaire, puisqu'il renvoie la re-venante au réseau de relations qu'elle y avait tissé, ainsi qu'à sa propre histoire qui s'inscrit dans celle, plus générale, de la ville. Contrairement à ce qui se passe dans de nombreux romans de notre corpus, cette identité à laquelle le pays natal la renvoie n'est pas mise en cause par le mouvement du retour : la communauté à laquelle Flora Fontanges appartenait a en effet disparu, ou du moins, changé de manière radicale ; le passé auquel se confronte Flora Fontanges 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 Flora Fontanges.²³⁶ Le retour de l'actrice 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 se réintégrer à une communauté quelconque. Pour l'héroïne du *Premier jardin*, il n'est en réalité plus question de revenir ; Flora Fontanges 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 protester, « comme une touriste modèle. »²³⁷

236 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* (Op. cit.), où il s'appuie sur les analyses de Jean Starobinski dans « Les cheminées et les clochers » (*Magazine littéraire*, n°280, septembre 1990, pp. 26-27) : 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 dans le récit par les non-lieux que constituent les aéroports, notamment, ou par la mise en spectacle de son passé que la ville de Québec propose aux touristes (à propos du concept de surmodernité, voir les pages 227 à 232 de cette étude).

237 Anne Hébert. *Le Premier jardin*. Op. cit, 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 d'avec son état passé et sa propre jeunesse.

2.2 – *Le Premier jardin* et la question de la mémoire

Comme nous venons de le voir, 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 aux souvenirs traumatisants qui le hantent. Dans sa vacuité apparente, Flora Fontanges incarne une profonde aspiration à l'oubli – un oubli auquel elle essaie d'accéder en substituant à sa propre mémoire celle des personnages qu'elle incarne au théâtre, c'est-à-dire, et de manière paradoxale, en s'appropriant les souvenirs, la mémoire d'autrui. Cette mémoire, tout être humain s'y trouve, *volens nolens*, confronté au moment même de sa conception, puisqu'il est le fruit de la rencontre de ses deux parents et de leurs deux mémoires distinctes. Comme le rappelle Jean-François Lyotard : « Dès avant sa naissance, et ne serait-ce que par le nom qu'on lui donne, l'enfant humain est déjà placé en référent de l'histoire que raconte son entourage, et par rapport à laquelle il aura plus tard à se déplacer ».²³⁸ Au désir d'oubli propre à Flora Fontanges, il serait justement possible d'opposer l'ignorance dans laquelle elle est de ce passé, de cette histoire, de cette mémoire originelle : elle a grandi dans un orphelinat sous le double prénom de « Pierrette Paul », et n'a jamais connu le secret de sa naissance.²³⁹ Le travail d'actrice de Flora Fontanges pourrait ainsi être associé, au contraire de ce que nous avons affirmé plus haut, non pas à la recherche de l'oubli, mais plutôt à la quête de sa propre mémoire :

238 Jean-François Lyotard. *Les Problèmes du savoir dans les sociétés industrielles les plus développées*. Québec ; Gouvernement du Québec, Conseil des universités, 1979.

239 « Durant les longues soirées d'hiver, dans l'air confiné du petit salon victorien, tendu de bleu, les paroles échangées entre M. et Mme Eventurel se mettaient parfois à flotter et à bourdonner, comme des mouches somnolentes. Dans la pièce à côté penchée sur ses livres et cahiers, leur fille adoptive semblait vouloir tout ignorer des histoires de la ville. Un seul secret avait de l'importance pour elle, celui de sa naissance qui ne lui sera jamais révélé, ni aux époux Eventurel, malgré leurs recherches.

Tout ce qu'on sait, tout ce qu'on saura jamais, c'est que l'enfant née à la Miséricorde a été recueillie par des religieuses, déjà lourdes de tous les péchés du monde, vouées à l'expiation et au salut de tous, mises en croix quotidiennement avec le Seigneur. Et des tendres petits enfants innocents ont été portés par elles, à bras-le-corps, comme des croix de surplus. » Id. pp. 149-150.

d'un passé, d'une filiation, d'un nom qui soient véritablement sien – en somme, d'une humanité qui dans son enfance ne lui a été offerte par aucun amour.²⁴⁰ Le narrateur évoque ainsi comment, petite-fille, Flora Fontanges 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 ville.²⁴¹

Dans son bref essai publié en italien sous le titre *Passato, memoria, storia, oblio*²⁴² Paul Ricœur insiste sur l'importance de la mémoire dans la construction de l'identité individuelle ; s'appuyant sur la pensée de Locke²⁴³, il déclare ainsi possible de « parler de la mémoire comme modèle de l'individualité personnelle des expériences vécues par le sujet. »²⁴⁴ Ricœur définit la mémoire comme l'« être du temps »²⁴⁵, qui s'opposerait ainsi à l'oubli, « œuvre du temps ».²⁴⁶ Pouvant être définie comme le lien de la conscience avec le passé, la mémoire permettrait au sujet de se rendre compte du passage du temps afin de s'orienter vers le futur. On comprend dès lors mieux pourquoi,

240 Flora Fontanges a toutefois été aimée, dans sa petite enfance, par une compagne plus âgée de l'orphelinat : Rosa Gaudrault, morte dans l'incendie 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) Ironiquement, 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, cette mère symbolique, n'était décédée dans l'incendie de l'orphelinat.

241 Id., p.125.

242 In. Paul Ricœur. *Ricordare, Dimenticare, Perdonare: l'enigma del passato*. Bologna : Il Mulino, 2004, pp.47-119. Traduit du français, 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. Il reprend les thèmes développés plus tard dans le volume *La Mémoire, l'histoire, l'oubli* (Paris : Seuil, 2000).

243 Et notamment sur son *Essai philosophique concernant l'entendement humain* (Paris : Librairie générale française, 2009).

244 Je traduis. Paul Ricœur. *Passato, memoria, storia, oblio*. Op. cit., p.52.

245 Je traduis. Id., p. 49.

246 Je traduis. Id.

dans le roman d'Anne Hébert, la fille de Flora Fontanges a disparu au moment de l'arrivée de sa mère à Québec. Parce qu'elle constitue sa descendance, Maud incarne en effet le futur de l'actrice, 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 Fontanges, 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), afin que Maud puisse elle-même réapparaître, exister dans le présent et se projeter dans le futur.

Le lecteur notera que cette mémoire que Flora Fontanges finit par se réapproprier, et qui permet la réapparition de sa fille, occupe tout au long du récit une place peu différente de celle des rôles qu'elle incarne jours après jours. 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 Fontanges craindrait de jouer et qui s'imposerait peu à peu 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 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 chair ?²⁴⁷

La phrase qui conclut ce passage marque bien l'impossibilité pour Flora Fontanges d'accepter son propre passé. La réalité de ses identités antérieures (signalées par ses

247 Id., p.117.

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 Fontanges est – comme le dira plus tard le narrateur – « sans mémoire certaine ». ²⁴⁸ L'identité à laquelle elle se rattache est celle qu'elle s'est elle-même créée, celle rattachée à son nom d'actrice, un nom qui, lui, se veut « bien à [elle]. » ²⁴⁹

Le Premier jardin propose ainsi au lecteur le récit d'un affrontement : celui entre la mémoire et son pendant négatif, l'oubli, réunis au sein même du personnage de Flora Fontanges – une actrice qui, par son art, cherche à la fois à fuir les souvenirs qui la définissent, et à acquérir la mémoire qui lui fait défaut. À ce premier affrontement s'en superpose un autre, de nature exactement similaire, qui s'applique quant à lui à la communauté vers laquelle Flora Fontanges se tourne dans le retour : celle de la ville de Québec, rattachée par les différents protagonistes aux splendeurs de la Nouvelle France. Au cours du roman, comme nous l'avons vu, Flora Fontanges s'amuse à incarner pour l'ami de sa fille différentes femmes rattachées à l'histoire de la ville, et dont ne restent que les noms : Barbe Abbadie, bourgeoise du XVII^{ème} 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 ; ils sont sortis par l'actrice de l'oubli dans lequel les a enfermés la ville, qui n'en a retenu les noms – encore ceux-ci semblent-ils suffire à ressusciter leurs possesseurs. Les différents rôles joués par Flora Fontanges témoignent ainsi de l'existence d'une mémoire collective,

248 Id., p. 162.

249 Id.

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 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 terre.²⁵⁰

2.3 – Conclusion : Le retour au pays natal, mouvement de (re)fondation de la communauté ?

Au cours de ce chapitre, nous nous sommes interrogés sur la capacité du retour au pays natal à fonder ou refonder la communauté vers laquelle se dirigent le ou les re-venants, et plus spécifiquement sur le rôle tenu par la mémoire dans cette possible (re)fondation. Dans *Pélagie-la-Charrette*, la communauté acadienne rattachée à Grand Pré se trouve confrontée à son éparpillement et à la disparition de son pays natal, la première parvenant à se reconstruire en même temps que, par le mouvement du retour, le deuxième 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. Le retour y est une sorte de révolution, dans les deux grands sens du terme : à la

250 Id., p.189. Il est à noter que le personnage de Madame Frola est aussi celui d'une femme dont la fille a disparu. Luigi Pirandello (1916). *Chacun sa vérité*. Paris : L'Illustration, 1937. Texte traduit par Benjamin Crémieux.

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 re-venante qui ne ressent plus 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 sur 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 se rattacher à une quelconque communauté, hormis celle du théâtre faite de rencontres singulières. 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 d'ailleurs le cœur léger qu'elle repart pour d'autres lieux : « *La séparation a déjà eu lieu et l'exil où elle est entrée la suit* »²⁵¹. 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 finalement 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 ensuite l'oublier sans craindre qu'elle ne revienne la hanter.

La réappropriation par Flora Fontanges des souvenirs qu'elle fuyait l'inscrit cependant dans le passé de la ville même de Québec, dans la mémoire collective dont elle

251 Id.

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 qui le 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*²⁵², le philosophe rappelle l'origine de la notion 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 donnée. »²⁵³ 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) ; 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 collective ».²⁵⁴ 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

252 Op.cit.

253 Paul Ricœur. *Passato, memoria, storia, oblio*. Op. cit., p. 54. Je traduis.

254 Id.

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 supérieur »²⁵⁵ proposée par Husserl dans sa *Cinquième méditation cartésienne*²⁵⁶ – 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 – 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 bien dans le passage de *Pélagie-la-Charrette* que nous avons cité au début de ce chapitre²⁵⁷, et où les narrateurs secondaires (ceux décrits 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.

255 Id.

256 Edmond Husserl (1931). *Méditations cartésiennes*. Paris : Vrin, 1969. Texte traduit par Emmanuel Levinas.

257 Voir p.166.

Ce processus de construction commune de la mémoire collective est ce que l'on observe également 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 nouvelle.²⁵⁸

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 ici par Flora Fontanges 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 fautive 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 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-vie.²⁵⁹

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

258 Anne Hébert. *Le Premier jardin*. Op. cit., pp. 76-77.

259 Id., p.79.

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 comme l'existence des Amérindiens, la violence de la colonisation, ou la misère des pauvres « 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 (celui du monde précédant la colonisation, celui de l'histoire coloniale, celui de l'identité de ses différents acteurs qui entrent dans la fiction d'une parfaite innocence) – 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, que nous nous emploierons à examiner dans le chapitre suivant.

Chapitre 10. Le *récit* du retour au pays natal, appel à la (re)fondation de la communauté ?

Au cours du chapitre précédent, nous avons 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 nous nous emploierons à vérifier dans ce chapitre, en interrogeant 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, nous poursuivrons la réflexion amorcée dans le chapitre précédent en nous penchant de nouveau sur le récit du *Premier jardin*, à partir duquel nous définirons la notion de mythe. Nous reviendrons ensuite sur le roman *Pélagie-la-Charrette* : de par sa structure, en effet, ce texte illustre parfaitement la valeur fondatrice du récit du retour au pays natal²⁶⁰, son caractère de « cosmogonie sociale » ; de par sa réception, il témoigne en outre des fortes revendications identitaires transmises par ce type de récit. *Pélagie-la-Charrette* nous permettra ainsi d'émettre quelques hypothèses quant à l'émergence du thème du retour, à l'époque contemporaine, dans la littérature canadienne de langue française. Dans la suite de ce chapitre, nous nous emploierons à découvrir le mythe fondateur présent dans deux récits du retour qu'il est difficile d'associer à une quelconque revendication identitaire : le drame de Wajdi Mouawad *Incendies*, ainsi que son adaptation cinématographique du même nom, réalisée par Denis Villeneuve²⁶¹ - deux œuvres qui évoquent plutôt une mise en cause de l'identité

260 Un deuxième exemple du caractère fondateur du retour sera donné au cours du quinzième chapitre de cette thèse, avec l'examen approfondi du roman de Bernard Assiniwi *La Saga des Béothuks*.

261 Denis Villeneuve. *Incendies*. 2010.

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 : en nous appuyant sur les théories du philosophe italien Roberto Esposito, nous montrerons que celle-ci ne se base pas en réalité 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 de la communauté

Le Premier jardin d'Anne Hébert et *Pélagie-la-Charrette* d'Antonine Maillet mettent en évidence la capacité du retour au pays natal à refonder la communauté : dans chacun de ces romans, il s'agit pour le re-venant de modifier les frontières tracées dans l'imaginaire collectif entre le familier et l'étrangeté, et ce faisant, de redéfinir les règles du vivre-ensemble. Nous reviendrons ici sur ces deux textes majeurs afin de découvrir leur portée fondatrice 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 au pays natal lui-même, sa dimension proprement mythique. À partir de l'étude du *Premier jardin*, et avec l'aide des textes de Claude-Lévi Strauss et Michel Tournier, notamment, nous définirons la notion même de mythe. Nous découvrirons ensuite la présence de ce mythe dans le roman *Pélagie-la-Charrette*, et observerons son impact sur la communauté des lecteurs.

1.1- *Le Premier jardin d'Anne Hébert, ou le caractère fondateur du mythe*

Si certains personnages de notre corpus, au moment de revenir au pays natal, sont menacés d'annihilation par leur communauté d'origine (c'est notamment le cas des 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 re-venant. Cette nécessaire re-définition identitaire devrait passer par la réélaboration constante d'un récit commun, d'une histoire commune, dont les événements seraient choisis en fonction des besoins 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 civilisateur, ceux-ci fondent la communauté québécoise elle-même, 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, 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 proposé dans *Le Premier*

jardin tant de manière intradiégétique (par les personnages de Flora et Raphaël) que de manière extradiégétique (par le narrateur du roman)²⁶².

La forte 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 (il s'agit de donner naissance à la ville de 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*, issu du grec *muthos*, a pris au 18^{ème} siècle le sens de récit à la nature symbolique²⁶³ ; il se veut aujourd'hui, aux yeux de la philosophie, de la critique littéraire et de l'histoire des religions, une « *histoire fondamentale* » (Michel Tournier²⁶⁴), 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 Temps » (Mircea Eliade²⁶⁵).

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'emploieraient à rendre conciliables. Dans un article intitulé « L'étude structurale des mythes »²⁶⁶, l'anthropologue français montre ainsi comment le mythe d'Œdipe, dans ses différentes versions, s'emploie à associer la

262 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 ». Op.cit.

263 Fritz Graf. *La Genèse de la notion de mythe*. En ligne : <http://www.maicar.com/GML/020Contributors/FGGenese.html> (page consultée le 18 février 2014).

264 Michel Tournier. *Le Vent paraclét*. Paris : Gallimard, 1977, p. 183.

265 Mircea Eliade. *Le Sacré et le profane*. Paris : Gallimard, 1965, p.82, coll. Folio Essais.

266 Claude Lévi-Strauss. "The Structural Study of Myth". *MYTH, a Symposium*. Journal of American Folklore, vol. 78, n° 270, oct.-déc. 1955, pp. 428-444. Traduction disponible en ligne : <http://litgloss.buffalo.edu/levistrauss/text.shtml>, page consultée le 21 février 2014.

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. Claude 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'évidence.²⁶⁷

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, mais aussi à la structurer, à 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, dans le récit qu'ils font de cet événement originel, les personnages d'Anne Hébert représentent 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 bel et bien qualifié par le narrateur d' « image mère » :

267 Roland Barthes. *Mythologies*. Paris : Seuil, 1957, p. 231.

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 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 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 mieux.²⁶⁸

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 déjà* »²⁶⁹ : comme nous l'avons vu, le premier jardin renvoie ici à celui d'Éden, 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.

Tout mythe (toute évocation d'un récit mythique) constitue ainsi une forme de retour, que signifie bien l'acte même de la narration, reproduction verbale d'un récit existant déjà, sinon dans l'histoire, du moins dans l'imaginaire. En évoquant « le premier jardin », c'est donc 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-

268 Anne Hébert. *Le Premier jardin*. Op. cit., pp.77-78.

269 Michel Tournier. *Le vent paraclét*. Op. cit., p.184.

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

Le récit du *premier jardin* d'Anne Hébert illustre bien, par son travail de répétition et d'enrichissement du mythe – mythe du jardin d'Éden, mythe du 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*. L'écrivaine québécoise remplit bien ce faisant 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'âme.²⁷⁰

1.2 – Pélagie-la-Charrette d'Antonine Maillet, ou le récit du retour comme mythe fondateur

D'un point de vue mythocritique, tout récit constituerait la répétition dans la différence d'un récit originel se déclinant ainsi à l'infini ; tout récit, en d'autres termes, pourrait être identifié comme le retour imaginaire vers l'*histoire fondamentale* dont relève le mythe. Cette histoire fondamentale possède un caractère fondateur à l'égard de la communauté qui l'évoque, et dont elle 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-

270 Id., p.187.

delà des mythes dont il constituerait lui-même la réitération) un caractère mythique. Au sein de notre corpus, *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 de par la structure enchâssée de sa narration le caractère proprement fondateur du récit qui est fait de ce mouvement.

Comme nous avons pu l'observer au cours du chapitre précédent, le récit de *Pélagie-la-Charrette* se veut avant tout celui de la refondation d'une communauté à travers le mouvement du retour. Les difficultés rencontrées sur son chemin 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. La communauté des Acadiens finit cependant par y accéder à la fin du roman, pour le découvrir désert, détruit, inapte à accueillir quiconque. Par le biais de l'exil, et surtout du retour, le « lieu anthropologique » dont relevait Grand-Pré aux yeux de Pélagie et des siens 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 l'entreprise du retour continue ainsi d'être fondamentalement liée à un lieu d'appartenance qui, en tant que lieu même, n'existe plus : elle est de ce fait en pleine situation de dysnostie.

La communauté des Acadiens résiste pourtant à cette dysnostie et reste unie malgré l'impossibilité concrète du retour, malgré aussi sa dispersion conséquente. Certes, à la fin du roman d'Antonine Maillet, les passagers de la charrette partent s'installer dans de nouvelles régions plus hospitalières, situées notamment au nord du pays natal.

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 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, grimpant 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 partout.²⁷¹

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 conjugaison, 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.

271 Antonine Maillet. *Pélagie-la-Charrette*. Op. cit., pp.346-347.

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 exprès.²⁷²

Ce passage extrait de l'épilogue se veut en grande partie une répétition du dernier chapitre du roman. Il atteste du maintien, dans le présent de la narration, de la répartition géographique des familles acadiennes à la suite de leur retour à Grand-Pré – Grand-Pré resté désert, comme voulu par Pélagie elle-même. Aux yeux de la communauté décrite dans le prologue et l'épilogue, principalement représentée par les personnages de Pélagie-la-Gribouille et de Bélonie père de Louis à Bélonie, le récit du retour de la charrette a donc bel et bien valeur de récit fondateur : il justifie l'existence de la communauté et l'organise, notamment en termes géographiques. Si on peut donner à ce récit la dimension 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 est fait de ce retour. De manière notable, 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

272 Id., p.350.

narrateur qui dit « je »²⁷³, 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 le cas du roman d’Antonine Maillet, le récit du retour au pays natal prend ainsi véritablement valeur de mythe : il possède bel et bien une ambition fondatrice (sinon un caractère fondateur) à l’égard de la communauté ; c’est ce que nous vérifierons à présent en examinant la réception de ce roman²⁷⁴.

273 « [L’Histoire] 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 nonantes 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’Histoire. » Op. cit. C’est moi qui souligne.

274 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), et le travail de création littéraire qu’elle met en évidence à certains endroits du roman. Ainsi, au moment de raconter la mort de Bélonie, le conteux, dont nul ne saurait quelle fût la fin, et dont on ignore où repose le corps :

« 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’Antonine Maillet : 1680-1778 »

Dans ce passage (situé p.313-314), Antonine Maillet se livre à un jeu formel non dénué d’humour ; le personnage du conteur (celui qui « aurait le dernier mot ») disparaît en effet 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 métalepse, 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 d’Antonine Maillet 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 à l'ambition fondatrice ?

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 ainsi 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 que *Ourse bleue* de Virginia Pésémapéo Bordeleau ou *Rivière Mékiskan* de Lucie Lachapelle, qui affirment la résistance des cultures autochtones face aux différentes politiques d'assimilation qui leur ont été imposées²⁷⁵. En résolvant les conflits causés par le mouvement du retour, ces deux romans 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* de Sergio Kokis et surtout *L'Énigme du retour* de Dany Laferrière, 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 œuvres, l'identité se veut multiple, et ne peut être décrite qu'en des termes de globalité ou d'instabilité, ce, 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 globalisation. La présence du thème du retour au

275 On pense notamment aux pensionnats autochtones, mentionnés par chacun des deux romans comme des lieux de violence et d'oppression.

pays natal n'y semble pas liée à un quelconque réveil identitaire, mais pourrait être associée, tout comme dans l'ensemble des œuvres du corpus, à une mise en question des liens qui continuent de fonder la communauté dans le monde contemporain²⁷⁶.

Dans le cas spécifique du roman *Pélagie-la-Charrette*, l'hypothèse d'un « réveil identitaire », d'une revendication liée au statut minoritaire de la communauté, semble tout à fait envisageable. De par son utilisation de la langue et de la tradition orale acadienne, le texte d'Antonine Maillet constitue l'exposition sur la scène francophone, par une écrivaine déjà reconnue²⁷⁷, d'une culture placée en situation d'exiguïté de par son histoire et sa langue. Annonçant aux téléspectateurs français le nom du lauréat du prix Goncourt 1979, le présentateur du journal télévisé de la chaîne française Antenne 2, Patrick Poivre d'Arvor, déclare ainsi que ce prix constitue une « sorte de revanche après l'oubli de la France de ses enfants d'Acadie »²⁷⁸. Cette idée est introduite par Antonine Maillet elle-même dans 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] »²⁷⁹. 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 vaincu. »²⁸⁰

Dans cet entretien, Antonine Maillet assimile ainsi le combat pour l'identité acadienne à

276 Certains aspects de ce contexte (globalisation, surmodernité) seront étudiés dans le treizième chapitre de cette étude.

277 Antonine Maillet, au moment où elle entame la rédaction de *Pélagie-la-Charrette*, a déjà failli obtenir le prix Goncourt pour son roman *Les Cordes-de-bois*. Montréal : Léméac, 1977.

278 Archives de l'INA, Journal du 19 novembre 1979, Antenne 2. En ligne : <http://www.youtube.com/watch?v=7mg2H1OjTBc> (page consultée le 6 mars 2014).

279 Id.

280 Id.

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 que relaie 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, y compris dans le contexte français lui-même ; 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 (en l'occurrence, la communauté nationale française), affirmerait son existence. Une étude détaillée de la réception du roman d'Antonine Maillet, malheureusement impossible dans le cadre bien délimité de cette thèse, donnerait sans doute la possibilité d'évaluer le succès de cette entreprise – en attesterait notamment la reprise du personnage de Pélagie-la-Charrette par d'autres textes, comme il en a été fait pour un autre personnage littéraire lié à l'Acadie : *Évangeline*, fruit de l'imagination de l'américain Henry Longfellow²⁸¹.

Dans le contexte de la littérature francophone contemporaine du Canada, le récit du retour au pays natal peut sembler porteur d'une dimension mythique plus nette que dans d'autres littératures, étant donné le contexte d'exiguïté des œuvres dans lesquelles il prend place et le caractère minoritaire des communautés qu'il représente. *Pélagie-la-Charrette* d'Antonine Maillet en est sans doute le meilleur exemple. Le retour, et la charrette qui le symbolise, en viennent à se constituer dans ce texte en véritable récit

281 Henry Wadsworth Longfellow. *Évangeline*. Halifax (NS) : Nimbus, 2003. Antonine Maillet a elle-même repris le personnage d'Évangeline dans sa pièce *Évangéline Deusse* (Montréal : Léméac, 1975).

fondateur : il s'impose en effet comme une « image mère » reprise et répétée par les conteurs de la communauté acadienne 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 la fonde cependant autour d'un manque, d'une absence, celle de Grand Pré élevé au rang de « lieu de mémoire », de symbole. 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 : les cas d'*Incendies* de Wajdi Mouawad et d'*Incendies* de Denis Villeneuve

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 rend possible ces transformations en les inscrivant dans l'imaginaire commun. Le récit du retour au pays natal, en d'autres termes, se veut porteur d'un véritable projet social. C'est ce projet que nous tenterons ici de mettre au jour en nous penchant à nouveau sur le drame *Incendies* de Wajdi Mouawad. Après être revenus sur le thème central de la pièce, à savoir le report de la culpabilité œdipienne 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 qu'il entretient avec le motif du retour. Dans un deuxième temps, nous comparerons ce nouveau mythe fondateur avec celui offert par l'adaptation

cinématographique du drame, réalisée par le cinéaste 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.

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

Comme nous l'avons montré au cours du quatrième chapitre de cette thèse, 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'Œdipe. Les deux principaux personnages de ce drame, les jumeaux Jeanne et Simon, viennent de perdre leur mère, devenue mutique quelque temps auparavant. À l'ouverture de son testament, ils découvrent que leur père, qu'ils n'ont pas connu, est bien vivant, et qu'ils ont un frère. Le testament les charge de remettre une lettre à chacun d'eux. Jeanne et Simon se rendent donc dans un pays que le spectateur devine être le Liban, et d'où leur mère est originaire ; ils y prennent connaissance de son passé difficile. Tombée enceinte sans être mariée, Nawal a été contrainte par sa famille d'abandonner son bébé dans un orphelinat ; grâce à l'intervention de sa grand-mère, elle est partie s'instruire à la ville, où la guerre civile l'a surprise. Partie à la recherche de son fils, incapable de le retrouver, témoin des massacres perpétrés par les milices chrétiennes, Nawal s'est engagée auprès de leurs opposants afin de tuer leur chef. Emprisonnée, elle a été régulièrement violée par le tortionnaire Abou Tarek, dont elle est tombée enceinte de jumeaux. Sauvés par l'homme chargé de les jeter à l'eau, les deux enfants ont été remis à leur mère lors de sa libération, et envoyés avec elle au Canada avec l'aide d'un ancien chef de guerre. Au fil

de leur enquête, les jumeaux découvrent finalement que derrière l'horreur du viol dont ils sont issus, et dont ils n'avaient pas connaissance, se trouve celle de l'inceste : Abou Tarek, leur géniteur tortionnaire, n'est en effet autre que Nihad Harmanni, leur frère, l'enfant que Nawal fut obligée d'abandonner et qu'elle n'était pas parvenue à retrouver. Nawal a elle-même fait cette découverte peu avant de mourir, alors qu'elle se rendait au procès d'Abou Tarek au tribunal pénal international – c'est cet événement qui l'a amenée à cesser de parler. À Abou Tarek-Nihad Harmanni, les jumeaux remettent finalement les deux lettres dont leur mère les avait chargés : la lettre au père, qui affirme la haine du bourreau, et la lettre au fils, qui maintient l'amour promis à l'enfant²⁸².

Si le texte d'*Incendies* rappelle en de nombreux endroits celui d'*Œdipe roi*, c'est évidemment par sa reprise du thème de l'inceste, 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 vu comment, chez Sophocle, la découverte par Œdipe de son identité véritable et son bannissement subséquent faisaient de ce personnage un bouc émissaire. Œdipe est tenu responsable de la crise sacrificielle qui affecte la cité de Thèbes, cette crise résultant elle-même d'un paroxysme de la rivalité mimétique, représentée par le fléau de la peste. En d'autres termes, la communauté

282 Pour un résumé plus détaillé de l'intrigue d'*Incendies*, voir pages 70 à 73 de cette thèse.

thébaine se débarrasse avec Œdipe de la violence qui l'habite et risquerait de la briser. C'est un phénomène similaire que l'on observe dans le drame *Incendies*, où la culpabilité liée à l'inceste, lui-même attaché au contexte de la guerre civile, est cependant prise en charge par la mère, et non par le fils incestueux. C'est ce que signale notamment le refus par Nawal de parler, de révéler la vérité : en taisant la haine qu'elle éprouve envers son bourreau, Nawal maintient l'amour qu'elle éprouve pour son fils, ainsi que la fiction de leur distinction. 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, similaire à l'aveuglement qu'Œdipe 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 adressées au fils et au père, en révélant la vérité. Tout au long du drame, Jeanne et Simon cherchent ainsi 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.

Dans la lettre que le notaire leur remet 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 sa lettre le déclare, 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, avant de 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'histoire.²⁸³

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, la connaissance scientifique du passé de l'humanité, commence en effet avec la possibilité physique de revenir en esprit sur les événements, sur l'irréversible, 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

283 Wajdi Mouawad. *Incendies*. Op.cit., p.92.

préhistoire, à un état d'inconscience existentielle et sociale²⁸⁴. 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 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 qu'elle fit pour son aïeule, les jumeaux « 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, et la construction de la communauté nationale canadienne

Sorti sur la scène internationale en 2010, le film *Incendies* de Denis Villeneuve s'inspire directement 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

284 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, qui fourbis chaque matin mes seize quartiers de charrette, 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 John George Lambton, comte de Durham, en 1839, et dans lequel il jugeait le peuple canadien-français « sans histoire ni littérature. »

se passe dans la pièce, le Canada y est clairement mentionné à plusieurs reprises, il appartient ainsi au spectateur de deviner l'origine libanaise 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 le différend religieux à l'origine de la guerre civile : lors des situations de conflit, les personnages catholiques arborent ainsi nombre de crucifix ; les femmes musulmanes portent le *hijab*, et les réfugiés palestiniens le *keffieh*²⁸⁵. Les paysages de montagnes arides et de villes poussiéreuses, en partie détruites, 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, la vie urbaine, sont de leurs côtés associés au Canada dont ils constituent des stéréotypes²⁸⁶. Les quelques transformations majeures effectuées par le film sur l'intrigue semblent viser à la rendre plus simple et vraisemblable. Le spectateur remarquera la disparition de certains personnages : ainsi, la mère de Nawal, qui la force à abandonner son enfant, 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 le personnage 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

285 Cette division religieuse est particulièrement marquée dans la scène du massacre de l'autobus, signalée par le film comme un tournant radical dans la vie de Nawal puisqu'il lui fait abandonner ses idéaux pacifistes en faveur de l'action politique violente. Nawal manque être victime du massacre. Elle a revêtu un voile afin de monter dans le bus, rempli de musulmans ; seule survivante, avec une femme et une petite fille, de la fusillade des passagers, elle montre la croix qu'elle porte au cou pour pouvoir échapper à l'incendie du véhicule. Elle tente de sauver la petite fille en la faisant passer pour sienne ; celle-ci est cependant exécutée par les milices chrétiennes alors qu'elle court rejoindre sa mère restée dans le bus en flammes. Un peu plus loin dans le film, un gros plan montre les images de la Vierge attachées par les miliciens au bout de leurs fusils.

286 L'usage que font les personnages du français indique que l'on se trouve probablement au Québec ; cependant, le nom de cette province n'est jamais mentionné, au profit de celui même du Canada, clairement mentionné par Jeanne lorsqu'elle se présente à l'étranger.

une place bien assignée dans la société, et travaille dans le bâtiment²⁸⁷. À ces disparitions ou transformations des personnages, il faut ajouter quelques additions : ainsi, la présence d'un notaire libanais qui assiste les jumeaux à la fin de leur périple, de même qu'un tatouage sur le pied du fils incestueux Nihad Harmanni-Abou Tarek, réalisé à sa venue au monde, et qui donnera lieu à sa reconnaissance par Nawal²⁸⁸. Fait notable, cette reconnaissance 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'autobus²⁸⁹. C'est lors d'une banale rencontre à la piscine que Nawal le reconnaît, d'abord comme son fils, en voyant le tatouage sur son pied, 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 jugement dont fait l'objet le personnage d'Abou Tarek dans le film s'explique en partie par un souci de vraisemblance par rapport au cadre libanais²⁹⁰. Elle peut ainsi 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

287 Il est régulièrement montré au spectateur dans un camion de travailleur, muni de vêtements fatigués et d'une énorme caisse à outils.

288 Ce tatouage au pied évoque bien évidemment le talon d'Achille, par lequel la mère du héros mythologique l'avait tenu en le plongeant dans les eaux du Styx pour le rendre invulnérable : sa partie humaine, son point faible. Ce tatouage au pied rend par ailleurs évident aux yeux du spectateur le caractère œdipien du personnage – on se souvient que le prénom Œdipe signifie en grec « pieds enflés » : il est porté par le roi de Thèbes parce qu'à sa naissance, avant de l'abandonner, on lui a percé les chevilles pour l'accrocher à un arbre.

289 Le spectateur est en droit de s'interroger sur la dimension sombrement ironique de ce travail, dans la mesure où, dans le film de Denis Villeneuve comme dans d'autres œuvres de Wajdi Mouawad, le véhicule est avant tout décrit comme un lieu de massacre et de mort.

290 Le Tribunal Pénal International n'a pas ouvert de procès sur le Liban avant 2005, à l'occasion de l'assassinat de l'ancien premier ministre Rafic Hariri.

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 tribunal 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 liée à la guerre, qui l'a emporté avec elle – 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 même.

Quelle que soit l'interprétation donnée à la suppression de la scène du jugement, 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 », déclare 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. »²⁹¹ La promesse évoquée ici dans la lettre n'a été prononcée par Nawal à aucun moment du film – elle intervient plus comme un projet existentiel que comme un véritable serment. Dans le film *Incendies*, l'écriture de l'épithète de Nawal par les jumeaux se veut dès lors la simple affirmation du maintien de cette promesse – il ne

291 Denis Villeneuve. *Incendies*. 2010.

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 Denis Villeneuve met l'accent. 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 grossesse²⁹², 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, dans le film de Villeneuve, 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,

292 Dans le film de Denis Villeneuve, Nawal tente de s'enfuir avec son amant ; tous deux sont arrêtés par les frères de Nawal qui tuent celui-ci, et s'appêtent à tuer Nawal pour blanchir leur honneur ; ils sont interrompus par leur grand-mère, qui impose l'abandon de l'enfant en apprenant la grossesse de sa petite-fille.

debout devant la tombe de sa mère et victime : son crime, son origine, sa naissance, sont enterrés, et le printemps nouvellement arrivé fleurit autour de lui. C'est l'inverse de ce qui se passe au théâtre, où était maintenu un flou important quant aux différents lieux de l'action, les conflits mis au jour se développant en dehors de l'espace canadien clairement nommé.

« Rien n'est plus beau que d'être ensemble » : le leitmotiv du film de Denis Villeneuve établit la communauté comme un objectif, un but, qui 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 irénique²⁹³ 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 social²⁹⁴.

293 Nous entendons ici le terme irénisme dans son sens le plus récent d' « attitude de compréhension et de conciliation » (Alain Rey (dir.). *Dictionnaire historique de la langue française*. Paris : Le Robert, 2012, p.1769.), et non dans son sens originel chrétien.

294 Dans le cinéma canadien anglophone, une représentation similaire de la communauté nationale canadienne est proposée par le film *Ararat* d'Atom Egoyan (2002), qui raconte la réalisation d'un film sur le massacre des Arméniens, et les drames que soulève le retour sur ce passé douloureux. Au tout début du film, le personnage du cinéaste se voit bloqué à la frontière canadienne à cause d'un fruit, une grenade qu'il porte dans ses bagages. Il refuse de la jeter. Souriant, il la mange grain par grain devant le douanier, lui racontant l'histoire de sa mère qui pendant la longue marche imposée aux Arméniens à l'époque du génocide, en avait avalé un par jour. La grenade incarne ici ostensiblement le passé du personnage, l'histoire des Arméniens qu'il se doit d'ingérer – de digérer – avant le passage de la frontière et l'entrée sur le territoire canadien. Contrairement à ce qui se passe dans le film de Denis Villeneuve, cependant, le passé finit par être porté dans *Ararat* aux yeux de la communauté canadienne tout entière, où il génère de nombreux conflits entre les différents personnages.

2.3. Conclusion : Le *récit* du retour au pays natal, appel à une redéfinition de la communauté

Au cours de ce chapitre, nous avons pu observer la dimension mythique, c'est-à-dire fondatrice, prise par le récit du retour au pays natal dans les œuvres de notre corpus. Non content de décrire le mouvement de refondation de la communauté engagé par le retour, il expose cette communauté aux yeux du monde, l'établit comme lieu de re-venance, et donc d'appartenance. Le récit du retour au pays natal 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 - dans notre corpus, c'est notamment le cas des romans *Ourse bleue*, *Rivière Mékiskan*, et *Pélagie-la-Charrette* dont nous avons eu l'occasion d'examiner la réception.

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 que ceux-ci 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, au renoncement à l'idée même d'identité, incapable de 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, 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 y aider. Dans ses ouvrages *Communitas*²⁹⁵, *Immunitas*²⁹⁶ et *Bios*²⁹⁷, le philosophe italien dénonce la conception de la communauté comme reposant sur la notion de *propre*, 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 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, la communauté se fonde ainsi :

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 étranger.²⁹⁸

La réflexion de Roberto Esposito permet d'approfondir la différence existant entre les deux récits fondateurs proposés par *Incendies* de Wajdi Mouawad et *Incendies* de Denis Villeneuve, que nous avons examinés dans la deuxième partie de ce chapitre. Chacune de ces deux œuvres, malgré des récits quasiment identiques, 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 niés, rejetés à l'extérieur de la communauté à laquelle ils ne peuvent prendre part, non plus que l'altérité qui les a

295 Roberto Esposito 1998). *Communitas: origine et destin de la communauté*. Paris : Presse universitaire de France, 2000. Texte traduit par Nadine Le Lirzin.

296 Roberto Esposito. *Immunitas : protezione e negazione della vita*. Turin : Einaudi, 2002.

297 Roberto Esposito. *Bios : biopolitica e filosofia*. Turin : Einaudi, 2004.

298 Roberto Esposito. « Communauté ne signifie pas identité, mais altérité ». *Le Monde*, 19 décembre 2000, p.18. Texte traduit par Nadine Le Lirzin.

généérés. 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, le conflit, y sont enterrés sous le masque d'une absolue neutralité.

Chapitre 11. Le récit du retour au pays natal et la notion de communauté : bilan

À l'image de l'identité 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 le 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, que nous avons consacré cette deuxième partie de notre travail. Le concept de pays natal nous y a servi à circonscrire celui de communauté, définie comme un « ensemble de personnes unies par des liens d'intérêts, des habitudes communes, des opinions ou des caractères communs »²⁹⁹. Au cours du huitième chapitre, nous avons d'abord envisagé la communauté comme une entité fixe, à laquelle le re-venant tenterait de se réintégrer. L'exemple des romans *Le Retour de Lorenzo Sánchez* et *Nos échoueries*, nous a amenés à invalider cette hypothèse. La réintégration de sa communauté d'origine par le re-venant 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 communauté inerte, ce serait pour le re-venant renoncer à la mobilité de sa propre identité : en d'autres termes, mourir. Dans le neuvième chapitre, 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

²⁹⁹ *Dictionnaire Larousse en ligne*. Op. cit.

reconstruction. Le roman *Pélagie-la-Charrette* nous 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. En nous appuyant sur *Le Premier Jardin* d'Anne Hébert, nous avons découvert l'importance de ce récit commun, et la place qu'occupe l'acte de narration dans toute construction communautaire. Le dixième chapitre de cette thèse nous a finalement permis d'envisager le caractère fondateur du récit du retour au pays natal lui-même. En revenant sur les exemples de *Pélagie-la-Charrette* et du *Premier jardin*, mais aussi sur celui de la pièce de théâtre *Incendies* et de son adaptation cinématographique, nous avons révélé le caractère proprement mythique du récit du retour, celui-ci permettant 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 au pays natal dans le contexte canadien francophone contemporain, ce contexte étant marqué tant par l'exiguïté que par le colonialisme et la globalisation, qui menacent l'existence et l'identité de la communauté.

La réflexion menée au cours de cette deuxième partie a été l'occasion de réexaminer deux concepts développés précédemment, et en premier lieu sur celui de communauté. Nous avons notamment remarqué le caractère problématique de sa définition la plus courante, l'idée de « bien commun » ne pouvant à elle seule justifier son existence. 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 du vivre-ensemble, et sur

leur négociation constante des règles permettant ce vivre-ensemble. Les remarques du philosophe Roberto Esposito sur les origines du terme communauté nous ont finalement permis de le définir comme un mouvement de partage, de don, d'ouverture à l'altérité, dont la communauté ne doit pas viser à se défendre. En ce sens, l'émergence du récit du retour au pays natal dans la littérature canadienne de langue française ne témoignerait pas systématiquement de revendications identitaires, 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 au pays natal pourrait également correspondre, comme nous l'avons bien vu dans notre comparaison du drame de Wajdi Mouawad et du film de Denis Villeneuve, à une dénonciation de la fermeture de la communauté, à une mise en cause de l'aspiration à l'immunité. Le re-venant 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 sa base.

Le second concept sur lequel cette deuxième partie nous a permis de revenir est celui de pays natal lui-même. Au cours de la première partie, nous avons associé ce pays natal à un 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 revenir sur cette définition. Dans l'œuvre d'Antonine Maillet, en effet, le pays natal est parfaitement incapable d'accueillir la communauté des re-venants, 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 en vient à se constituer. La situation de dysnésie dans laquelle sont placés les re-venants acadiens est particulièrement nette :

tout retour leur est parfaitement impossible, le récit commun, l'histoire commune, venant se substituer au lieu d'appartenance 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 cette thèse. À travers l'examen de trois œuvres représentant des situations aigües de dynastie, nous examinerons trois nouveaux types de pays natal qui ne sont associés à aucun véritable territoire : des pays n'existant que dans le récit, dans l'imaginaire même.

Troisième partie : Appartenance

Chapitre 12. Le récit du retour au pays natal et la notion d'appartenance

Le terme d'appartenance, issu du latin tardif *appartinere*, a d'abord eu le seul sens de « faire partie de ». C'est au douzième siècle qu'il a acquis celui, aujourd'hui prévalent, d'« être la propriété de ».³⁰⁰ 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 de l'individu a une part essentielle dans la manière dont il construit et négocie son identité, tout comme dans la façon d'évoluer de la communauté à laquelle il se sent appartenir.

Au cours de cette troisième partie, nous nous emploierons à étudier le lien d'appartenance qui attache le personnage du re-venant 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 nous l'avons vu, 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 un pays que l'on devine être le Liban, et dans *L'Énigme du retour* de Dany Laferrière, dans Haïti. Nombre des œuvres du corpus, cependant, décrivent la mise en cause de ce lien fondamental entre communauté et territoire : dans *Ourse bleue* de Virginia Pésémapéo Bordeleau, par exemple, la communauté amérindienne voit une partie des terres qu'elle a pu sauvegarder être englouties dans la construction d'un barrage hydro-électrique ; dans *Rivière Mékiskan* de

300 *Dictionnaire historique de la langue française*. Alain Rey (dir.). Paris : le Robert, 2012.

Lucie Lachapelle, les Amérindiens du village de Mékiskan se sentent méprisés par le reste de la population, et rêvent de reprendre le mode de vie nomade de leurs ancêtres ; dans *La Pêche blanche* de Lise Tremblay, la communauté est menacée par l'uniformité de la globalisation, et dans *Nos échoueries* de Jean-François Caron, par l'exode rural. Au cours de la deuxième partie de cette thèse, l'analyse du roman *Pélagie-la-Charrette* d'Antonine Maillet nous 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 re-venants : 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'interrogera cette troisième partie de notre travail. Nous y examinerons trois cas de dysnostie différents, et le type particulier de récit que chacun d'entre eux engendre. Le treizième chapitre de cette thèse 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 quatorzième chapitre se

penchera sur le roman *Ligne de faille* de Nancy Huston pour y observer 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 quinzième chapitre de cette thèse se consacrera à une situation de dystopie extrême, radicale, où la revenance même est empêchée par la disparition totale de la communauté dans le génocide. Nous examinerons la valeur du « témoignage *in absentia* »³⁰¹ proposé par Bernard Assiniwi dans ce roman, et la tentative de construction, à travers cet acte paradoxal, d'une communauté nouvelle.

301 Nicoletta Dolce. « Territoires occupés de Christiane Frenette : le courage et l'aporie de témoigner dans les rues du monde ». Ursula Mathis-Moser (dir.). *Responsibility to Protect. La responsabilité de protéger*. Innsbruck : Innsbruck University Press, 2012, pp. 307-313. p.309

Chapitre 13. *La Pêche blanche* de Lise Tremblay, ou la tentation de la nostalgie

Au cours du quatrième chapitre de cette étude, nous avons montré comment, dans la réécriture du mythe d'Œdipe que constitue *La Pêche blanche*, l'identité du re-venant vient se dissoudre dans la mort naturelle du père, empêchant toute effectivité du retour. Si nous souhaitons nous pencher à nouveau, dans ce treizième chapitre, sur le second roman de Lise Tremblay, c'est qu'il illustre justement, par cette impossibilité du retour, une forme très nette de *dysnostie* – une *dysnostie* que vient contrebalancer chez les différents personnages le sentiment de la nostalgie, regret mélancolique d'un passé idéalisé, mais aussi récit porteur d'utopie 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.

Notre analyse de *La Pêche blanche* débutera avec un examen attentif de l'univers de désespérance qui s'y trouve décrit ; nous observerons le rapport que cet univers peut entretenir avec le contexte de la *surmodernité*, telle qu'elle est définie par l'anthropologue Marc Augé, et par laquelle la communauté se trouve menacée. Nous nous interrogerons 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, nous découvrirons la capacité 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 Pêche blanche, ou la menace de la surmodernité

En 1993, dans un article intitulé « Les romanciers de la désespérance »³⁰², Aurélien Boivin et Cécile Dubé observaient « [l']absence totale d'univers social » dans laquelle baignent les personnages de *L'Hiver de pluie*³⁰³, premier roman de Lise Tremblay décrivant le désarroi d'une femme qui erre dans les rues de Québec. Publié en 1994, *La Pêche blanche* plonge à nouveau 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 – *La Pêche blanche*, description d'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 dans le Saguenay une vie morose qui ne lui procure aucune satisfaction personnelle. Professeur à l'université de Chicoutimi, Robert 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

302 Aurélien Boivin et Cécile Dubé. « Les Romanciers de la désespérance ». *Québec français*, n°89, 1993, pp.97-99.

303 Lise Tremblay (1990). *L'Hiver de pluie*. Montréal : Léméac, 1996.

avec son épouse ; la passion est parfaitement absente de son mariage³⁰⁴, 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'hiver. »³⁰⁵

Bien que vivant « sur la route », et donc de manière moins conventionnelle que son frère aîné, le personnage du frère cadet, Simon, est habité par un même désarroi. Ce désarroi ne lui vient pas directement de la solitude, qu'il recherche au contraire. 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, 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 aussi minée par le consumérisme et reniant

304 Le narrateur explique ainsi : « Ils avaient fait un mariage tardif. Louise était contente de se marier. Elle en avait assez des soirées avec les autres infirmières célibataires à ressasser toujours les mêmes histoires. Elle trouvait épuisant de conduire le soir, de perdre une partie de la veillée à surveiller son manteau de fourrure et de rentrer dans une auto froide. [...] »

Lorsque Louise revenait de son travail peu après minuit, Robert était encore dans son bureau et en sortait lorsqu'il l'entendait rentrer. Il mangeait quelque chose avec elle, demandait s'il y avait beaucoup de monde dans son département, s'informait des malades dont elle avait fait mention puis allait se coucher avec elle [...]. Lorsqu'elle se couchait, il dormait. Il ne la touchait jamais. Un peu, au début, et puis plus rien. C'était bien, il savait qu'elle ne l'aurait pas supporté. » Lise Tremblay. *La Pêche blanche*. Op. cit., pp. 40-41.

305 Id., p.41.

tout idéal d'ouverture et de liberté. Simon observe avec curiosité ce monde d'excès ; ainsi, lorsqu'il se rend dîner au 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-Unis.³⁰⁶

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 frontière »³⁰⁷, celles aussi des chevaux abandonnés par les anciennes communautés hippies du nord de la Californie, moribondes ou désertées. Simon a vu ces chevaux de ses propres yeux :

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 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, résignés.³⁰⁸

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. Ils étaient seulement quelques voyageurs à séjourner là. 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 dope.³⁰⁹

En lui-même, le personnage du tailleur de fourrure incarne l'ensemble des changements intervenus dans la société nord-américaine. Canadien exerçant un métier en voie de

306 Id., p.16.

307 Id., p.55.

308 Id., p.12.

309 Id., p.19.

disparition³¹⁰ lié à l'imaginaire des trappeurs et du nord, 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 « désœuvrés »³¹¹. Ce « coureur de bois » participe désormais au consumérisme qui s'est développé dans le monde du tourisme ; l'authenticité aventureuse du voyage semble ainsi avoir quasiment disparu.

La consternation de Simon face aux évolutions de la société nord-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 nord-américaine dans laquelle évoluent les personnages de *La Pêche blanche* semble ainsi 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 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 souffrir.³¹²

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

310 « Des tailleurs de fourrure, il n'en existe presque plus. ». Id., p.17.

311 Id.

312 Id., p.39.

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 apprêtait.³¹³

Dans ce passage, la femme de Robert semble prise 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 quasi 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 – *La Pêche blanche*, description d'un univers surmoderne

Si la communauté décrite dans le roman de Lise Tremblay semble dominée par le conformisme et le sentiment de 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 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.

313 Id., p.38.

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 solitude et 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 définit notre contemporanéité 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 que surinvestis par le sens dans leurs représentations médiatiques. Ce troisième excès viendrait compenser la disparition de l'idée de progrès, morte dans les atrocités du vingtième siècle et la fin des grands systèmes d'interprétation du monde. La demande positive de sens ressentie dans la surmodernité (la formation d'une multitude de nouveaux récits³¹⁴) viendrait ainsi expliquer les phénomènes justement interprétés comme le signe d'une perte du sens par la postmodernité (la disparition des grands récits), dont elle serait la conséquence. Postmodernité et

314 Cette demande de sens peut par exemple être perçue dans la narrativisation du réel perceptible dans les médias (avec la télé-réalité ou les commentaires des lecteurs de journaux en ligne) et dans le renouveau des récits en feuilletons au cinéma et dans la littérature dite populaire.

surmodernité s’opposeraient ainsi fondamentalement à la modernité, où le passé, plutôt que d’être mis en spectacle, était considéré comme faisant partie intégrante du présent³¹⁵.

Les trois excès qui caractérisent la surmodernité se manifestent dans l’œuvre de Lise Tremblay à travers des événements certes isolés, mais représentatifs. Ainsi, l’excès de l’ego se trouve perceptible dans les photographies pornographiques d’un candidat au poste de recteur, 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 temps.³¹⁶

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 d’un 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 celle-ci trouve dans le roman de Lise Tremblay sa pleine expression.

315 À ce propos, voir la note n°236.

316 Id., pp. 92-93.

Marc Augé définit le non-lieu, espaces dédiés au consumérisme, comme répondant aux caractéristiques inverses du lieu anthropologique³¹⁷ : 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, qui sont conçus comme de simples lieux de transit et dans lesquels on 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, être en mesure de payer pour son passage ; le passager d'un avion doit 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 jamais 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 ; 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'autoroute, par exemple, les occasions sont très rares d'entrevoir le moindre monument qui témoignerait de son inscription dans

317 Pour une définition du lieu anthropologique, voir pages 6 et 7 de cette thèse.

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 re-venant s'amuse à observer les touristes. Ce village, dont nous avons cité la description un peu plus haut, ne correspond à aucune communauté réelle – il est une reconstitution d'un village ancien, qui n'abrite en réalité 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 tous semblables qui fréquentent cet espace³¹⁸. 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 laisse ses personnages emplis d'un étonnement circonspect : ils sont incapables de se reconnaître dans ces

318 Il est à noter qu'au même titre que l'histoire, la localité est également mise en spectacle par la surmodernité : le vieux San Diego et son « architecture typique » en est un bon exemple. De même que la postmodernité, la surmodernité touche l'espace-temps dans son entier.

espaces caractéristiques de la surmodernité, et qui sont venus envahir le pays natal comme le pays de l'aventure.

1.3 – *La Pêche blanche*, description d'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 verra.³¹⁹

L'impossibilité qu'éprouve Simon à réaliser pleinement son retour, comme nous l'avons vu au cours du quatrième chapitre, 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 observé plus haut comment les différents personnages qui entourent Robert et Simon sont condamnés tant à la solitude qu'à un conformisme effrayant, et 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

319 Id., p.109.

sur des pièces de moteur et [à] les rempla[cer] par d'autres »³²⁰. C'est la télévision, fenêtre ouverte sur les trois excès de la surmodernité (excès de l'ego, de l'espace et de l'histoire), qui domine cet univers. Une deuxième attraction majeure y est constituée par le centre d'achat, dont la 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 parking de son université le corps gelé d'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 février. »³²¹ La mort ne suscite ainsi aucune compassion, aucune solidarité chez les différents membres de la communauté. 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

320 Id., p.102.

321 Id., p.69.

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 véritable situation 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.

2 – La Pêche blanche, ou la promesse de la nostalgie

Bien qu'elle mène à la désintégration de la communauté qui occupe 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 attire les touristes en grande partie parce qu'elle représente un idéal disparu, semble-t-il ranimé par les baraques de carton-pâte. Le non-lieu que constitue le vieux San Diego voit ainsi 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* – un phénomène dont elle manifeste paradoxalement la présence, puisqu'elle survient au cœur du retour et n'est pas résolue par lui.

2.1– *La Pêche blanche*, roman de la nostalgie

Comme le souligne Jean Starobinski dans son bref essai « The Idea of Nostalgia »³²², 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 νόστος (le retour) et άλγος (la souffrance), le terme *nostalgia* est selon Starobinski apparu pour la première fois en 1688 dans la thèse de médecine du Suisse Johannes Hofer³²³. Celui-ci désignait ainsi un « mal du pays » si violent qu'il pouvait en devenir mortel, et que sa dénomination grecque

322 Jean Starobinski. « The Idea of Nostalgia ». *Diogenes*, n°54, été 1966. pp. 81-103.

323 Johannes Hofer. *Dissertatio medica de nostalgia*. Basel, 1688.

(concurrente du terme allemand préexistant *Heimweh*) permet de classer parmi les maladies véritables. Similaire 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 la maladie du nostalgique à la mémoire, en 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), pouvaient rappeler au sujet sain la patrie perdue, le plonger dans la maladie et le condamner à 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*³²⁴, 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, ce terme de *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 mélancolique d'un au-delà vague et inaccessible 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 toujours pour évoquer, à un moment ou à un autre, son enfance dans le Saguenay. Simon se

324 Emmanuel Kant (1798). *Anthropologie du point de vue pragmatique*. Paris : Vrin, 1970. Texte traduit par Michel Foucault.

remémore l'inquiétude constante de sa mère, la tache blanche que faisait 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'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. Personne.³²⁵

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 de la beauté du paysage, de sa « force », de la « douceur » de l'été, d'une promenade préférée), 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 ici que « [l]es enfants » évoqués par ce personnage renvoient à son frère Robert et à lui-même. Un peu plus tôt dans la première partie du roman, ce dernier a en effet invoqué 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 inquietant sur un chemin de terre. Un vieil homme inquietant. A 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 Saguenay.³²⁶

325 Id., p.79.

326 Id., p.51.

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 que le vivant 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.

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 qu'il s'agit du 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 nord. »³²⁷ 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 nord.* »³²⁸ Et plus tard, dans une autre lettre : « *Je*

327 Id., p.14.

328 Id., p.24.

ne suis toujours pas parti mais j'ai cessé de me questionner. J'attends. »³²⁹ 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 gorge »³³⁰, 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 ; bien au contraire, elle se manifeste dans le mouvement du retour lui-même.

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 venait. »³³¹, insiste le narrateur. 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 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

329 Id., p.77.

330 Id., p.75.

331 Id., p.115.

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 portée.³³²

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 fera 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 les 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 du sentiment de 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 d'unité et de puissance que cette relation générait – 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 empêché de se réaliser. Cette hypothèse est très plausible pour le personnage de Robert, qui comme nous l'avons vu

332 Id., pp.51-52.

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 », dit-il. « Personne ne l'avait jamais vaincue et personne non plus ne saurait jamais la vraie profondeur de l'eau. Personne ne connaîtrait sa force. Personne. »³³³ 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 donc finalement pour objet un idéal, un idéal de liberté non réalisé et que le souvenir de la rivière vient faire surgir dans leur existence que les aléas de la surmodernité ont confrontée à la solitude.

333 Id., p.79.

2.3 – La nostalgie, fenêtre ouverte vers 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 voici transformé, comme il le déclare à la fin du roman, en « homme tranquille »³³⁴, ce qu'il a toujours voulu devenir. Simon reprend la route le cœur en paix, après s'être symboliquement acheté, dans l'un de ces non-lieux que constitue le centre d'achat, un « vrai sac de voyage »³³⁵. 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.

Au cours du quatrième chapitre de cette étude, nous avons 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, et leur permettrait de passer outre les différents interdits posés non seulement par leurs parents, mais par la communauté en général. Nous avons également montré, 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

334 Id., p.116.

335 Id., p.108.

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 geste au moment de l'héritage est d'acquérir la maison qui la 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 mon frère et moi marchant à travers les cabanes. C'est tout. C'est celle-là que je garderai pour les mois à venir.³³⁶

Dans ce passage, Simon déclare de manière paradoxale être à la fois heureux et sans espoir, s'être finalement abandonné à la rivière dont le souvenir persiste à lui donner un sentiment de nostalgie : à l'image des enfants montant à pied 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 la petite-enfance, une sorte d'entrée dans l'âge adulte, et une soumission au passage du temps que la rivière symbolise dans son écoulement. Simon et Robert doivent ainsi accepter 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 contempleront.³³⁷

336 Id., p.115.

337 Id., p.109.

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, porteuse 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, une nostalgie qui, par l'idéal auquel elle renvoie, se veut porteuse à la fois d'une critique et d'un véritable projet social. C'est ce qu'affirme notamment la critique Susan Stewart dans son essai *On Longing* :

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.³³⁸

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'invoquer, répond bien à la définition que donne Susan 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, mais y introduit au contraire un malaise qui l'empêche d'être vécu pleinement. Par l'idéal de liberté auquel

338 Susan Stewart. *On Longing: Narratives of the Miniature, the Gigantic, the Souvenir, the Collection*. Durham, Duke University Press : 1993. p.23.

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 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 que cet acte révèle ? 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 similaire à tous ceux que la télévision et les 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 qu'éprouvent les 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 ainsi en valeur un certain nombre de résistances existant 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, celui-ci s'émerveille de la beauté du paysage et constate qu'il peut voir « très loin au sud. »³³⁹: que ce soit par le voyage ou par le regard, Simon et Robert embrassent l'ensemble de l'Amérique et y portent leur idéal.

2.4 – Conclusion : La nostalgie, puissance de résolution de la *dysnostie* ?

Dans l'univers de la désespérance décrit par Lise Tremblay, et qui peut être décrit par le terme de surmodernité, le lien social semble être voué à la désintégration, condamnant le personnage du re-venant à une errance sans fin : le pays natal auquel il appartient n'existe plus que de manière fictive, soit mis en spectacle dans les lieux de la surmodernité, soit

339 Id., p.117.

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, d'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 en 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.

Chapitre 14. *Lignes de faille* de Nancy Huston, ou la tentation de l' « identité-monde »

Durant l'analyse du roman de Lise Tremblay *La Pêche blanche*, nous avons découvert la capacité de la nostalgie, récit d'un passé idéalisé et porteur d'utopie, à créer un sentiment d'appartenance chez ceux qu'elle touche. La nostalgie, en même temps qu'elle motive le retour, témoigne de son impossibilité ; elle pose pour la communauté vers laquelle se dirige le re-venant les fondations nécessaires à son entrée dans le présent et à la construction du futur. La nostalgie est, en d'autres termes, une force permettant au re-venant et à sa communauté de renégocier les conditions du vivre-ensemble.

Au cours de ce quatorzième chapitre, nous nous pencherons sur un roman dont les personnages se trouvent exempts – ou plutôt, privés – de leur pays natal. Publié en 2006 au Canada et en France, *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, pour les personnages et la communauté familiale qu'ils forment, la formation d'un idéal à partir duquel ils 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 ils tentent de justifier leur existence. En nous référant tant à l'intrigue qu'à la structure du roman de Nancy Huston, nous tenterons de clarifier ces différents récits et la manière dont 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 également permis d'y voir l'affirmation des limites d'une telle appartenance.

1- *Lignes de faille* et la quête de l'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'auto-traduction 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* »³⁴⁰, Katherine Kolb montre le jeu interlinguistique s'opérant dans le titre même des œuvres de cette écrivaine – ainsi, *Lignes de faille* évoquerait dans sa version anglophone, *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 commencerons par nous intéresser ; ce faisant, nous nous interrogerons sur la forme même du texte, et la manière dont il suscite et véhicule cette rupture. Nous nous emploierons par la suite à découvrir comment le récit proposé par les différents personnages tente de combler cette faille existentielle à laquelle ils sont confrontés, afin de leur permettre de continuer à vivre.

340 Katherine Kolb. « Fractures and Recastings in Nancy Huston's *Lignes de faille* ». *Contemporary French and Francophone Studies*. Décembre 2010, vol.14, n°5, pp.525-532.

1.1- Le récit de *Lignes de faille*

Lignes de faille raconte l'histoire de quatre générations d'une même lignée. Chacune d'entre elle 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. Sol est élevé par sa mère, femme au foyer, et son père, qui participe à la mise au point de robots-soldats destinés à soutenir l'effort de guerre en Irak. Surprotégé par sa mère, Sol est un enfant perturbé qui se masturbe devant des scènes de meurtres, de viols et de tortures regardées en cachette sur Internet ; il se perçoit comme tout-puissant³⁴¹. À la fin de la première partie du roman, son assurance est cependant fortement 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 il s'agit de retrouver une sœur adoptive perdue de vue, et qui souhaite la revoir avant de mourir.

Le narrateur de la deuxième partie du roman est Randall, le père de Sol. Enfant doux et relativement équilibré, Randall souffre pourtant du manque d'intérêt que lui porte sa mère et des disputes constantes entre ses parents ; il se réfugie dans des images de guerre et de violences. En 1982, en plein conflit israélo-libanais, Randall suit ses parents de leur appartement 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 en prétendant avoir

341 « 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.
capable à six ans de tout voir tout illuminer tout comprendre ». Nancy Huston. *Lignes de faille*. Op. cit., pp.15-16.

tout oublié. Sadie découvre que sa mère 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*³⁴² 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 suite au massacre de Sabra et Chatila : bien qu'elle ne soutienne pas la part prise par Israël dans ce massacre, la famille de Randall est de confession juive, et son amie l'assimile aux coupables.

Le troisième narrateur du roman est la mère de Randall, Sadie. Enfant triste et névrosée, Sadie est victime d'une voix intérieure, « l'Ennemi », qui condamne chacun de ses gestes et 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, qui commence à connaître un grand succès en tant que chanteuse, accorde à Sadie une attention certes très 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 que la voix de « l'Ennemi » commence à se taire en elle, Sadie assiste à l'infidélité commise par sa mère avec un homme qui dit s'appeler « Luth » et qui parle allemand. Après avoir questionné sa mère et appris que celle-ci a été

342 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*. Oxford-New-York : Berg, 2005.

allemande, Sadie se convainc que dans ses veines coule « du sang nazi »³⁴³ et qu'elle est donc intrinsèquement mauvaise – et la voix de « l'Ennemi » de rugir à nouveau en elle.

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 alias Johann, lui apprend plus tard qu'elle est en fait, comme lui, une enfant volée. Supposant qu'elle est elle aussi polonaise, il lui apprend le polonais. L'arrivée de Janek et l'entrée de l'Allemagne dans la phase la plus sombre de la défaite, plongent la famille de Kristina dans le chaos. Kristina est à la fin de la guerre enlevée à sa famille adoptive par les autorités alliées ; celles-ci, bien que sachant où se trouve sa véritable mère, ne la renvoient pas en Ukraine par crainte des communistes. Ils envoient la petite fille à Toronto dans une famille d'origine ukrainienne, tandis que Janek, dont les parents sont morts, refuse d'aller vivre dans une pension en Pologne, et s'enfuit. Janek 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 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 entourée d'un secret, puisque sa victime refuse d'en faire part et prétend l'avoir fait passer dans l'oubli. C'est la fille de Kristina, Sadie, qui la met au jour par son long travail de recherches ; elle l'expose en pleine lumière quand, au début du récit, elle pousse sa mère à partir retrouver sa « sœur adoptive » en compagnie de l'ensemble de sa

343 Nancy Huston. *Lignes de faille*. Op. cit., p.368.

famille. L'enquête de Sadie sur les origines de sa mère est une tentative de combler la béance mémorielle ostensible 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 prendre celle-ci 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-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 finit par le rejeter de ce fait. Sol, enfin, se considère comme essentiellement américain, notamment du fait du patriotisme parental – cependant, le voyage qu'il effectue en Allemagne avec le reste de sa famille, dont il découvre qu'elle en est partiellement originaire, vient détruire cette conviction. S'ajoutant au cosmopolitisme, les opinions politiques et religieuses très différentes des personnages de *Lignes de faille* continuent de diviser cette famille : Sol, grand supporter de George W. Bush, se décrit comme un envoyé de Dieu, et se compare au Christ dont il n'entend cependant pas embrasser le destin. Le père de Sol, 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, quant à elle, est athée et d'opinions 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 historiques de 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 représentait par sa taille importante une imperfection physique aux yeux des nazis, et ce n'est que par son aspect « si parfaitement ary[en] »³⁴⁴ que Kristina, petite, n'a pas été rejetée 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, mais aussi un diapason qui l'aide dans sa recherche musicale. Sadie considère au contraire son propre grain de beauté comme une véritable 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] souillure »³⁴⁵. 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 tant esthétiques que 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 » sur le visage de Sol participe de la

344 Id., p.228.

345 Id. p.261.

comparaison effectuée par le récit entre l'idéologie de l'Allemagne nazie et celle de l'Amérique de George W. Bush³⁴⁶. L'opération que subit Sol, dans les premières pages du roman, est ainsi décrite comme une entreprise 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, que celui-ci soit 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* peut être assimilé 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 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 en effet 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 construire son récit commun. C'est le personnage de Sadie qui entreprend de remédier à

346 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. ». Id., pp.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.

ce manque, tant de manière individuelle, en faisant ses recherches d'historienne, que de manière collective, en exigeant des explications de sa mère, et la participation de son fils et de son petit-fils au retour vers l'Allemagne. Comme l'affirme Sadie à son fils Randall : « On ne peut pas construire un avenir ensemble si on ne connaît pas la vérité sur notre passé. »³⁴⁷.

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 nous l'avons vu 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 des plus récents aux plus anciens 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 »³⁴⁸, les différents récits proposés au lecteur 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-

347 Id., p. 157.

348 Élise Lepage. « Nancy Huston, empreintes et failles d'une mémoire sans frontières ». *Francophonies d'Amérique*, n°29, 2010, pp.79-95.

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, 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 mourir.³⁴⁹

La forme du récit de *Lignes de faille* illustre la proposition faite par son titre même : 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 différents 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 vue promettre par sa sœur adoptive Greta la

349 Nancy Huston. *Lignes de faille*. Op. cit., pp.414-415.

poupée que celle-ci avait reçue à Noël, censée devenir un « souvenir de la famille »³⁵⁰ ; 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 la scène suivante 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. AGM³⁵¹ 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 ! »

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 visage.³⁵²

Cette scène qui conclut la première partie concentre de nombreuses caractéristiques du roman tout entier. Il est ainsi possible de remarquer la difficulté ressentie par le jeune narrateur à comprendre les tenants et les aboutissants de la scène qui se déroule devant lui : 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 fente » de 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 qui lui seraient nécessaires pour cela. Il se trouve pourtant devant une scène clef de son histoire familiale. La poupée

350 Id., p. 469.

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

352 Id., p.130.

que se disputent Greta et Kristina peut en effet être assimilée au symbole, non seulement du destin de cette dernière dont plusieurs familles se sont disputé la possession, mais aussi et surtout de l'appartenance de l'une et l'autre des deux sœurs à une même famille. La poupée cristallise la jalousie sororale existant entre Kristina et Greta ; elle est à leurs yeux un cadeau digne de la fille 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 la jalousie de la première. Plus tard, Kristina avait touché à la poupée et Greta s'était vengée en révélant à sa sœur le secret de son adoption, c'est-à-dire le secret de sa non-appartenance à la famille. La scène de la poupée, ensemble avec 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.

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 qu'elles se disputent, 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 partie qui lui est consacrée, Kristina se décrit comme un membre à part entière de la famille allemande où elle vit – ce qu'elle pense effectivement être, et dont témoigne l'attitude de cette famille à son égard. Kristina ne perçoit pas ses propres particularités (son tempérament passionné et la beauté de sa voix, notamment)

comme des différences qui l'excluraient de sa famille, mais bien au contraire comme des qualités qui témoigneraient de son appartenance à celle-ci.

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 fierté.³⁵³

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 à ses yeux une véritable différence qui atteste de sa non-appartenance, et suscite un violent questionnement identitaire :

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 ?*³⁵⁴

Les deux manières radicalement opposées dont Kristina perçoit la beauté de 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 – en l'occurrence, sa voix – 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

353 Id., pp.397-398.

354 Id., pp.420-421.

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 elle pourra 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 à l'égard de sa famille adoptive : mensonges, vols de bijoux et de nourriture, notamment. Kristina se sent désormais fautive de son amour pour les siens, ainsi de l'usage qu'elle fait de la langue allemande – c'est ce sentiment qui la pousse à chanter sans parole, comme elle le fera tout au long de 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 avec intérêt afin de pouvoir parler un jour à sa « vraie famille ». Malheureusement, la petite fille apprend 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 est séparée de Janek, et part vivre au Canada ; son groupe d'appartenance restera cependant celui, secret, des enfants volés qu'elle s'est construite 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 entamer sa carrière internationale,

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 menée 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 qui a bien conscience du mystère entourant les origines de sa mère, très secrète à leur propos. 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, le sentiment de l'appartenance à la communauté juive dont Peter lui fait connaître l'histoire et la culture, et dans laquelle il commence à l'introduire en lui donnant son nom, Silbermann. Sadie, qui à New-York se rend dans une école juive, est attirée par cette communauté et entend en être membre à part entière. 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 l'implication involontaire de sa mère dans le projet eugéniste nazi. Sadie fait sien le récit de cette communauté, et y

intègre celui, découvert au fil de ses recherches, de sa propre mère qui se trouve être également, bien qu'à une échelle nettement différente, une victime de la barbarie nazie.

Dans sa propre quête d'un sentiment d'appartenance, Sadie commet l'erreur, comme l'avait fait sa propre mère, d'oublier son fils Randall qui ne se reconnaît pas dans l'identité juive, ni surtout israélienne, qu'on lui attribue. Rejeté par son amie Nouzha, petite Palestinienne dont de nombreux membres de la famille ont péri dans le massacre 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-bas »³⁵⁵, 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, étant 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 ; adhérant 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'amuser.³⁵⁶

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

355 Id., p.21.

356 Id., p.16

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 pouvoir. »³⁵⁷ 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 aux yeux de 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 de leurs origines dans laquelle les personnages sont plongés, il décrit aussi le sentiment d'appartenance, lorsqu'il est plein et entier, comme une porte ouverte vers le totalitarisme.

2- Lignes de faille et la question de l'appartenance

Avec l'errance mémorielle de quatre générations d'une même famille, *Lignes de faille* décrit la tentative des différents personnages, de s'inventer une appartenance qui vienne justifier leur existence. Les différents récits qu'ils créent pour ce faire ne parviennent cependant jamais à se substituer complètement à celui, fragmentaire, de leurs origines : en témoigne la forme même du roman, écrit à la fois au présent et à rebours, comme si aucun édifice narratif – aucune mémoire – ne pouvait se construire au fil des générations. C'est ainsi sur l'efficacité des différentes identités construites par les personnages de *Lignes de faille* que nous nous interrogerons dans la suite de ce chapitre ; nous examinerons, notamment, la manière dont elles soutiennent l'appel au cosmopolitisme perceptible dans le roman, et qui a pu être interprété comme anticipant les identités

357 Id., p.110.

revendiquées par les chantres de la *littérature-monde*. Mais cet appel est-il lui-même viable ? Il n'est pas impossible au lecteur de voir dans le récit de Nancy Huston, en même temps qu'une exaltation du cosmopolitisme, l'affirmation de ses limites et la nécessité paradoxale, dans sa construction, d'une appartenance première – que celle-ci soit nationale ou non.

2.1 – *Lignes de faille*, ou 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 habitable. »³⁵⁸ Le roman *Lignes de faille*, publié un an avant le manifeste « Pour une "littérature-monde" en français »³⁵⁹ et le recueil d'essais subséquent, peut être lu comme reflétant une revendication majeure de ces deux ouvrages³⁶⁰ – à savoir celle d'une littérature de langue française qui soit « ouverte sur le monde, transnationale »³⁶¹. C'est ce que fait notamment Élise Lepage dans son article « Nancy Huston, empreintes et

358 Nancy Huston. « Traduttore non è traditore ». Michel Le Bris et Jean Rouaud (dir.). *Pour une littérature-monde*. Paris : Gallimard, 2007, p. 153.

359 Barbery, Muriel et alii. « Pour une "littérature-monde" en français ». *Le Monde*, 16 mars 2007.

360 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 son ignorance de la critique littéraire actuelle et sa définition de la francophonie.

361 Id.

failles d'une mémoire sans frontières »³⁶², 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 plurielles.³⁶³

Nous avons évoqué, au début de ce chapitre, 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 trouver les archives susceptibles de révéler 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 qui a lieu 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, où elle vivra plus tard, 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

362 Op.cit.

363 Id.

à eux. »³⁶⁴ De tous les personnages de *Lignes de faille*, cependant, celui de Kristina est sans doute le plus marqué par le cosmopolitisme, compris, non seulement comme l'appartenance à une variété de nationalités, mais comme le désir de dépasser la singularité de ces appartenances, d'être un citoyen du monde : née en Ukraine, élevée 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 Kolb³⁶⁵, le prénom Erra évoque l'errance, mais aussi la terre (*terra* en latin, *Erde* en allemand), ce 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. Dans le roman de Nancy Huston, le personnage de Kristina constitue ainsi la représentante d'une identité non pas tant internationale que transnationale : les appartenances de son personnage dépassent le cadre des nations, pourtant posé comme prévalent dans la deuxième guerre mondiale durant laquelle s'est décidé 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 :

364 Nancy Huston. *Lignes de faille*. Op. cit., p. 223.

365 Katherine Kolb. « Fractures and Recastings in Nancy Huston's *Lignes de faille* ». Op.cit.

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*.³⁶⁶

Si Kristina peut être décrite comme détentrice d'une « identité-monde », c'est en effet par son cosmopolitisme, ce cosmopolitisme étant compris, non pas comme une internationalité, mais comme une transnationalité. Kristina est un personnage cosmopolite, non pas dans le sens où elle peut être définie par plusieurs nationalités différentes, mais dans celui où aucune nationalité, même en liaison avec d'autres, ne saurait la définir³⁶⁷. Kristina est par ailleurs 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 irrémédiablement 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

366 C'est moi qui souligne. Nancy Huston. *Lignes de faille*. Op. cit., p. 324.

367 Il est à noter que le personnage de Kristina, bien qu'ayant vécu un exil forcé du fait de son enlèvement dans l'enfance, appartient à une forme de cosmopolitisme « inclusif », au sens où l'entend le critique Arjun Appadurai (« Cosmopolitanism from Below: Some Ethical lessons from the Slums of Mumbai ». *Johannesburg Workshop in theory and Criticism*. Vol. 4, 2011. En ligne : http://jwtc.org.za/volume_4/arjun_appadurai.htm [page consultée le 19 mai 2014]) : il appartient, de par son métier de chanteuse, à une élite capable de voyager, d'apprendre, de connaître le monde. Il s'oppose ainsi au « cosmopolitisme 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.

personnage est marqué, en d'autres termes, par un égoïsme certain que vient justifier sa plénitude.

2.2 – *Lignes de faille*, ou les limites de « l'identité-monde »

L'identité du personnage de Kristina, pour autant qu'elle se déploie au-delà des appartenances nationales, ne se déploie pas en dehors de toute appartenance – en plus de la communauté des enfants volés qu'elle a construite avec Janek, elle entretient des liens étroits avec les membres de sa famille, notamment avec son petit-fils Randall, et vit en couple : la plénitude et le détachement qui la caractérisent, et que nous avons observés plus haut, ne sont absolus en aucune manière. 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 le personnage de Kristina, 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, de par le secret dont Kristina a entouré leurs origines familiales, 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 (il travaille dans sa vie adulte à la construction de robots guerriers, et soutient l'effort de guerre états-unien au Moyen-Orient). L'un et l'autre ressentent un manque qui les empêche d'accéder à la plénitude, voire, dans le cas spécifique de Sadie, une véritable division intérieure.

Cette division intérieure s'exprime, notamment, 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 avec la voix de « l'Ennemi » dans son enfance. 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 différentes.³⁶⁸

Comme on le voit dans ce passage, Sadie est habitée d'une profonde division intérieure, avec laquelle il s'agit pour elle de lutter. Comme Kristina, Sadie fera cependant au cours de sa vie le choix de son appartenance – le lecteur est ainsi à même de penser qu'elle a choisi le judaïsme pour devenir pleinement la « princesse » à laquelle renverrait son prénom en hébreu, et échapper à la tristesse et au sadisme dont ce prénom lui a longtemps parlé³⁶⁹. Le judaïsme offrirait aussi à ce personnage la possibilité de rester attaché à son

368 Nancy Huston. *Lignes de faille*. Op. cit., p. 170.

369 « Peter rigole en écrasant son mégot dans le cendrier.

« De toute façon, il dit, Sadie est un bon nom juif. Ca 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.

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 ! » Id. p.340. Sadie serait en réalité un diminutif anglophone du prénom Sarah, effectivement d'origine hébraïque et qui renvoie à la noblesse. Tristan Hordé et Chantal Tanet. *Dictionnaire des prénoms*. Paris : Larousse, 2007.

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 est à même de remarquer qu'il s'effectue de manière progressive, à mesure que Sadie découvre le secret entourant les origines familiales : le choix que fait Sadie du judaïsme, qui comme nous l'avons vu plus haut transcende à ses yeux une multiplicité d'appartenances distinctes, se fait à partir de la connaissance d'une appartenance première. De même, le choix que fait Randall du patriotisme états-unien se fait à partir de la connaissance 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. Les personnages de Randall et de Sadie, bien que n'accédant pas à « l'identité-monde » que l'on peut attribuer à Kristina, ont fait délibérément le choix de leur appartenance à partir de la conscience d'une appartenance première.

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 comme surdéterminée, à la fois par le patriotisme parental, et par la mainmise de sa famille sur son destin. Contrairement à sa grand-mère Sadie et à son père Randall, Sol a une mère très présente. Tess tente de diriger tous les faits et gestes de son fils, et de le protéger de tous les dangers et de toutes les frustrations, au point de générer chez lui un sentiment de toute-puissance. Comme nous l'avons vu plus haut, Sol se définit comme un envoyé de Dieu, qu'il définit à la fois selon les critères du protestantisme et comme un ami des États-Unis ; Sol envisage sa langue maternelle comme la seule valide, et rejette radicalement

toute étrangeté, que celle-ci soit linguistique, culturelle, ou alimentaire (il ne se nourrit que de corn-flakes, de pain de mie et de beurre de cacahuète). 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 ainsi pas vraiment à la communauté protestante dont elle se revendique ; les parents de Sol ont choisi cette religion, non pas du fait de leur intime conviction, comme l'avait fait Sadie avec le judaïsme, mais 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 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'Eglise protestante ce qui leur donne droit au planning.³⁷⁰

Comme le montre bien ce passage, la manière dont les parents de Sol ont décidé de leur appartenance religieuse témoigne d'une certaine inauthenticité ; elle ne repose sur aucune conviction, sur aucune foi profonde. La plénitude du personnage de Sol, personnellement convaincu d'être un génie, repose ainsi sur des bases fragiles, parce que factices, voire même 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, de par son délire de toute-puissance et son érotisme pervers, comme un enfant fou.

À travers le personnage de Sol, le roman de Nancy Huston 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.

370 Id. p.24.

Elle est un choix personnel, un choix qui ne peut s'effectuer, justement, qu'à partir de la connaissance d'une appartenance première. Le roman *Lignes de faille*, pour autant qu'il peut être interprété comme une exaltation du transnationalisme, une représentation de ce que pourrait être « l'identité-monde », témoigne ainsi également des ambiguïtés, 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, qui ne peut se faire qu'à la suite d'un véritable cheminement intérieur. L'« identité-monde », telle qu'elle pourrait être définie à travers le personnage de Kristina, ne permet en aucun cas le fondement d'une identité propre : 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.

2.3- Conclusion : Le retour au pays natal, mouvement de transmission de la mémoire

Au cours de ce chapitre, l'analyse du roman *Lignes de faille* nous a permis 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 par un grain de beauté qui les marque tous, les quatre narrateurs du roman 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, cosmopolite. Parfaitement heureux et libre, marqué par une véritable plénitude, le personnage de Kristina 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. Cette 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 signalé par le roman comme possédant 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 a plus de frontière 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 n'est ainsi pas exalté de manière aveugle et simplificatrice : il est plutôt 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 en effet être conçue comme l'expression particulière d'un problème universel. En effet, si loin que remonte la mémoire de l'individu, si loin que remonte la mémoire des siens, chacun est nécessairement confronté au mystère de ses origines que nulle recherche généalogique ne saurait parfaitement résoudre. L'origine de l'individu rejoint en cela celle de l'humanité tout entière ; elle appartient au domaine du mythe bien plus qu'à celui de l'histoire et de la mémoire. La faille, l'échec de la lignée représentée dans le roman de Nancy Huston ne se trouverait ainsi pas tant dans le mystère de ces 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 leur histoire à leurs propres descendants³⁷¹. Ce ne sont pas les appartenances particulières que dénonce le roman (il les décrit au contraire comme indispensables) mais le refus de transmission de ces appartenances, et qui aboutit à une faillite de la mémoire. De manière remarquable, c'est le mouvement du retour qui, dans le récit de Nancy Huston, 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 l'espace-temps défini dans lequel la communauté parvient enfin à se construire.

371 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. » (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. » (p.21)

Chapitre 15. *La Saga des Béothuks* de Bernard Assiniwi, ou la possibilité du témoignage

Au cours des deux chapitres précédents, nous avons analysé deux romans dont les personnages tentent de remédier à leur situation de *dysnostie* : les uns, par le recours à la nostalgie, les autres, par le renoncement aux singularités de l'appartenance et le développement d'une « identité-monde » cosmopolite. Le roman que nous étudierons dans ce quinzième chapitre présente une situation de *dysnostie* plus nette, plus radicale encore que celles évoquées dans *La Pêche blanche* de Lise Tremblay et *Lignes de faille* de Nancy Huston ; il tente de remédier à cette situation de manière particulièrement problématique. *La Saga des Béothuks* de Bernard Assiniwi ne confronte en effet ses personnages, ni à la transformation de leur pays natal, ni à son ignorance, mais à son anéantissement total dans le génocide – un génocide dont l'auteur entend témoigner, bien que nul n'y soit désormais plus apte.

Publié 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 »³⁷², « Les Envahisseurs »³⁷³ et « Le Génocide »³⁷⁴, 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

372 Bernard Assiniwi. *La Saga des Béothuks*. Op. cit., p. 7.

373 Id., p.211.

374 Id., p. 335.

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'existant 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 re-venant à même de revenir, ni communauté à même de l'accueillir.

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 nous consacrerons le début de ce chapitre ; à travers leur analyse, nous chercherons à constater l'influence sur le retour au pays natal du contexte géographique et historique dans lequel il se déroule. Nous nous interrogerons dans un deuxième temps sur la nature de la communauté formée par le roman lui-même, et sur le rôle joué par l'écrivain à son égard. Avec l'appui des travaux effectués par Giorgio Agamben³⁷⁵ sur la notion de témoignage, nous questionnerons 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 mythe fondateur à la dynastie : deux retours de *La Saga des Béothuks*

Seule œuvre de notre corpus à ne pas 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 largement au cours du millénaire sur lequel se déploie l'intrigue du roman ; de ce fait, chacun d'entre eux trouve une issue différente. Le premier retour à être

375 Giorgio Agamben. *Ce qui reste d'Auschwitz. L'archive et le témoin. Homo sacer III*. Paris : Payot et Rivages. Texte traduit de l'italien par Pierre Alferi.

largement évoqué est celui d'Anin, l'« ancêtre héros »³⁷⁶, qui revient de son voyage « autour de [la] terre »³⁷⁷ ; 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 18^{ème} 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 *dynostie*. C'est à l'analyse de chacun de ces deux retours, l'un réussi, l'autre impossible, que nous nous intéresserons ici. Par leur intermédiaire, nous tenterons de mieux comprendre la nature des différentes identités, communautés et appartenances décrites par le roman dans son entier.

1.1- Le retour d'Anin : un retour fondateur, un récit fondateur

La première partie du roman de Bernard Assiniwi, intitulée « L'Initié »³⁷⁸, situe son action « vers l'an mille de notre ère... quelque part autour d'un monde »³⁷⁹. Elle évoque le voyage d'un jeune homme nommé Anin « autour de [la] terre »³⁸⁰ 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 séchées »³⁸¹, qui voyagent sur un bateau « dont la pointe port[e] une tête de monstre »³⁸² :

376 Bernard Assiniwi. *La Saga des Béothuks*. Op. cit., p.337.

377 Id., p. 11.

378 Id., p.7.

379 Id.

380 Id., p.11.

381 Id., p.21.

382 Id.

des Vikings³⁸³. 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. Celle-ci devient sa première épouse. Tous ensemble, 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 auprès de sa communauté d'origine.

Le retour d'Anin n'échappe pas aux difficultés inhérentes à ce mouvement. Lors de son voyage, qui a duré trois années, Anin a changé ; il a notamment adopté, au contact de sa compagne Woasut et de ses compagnons Vikings (un homme et trois femmes, qui deviendront toutes ses épouses) un nouveau mode de vie ; celui-ci se caractérise, notamment, par 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 différents clans désormais unis en une seule et unique nation. C'est Anin qui, au moment de son retour, est à l'initiative de cette union. Voyant que les deux clans de son peuple se sont rangés, pour l'accueillir, de part et d'autre de la rivière où il navigue, Anin leur demande de se mettre d'accord sur le côté où il devra accoster – il exige que les deux clans prennent une décision commune, qui témoignera ainsi de leur unité en tant que peuple :

383 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.

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 Baétha, 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 dilemme.³⁸⁴

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 Béothuks. 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 créée.³⁸⁵

Comme on le voit dans ce passage, Anin était, au moment de son départ pour « le tour de la terre », porteur d'une division intérieure propre à son peuple tout 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, la présente comme un conflit, qui se trouve résolu par l'accord des partis impliqués – 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 l'unification de sa communauté d'origine, et partant, sa refondation sous un nouveau nom : celui de

384 Id., pp.163-164.

385 Id., p. 181.

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 froid »³⁸⁶. Le peuple béothuk, désormais unifié et s'appuyant sur les règles de la tradition, se donnera de nouvelles lois lui permettant de s'adapter à sa situation présente. 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 de ce fait longtemps partis pour des expéditions de découverte, les femmes sont livrées à elles-mêmes pendant de longues semaines ; il est alors décidé qu'elles auront le droit à être représentées au conseil de la nation. Le retour d'Anin, pour autant qu'il avive 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 béothuke ! » s'exclame le narrateur à la fin de la première partie, alors qu'au début de la deuxième, il raconte :

Le vieil homme assis sur une roche plate contemplait l'horizon en rendant grâce au créateur, Koshuneesam [de leur]³⁸⁷ envoyer une autre belle journée de la saison d'abondance. Il 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 rappeler à cette jeunesse avide de connaître que le savoir vient de l'expérience des aînés, dont la tâche principale est de se souvenir.³⁸⁸

386 Id., p.37.

387 Nous corrigeons une erreur sans doute commise à l'impression « Le vieil homme assis sur une roche plate contemplait l'horizon en rendant grâce au créateur, Koshuneesam eur envoyer une autre belle journée de la saison d'abondance. »

388 Id., p.213.

Tout au long du roman de Bernard Assiniwi, le nom d'Anin reviendra dans la bouche des différents narrateurs ; il est, comme le montre le passage que nous venons de citer, « 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 fondamentale* »³⁸⁹ sans cesse réitérée, un récit des temps immémoriaux qui permet d'expliquer l'organisation du monde. Anin, bien que qualifié dans le passage que nous venons de citer d' « homme courageux », n'est pas un simple mortel. Dans le dernier chapitre 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, persuadées qu'il reviendrait. Jamais mort, toujours parti, Anin continue donc de pouvoir retourner ; cette possibilité même du retour 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 jamais »³⁹⁰.

1.2 – Le retour de John August : un retour impossible

Le retour fondateur du mythique Anin, tel qu'il est évoqué dans la première partie de *La Saga des Boéthuks*, s'oppose radicalement à celui du personnage de John August que

389 Michel Tournier. *Le Vent paraclét*. Op.cit., p. 183.

390 Id., p207.

décrit la troisième et dernière partie du roman. Intitulée « Le Génocide », cette partie raconte le processus qui mena, à la fin du 18^{ème} siècle, à la mort du peuple béothuk anéanti par les maladies, la disparition de ses ressources, ainsi que la véritable chasse à l'homme que lui mènent les colons. L'histoire de John August – significativement signalé comme « le dernier descendant du héros de l'île de Terre-Neuve, Anin le voyageur »³⁹¹, et que la chronologie placée en annexe du roman situe autour de 1768 – est comparable à celle de nombreux indigènes du Nouveau Monde. Dans son essai *Open Fields*³⁹², la critique Gillian Beer se sert d'un récit similaire pour analyser la culture et les mentalités de l'Angleterre victorienne. Elle 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 contre 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 intérêt scientifique. Gillian Beer explique ainsi comment, à l'époque victorienne, les tribus isolées étaient considérées comme les représentantes d'étapes antérieures du développement humain. À travers leurs membres, explique la critique britannique : « 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. »³⁹³

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 revient à nouveau en Terre-de-feu en 1834, afin de voir

391 Id., p.367.

392 Gillian Beer. *Open Fields*. Op. cit.

393 Id., p. 42.

comment ces hommes se sont réadaptés à leur communauté d'origine. « Darwin and Fitzroy both gave accounts of the reunion », raconte Gillian Beer :

Darwin wrote: "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.³⁹⁴

Rendant compte des réactions de Darwin au spectacle de Jemmy Button revenu, Gillian Beer insiste sur la différence d'interprétation qui peut être faite des événements, selon que l'on appartient à la société victorienne ou à notre société occidentale contemporaine. Dans ses commentaires, Darwin se montre d'abord déçu de l'état de « sauvagerie » auquel Jemmy Button lui semble finalement 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 que nous avons eu l'occasion d'étudier dans cette thèse, nous serions bien au contraire tentés de considérer ce retour comme effectif, réussi : Jemmy Button semble avoir (du moins en partie) repris les coutumes des siens, et s'est marié ; 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 ».

394 Id., p.39.

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 son nom du mois de l'année où il est capturé, tout juste âgé de six ans, par des Anglais qui tuent sa mère sous ses yeux. Effrayé, impossible à maîtriser, John August est obsédé par le souvenir du 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 : régulièrement, 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 féroce.³⁹⁵

Au-delà de l'horreur de l'esclavage auquel l'enfant est ici soumis, puisque ne faisant pas, contrairement à Jemmy Button, l'objet de la « bonté civilisatrice » de ses ravisseurs, on remarque le caractère caricatural de son costume : cet enfant « qui n'[a] rien de différent des autres enfants », est mis au service de la recherche d'exotisme des spectateurs ; ceux-

395 Bernard Assiniwi. *La Saga des Béothuks*. Op. cit., pp. 358-359.

ci ne voient pas en lui l'enfant ordinaire qu'il est, mais l'autre rêvé, l'étranger radical – aveuglement sans lequel les mauvais traitements qui lui sont publiquement infligés ne seraient probablement pas possibles.

Percevant sans doute l'enfant en souffrance sous son costume, un lord anglais obtient finalement du roi l'ordre de libération de John August, et lui donne de l'argent pour assurer 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, mais aussi 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 jeune Béothuk capturé par les Anglais, puis élevé par un pasteur anglican et par son épouse. Tom June, qui a gardé des contacts 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 vomissements. [...] 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 confier.³⁹⁶

Ce passage décrit, de manière tragique, 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

396 Id., p.367.

laquelle nul n'est à même de le reconnaître. Sa haine des Anglais l'empêche de se lier à cette autre 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 lui-même (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 ; dès lors, il est 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. Le retour de John August, au contraire, témoigne de l'enfermement auquel sont condamnés les siens du fait de la menace constituée par 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 exilés. 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 ainsi 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 non seulement la survivance, mais aussi l'expansion. Ainsi, la première épouse d'Anin, Woasut, accepte-t-elle que celui-ci prenne d'autres épouses afin que ces femmes ne soient pas délaissées, et que leur clan connaisse l'harmonie. La communauté décrite par Bernard Assiniwi au sein de la première partie reflète assez bien l'idéal qu'en propose aujourd'hui le philosophe italien Roberto Esposito, et que nous avons examiné au cours de la deuxième partie : elle est une communauté fondée, plutôt que sur l'idée de possession commune, sur le désir d'ouverture, sur l'idée d'obligation envers l'autre. Dans le roman de Bernard Assiniwi, 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 l'ensemble des femmes comme leur représentante. Bien vivante, la communauté d'Anin encourage ainsi sa propre évolution. L'appartenance à cette communauté se base sur une constante négociation entre l'intérêt du groupe et l'intérêt individuel, ce deuxième étant toujours soumis 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, encore enfant, prisonnier, il a 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. Dans la communauté anglaise, l'étranger (le Béothuk) est immobilisé dans une étrangeté radicale où son humanité lui est niée ; les ravisseurs de John August, qui ont tué sa mère alors même qu'elle tentait de s'enfuir, ne se sentent aucune obligation à l'égard de cet enfant ; son statut n'est, à leurs yeux, guère plus élevé que celui d'un animal. John August n'est pas laissé libre de négocier son identité : celle-ci lui est au contraire imposée, assignée. Il incombe à John August de s'y adapter, de devenir l'image exotique du Béothuk que ses « propriétaires » et les gens qui viennent le voir dans sa cage espèrent trouver en lui. En ce sens, il est impossible pour cet enfant 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, et dont il n'a rien reçu. 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 qu'il a oubliée. 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. Ceci 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, comme nous l'avons vu plus haut, 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-rouge.³⁹⁷

Tom June, comme John August, voit son identité lui être imposée : il est, avant tout, un ennemi, une menace pour la communauté qui (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 des deux communautés vers lesquelles ils se dirigent. 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 non pas à son évolution, mais à son seul maintien. La dystonie pourrait ainsi être directement liée à l'état de dégradation de la communauté, à son enfermement, 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 gens. »³⁹⁸ La

397 Id., p.364

398 Id., p.367.

connaissance du contexte colonial nous 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.

2- Une dynostie fondatrice ?

Le récit des retours singuliers du héros Anin et de son descendant John August, l'un fondateur, l'autre impossible, participe dans le roman de Bernard Assiniwi d'un autre retour de plus grande ampleur : celui de la narration vers une communauté aujourd'hui entièrement disparue, celle des Béothuks, et à laquelle elle entend rendre vie. Au cours de la deuxième partie, nous avons pu observer 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 même pose cependant problème : en effet, l'écrivain y entend prendre la parole pour un peuple incapable de la prendre, et qui n'y a 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 dynostie radicale dont relève le génocide.

À quel titre, de quel droit et dans quel but Bernard Assiniwi s'autorise-t-il à prendre la parole au nom des disparus ? C'est à cette interrogation d'ordre éthique que nous nous proposons ici de répondre. Pour ce faire, nous commencerons par nous pencher sur le

mode de production du témoignage béothuk proposé par Bernard Assiniwi ; nous examinerons, notamment, les différentes techniques narratives employées par le romancier afin de faire naître une parole juste, sinon authentique. Nous analyserons ensuite le processus de légitimation dont ce témoignage béothuk fait l'objet, et utiliserons les acquis de la littérature de la Shoah pour confronter le texte d'Assiniwi au problème du témoignage dans le contexte précis du génocide.

2.1 – Rendre vie à la parole béothuke : la forme de *La Saga des Béothuks*

Fruit de nombreuses années de recherches, *La Saga des Béothuks* lie son intrigue à des faits attestés, dont une chronologie est proposée à la toute fin du volume. Conjugée à la mention « roman » faite sur la couverture même du livre, cette chronologie incite le lecteur à considérer ce dernier 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 critique littéraire Maurizio Gatti, la forme romanesque est avant tout utilisée par Assiniwi pour rendre plus plausible la réalité du peuple qu'il décrit, et donc paradoxalement 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 vraisemblable. »³⁹⁹ À cette remarque, il est intéressant 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 qui se veut insoluble. En effet, le terme de « saga » s'applique d'abord à des textes scandinaves

399 Maurizio Gatti. « La Saga de Bernard Assiniwi, ou comment faire revivre les Béothuks ». *Revue internationale d'études canadiennes*. Numéro 41, 2010, pp. 279-296.

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 et assimilés par les Béothuks au début du roman, mais il signale aussi très clairement au lecteur 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, qui a d'ailleurs déjà fait œuvre d'historien dans son *Histoire des Indiens du Haut et du Bas Canada*⁴⁰⁰. L'écrivain profite plutôt du cadre offert par la littérature pour faire s'élever la voix des Béothuks eux-mêmes et permettre à ce peuple réduit au silence de raconter enfin sa propre disparition. *La Saga des Béothuks* 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

400 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.

béothukes⁴⁰¹. Hormis les dessins de 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 même 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, Bernard Assiniwi dispose cependant à la fois de ses travaux de recherches historiques et de sa propre expérience d'autochtone, ainsi bien sûr que 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

401 Selon Ingeborg Marshall, 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 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 reproduit par Bernard Assiniwi à la fin du roman – il le donne comme « seul et unique lexique de la langue des Béothuks » (Bernard Assiniwi. *La Saga des Béothuks*. Op. cit., 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. Ingeborg Marshall. *A History and Ethnography of the Beothuk*. Montréal: McGill-Queen's University Press, 1996.

narrateur omniscient, le lecteur découvre au cours de la deuxième partie que cette voix originelle est en réalité celle d'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 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 ancêtres.⁴⁰²

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 toute la dernière partie du roman⁴⁰³. 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, et dont elles sont devenues les dernières représentantes. La multiplication des voix et des niveaux de narration ainsi proposée 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, et bien qu'appartenant à des époques très différentes, l'ensemble de ces différents narrateurs semble s'adresser à un seul et même narrataire.

402 Bernard Assiniwi. *La Saga des Béothuks*. Op. cit., p.310.

403 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.

« 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 déroulée. »⁴⁰⁴, 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 spatio-temporels distincts, et dans un même face-à-face avec le lecteur, auquel ils semblent ainsi 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 d'Assiniwi à ce que Marie-Hélène Jeannotte qualifie d'« atmosphère d'oralité »⁴⁰⁵. 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. Lors de leurs multiples interventions, les différents narrateurs ne manquent ainsi 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 répéter. »⁴⁰⁶ Ce type d'adresse favorise la mise en place d'une véritable intimité entre narrateur et narrataire, similaire 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,

404 Id., p.338.

405 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 ». *Revue internationale d'études canadiennes*, n° 41, 2010, pp. 297-312.

406 Bernard Assiniwi. *La Saga des Béothuks*. Op. cit., p.439.

les différents intervenants font par ailleurs état de leurs divers oublis, et s'emploient à y remédier. Cette « atmosphère d'oralité » est également reconnaissable au 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 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 qui soit au plus près de la réalité béothuke relève de l'ordre linguistique : l'écrivain utilise en effet 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 trouver des éclaircissements s'il le souhaite. Hélène Destrempe⁴⁰⁷ 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 différents 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, dans *La Saga des Béothuks*, la langue française qui se

407 Hélène Destrempe. « Plurilinguisme et stratégies identitaires dans la littérature autochtone d'expression française au Québec ». 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, pp. 395-415.

conformerait selon Hélène Destremes 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 avant tout par sa totale originalité et par le refus de se soumettre directement aux conventions de la pensée occidentale. Par l'intermédiaire du roman, c'est ainsi la voix des Béothuks eux-mêmes que Bernard Assiniwi cherche à faire s'élever dans sa multiplicité, afin de venir 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 venir se substituer à celle d'un autre (et notamment, dans le cas du génocide béothuk, d'un autre qui n'a 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 pas prétention à se constituer en témoignages. L'essai historique *Histoire des Indiens du Haut et du Bas Canada*, que nous avons mentionné plus haut, a ainsi valu à son auteur de sévères critiques : l'historien Marcel Trudel, par exemple, a reproché à

Bernard Assiniwi 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 général⁴⁰⁸. En tant qu'auteur, Assiniwi assumait cependant pleinement ces reproches, allant à leurs devants dès la préface de son essai historique : « 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 alors le lecteur dans la préface de son essai. « Pourquoi moi, membre d'une famille culturelle et linguistique minoritaire, vivant dans un contexte géographique et social culturellement et linguistiquement minoritaire, devrais-je être objectif ? »⁴⁰⁹. Plus que ses recherches, c'est plutôt sa propre amérindianité qui validait aux yeux de Bernard Assiniwi son entreprise 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 cœur.⁴¹⁰

Il serait illusoire de penser que l'amérindianité revendiquée par Bernard Assiniwi dans son *Histoire des Indiens du Haut et du Bas Canada* n'a aucune part dans le processus de légitimation du témoignage énoncé dans *La Saga des Béothuks* : elle est très clairement

408 Marcel Trudel. « 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 Algonkins 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*. 1975, vol. 29, n° 1, pp. 97-99.

409 Bernard Assiniwi. *Histoire des Indiens du Haut et du Bas Canada – Tome I : Mœurs et coutumes des Algonkins et des Iroquois*. Montréal : Leméac, 1973. p. 11.

410 Id., pp.11-12.

présente, sur le seuil de l'ouvrage, dans le nom que porte son auteur. Cependant, elle n'y fait l'objet d'aucune revendication particulière. Aucune préface ne vient revendiquer dans le roman l'identité amérindienne d'Assiniwi, ni la rigueur des recherches effectuées en vue de la rédaction de l'œuvre. Par cette absence, Assiniwi affiche ainsi dans *La Saga des Béothuks*, à la fois en tant qu'auteur et en tant qu'écrivain, sa pleine et totale liberté.

Pour bien comprendre le caractère problématique de l'entreprise de témoignage proposée par cet écrivain, il est important de se concentrer sur la notion même de témoin et le statut qui est le sien dans le cas du génocide ; nous utiliserons dans ce but l'une des clés théoriques que nous offre le philosophe Giorgio Agamben dans son analyse des témoignages de la Shoah. Le problème de la Shoah et celui de l'extermination des Béothuks sont nettement différents, à la fois de par leurs circonstances historiques et de par leur portée symbolique : contrairement à la Shoah, l'extermination des Béothuks s'est en effet déroulée sur l'arc de plusieurs siècles ; les historiens s'accordent généralement pour dire qu'elle n'a pas revêtu de caractère massif, systématique, ni même véritablement organisé – pour cette raison même, on lui refuse d'ailleurs souvent le qualificatif de génocide. En outre, et comme nous l'avons vu, aucune œuvre traitant du génocide des Béothuks ne peut se poser comme un témoignage direct.

S'agissant de la Shoah, au contraire, 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*⁴¹¹, 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

411 Op. cit.

Bernard Assiniwi. Agamben commence dans son essai par étudier la signification même du terme de « 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 et n'est pas directement impliqué dans les événements. Cependant, « 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*⁴¹² et *L'Espèce humaine*⁴¹³, 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*. S'ils sont en mesure de témoigner des camps de concentration nazis, c'est qu'ils y ont survécu.

Le statut précis de l'auteur de *La Saga des Béothuks* est bien plus difficile à déterminer. Bien qu'on lui ait abondamment 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*, d'autant plus que l'espace romanesque où se développe sa parole n'entre pas en rapport avec celui du témoignage juridique. D'une certaine manière, et bien qu'à une échelle très différente des écrivains pris en exemple par Giorgio Agamben, Bernard Assiniwi pourrait plutôt être assimilé à un *superstes* : il pourrait être considéré comme le représentant d'un peuple autochtone qui, contrairement

412 Primo Levi (1947). *Si c'est un homme*. Paris : Julliard, 1988. Traduction de Martine Schruoffenegger.

413 Robert Antelme. *L'Espèce humaine*. Paris : Éditions de la Cité Universelle, 1947.

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 sa parole l'avait été dans son *Histoire des Indiens du Haut et du Bas Canada*, par sa seule amérindianité.

Cependant, et contrairement à Robert Antelme et Primo Levi, force est de constater qu'Assiniwi ne propose pas dans *La Saga des Béothuks* le récit de sa propre expérience : ce sont les Béothuks qu'il appelle à témoigner par l'intermédiaire de son écriture. Dès lors, sa parole ne peut être classée parmi celle des *superstes*, et ne peut se voir conférer la légitimité que ce statut lui aurait fait gagner. Si l'on suit la réflexion d'Agamben, cependant, le témoignage rapporté par les véritables *superstes* n'est pas sans poser un problème similaire. En effet, ce témoignage demeure, dans le cas d'Auschwitz en particulier et du génocide en général, fondamentalement partiel : de fait, 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 voix. »⁴¹⁴

Le témoignage proposé par le *surperstes*, le survivant, constitue finalement une expérience fondamentalement paradoxale et lacunaire : c'est la transmission langagière

414 Giorgio Agamben. *Ce qui reste d'Auschwitz*. Op. cit., p.38.

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 intégreaux », sont ceux qui n'ont pas témoigné, et n'auraient pu le faire. Ce sont ceux qui « ont touché le fond », les « musulmans »⁴¹⁵, les engloutis. Les rescapés, pseudo-témoins, parlent à leur place, par délégation – témoignent d'un témoignage manquant.⁴¹⁶

La dimension profondément aporétique du témoignage, telle qu'elle est décrite par Agamben, peut nous amener à reconsidérer le statut de l'auteur de *La Saga des Béothuks* et à lui reconnaître pleinement les fonctions de témoin : celui-ci transmet en effet la parole de ceux qui l'ont perdue, et ce faisant, révèle l'indicible contenu en creux dans son propre discours. C'est ce que l'on peut notamment constater à la toute fin du roman, dans les derniers mots de la dernière des Béothuks, Shanawdithit. C'est en effet sa propre mort que, chose impossible, 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 Béothuks. »⁴¹⁷. 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.

415 Dans le jargon des prisonniers d'Auschwitz, le terme de « musulmans » désignait les individus trop épuisés et souffrants pour pouvoir encore réagir aux sollicitations du monde extérieur, mais biologiquement encore vivants.

416 Id., p. 36.

417 Bernard Assiniwi. *La Saga des Béothuks*. Op. cit., p.499.

2.3 – Conclusion : La littérature, recours contre la dynostie ?

Au cours de ce chapitre, nous avons pu observer le rapport, très visible dans le roman de Bernard Assiniwi, entre le phénomène de la dynostie 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 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 reconstruire dans son roman un espace qui serait enfin conforme à la réalité amérindienne. Dans cet espace et grâce à différentes techniques narratives, l'écrivain parvient à faire renaître la voix des Béothuks eux-mêmes, et permet à ce peuple réduit au silence de témoigner enfin de sa propre disparition.

Au-delà des aléas de la représentation d'un peuple nécessairement fantasmé, nous nous sommes interrogés sur la légitimité de l'auteur à prendre en charge et à transmettre un tel témoignage. Force nous 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 autoriales pour mettre en évidence le caractère impossible de la parole qu'il fait entendre. En fin de compte la légitimité du témoignage proposé par Bernard Assiniwi dans son roman ne tient absolument pas au statut d'autochtone de son auteur, comme l'on pourrait s'y attendre.

Cette légitimité est tout entière contenue dans la confrontation qu'il impose au lecteur avec l'impossibilité de dire le génocide, c'est-à-dire 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 puisse 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 jamais. »⁴¹⁸ Le roman de Bernard Assiniwi, à travers le témoignage paradoxal dont il se veut l'auteur, nous invite à revisiter la notion d'appartenance, et notamment à ne plus la considérer, comme nous avons pu le voir au cours des deux chapitres précédents, 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.

418 Id., p207.

Chapitre 16. Le récit du retour au pays natal et la notion d'appartenance : bilan

Sentiment d'acceptation, de reconnaissance, mais aussi de solidarité et de représentativité existant 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. Au cours de cette troisième et dernière partie, nous avons observé 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 que nous avons analysées pour ce faire 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 re-venance. 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 failles* 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 au cours de la deuxième partie, fondée sur le don, l'obligation envers autrui, nous sommes portés 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 re-venant. 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 re-venant 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 re-venant 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.

Chapitre 17. Conclusion

Dans son essai publié en 2000 et intitulé « Pour une approche géocritique des textes »⁴¹⁹, Bertrand Westphal appelle 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 culturelles. »⁴²⁰ L'hypothèse géocritique répondrait pour ses émetteurs à une complexification, au cours de la deuxième moitié du vingtième siècle, de la perception des espaces humains, ainsi qu'à l'essor concomitant de la théorie « attachée au décodage de l'espace »⁴²¹. L'hypothèse géocritique serait conditionnée par « l'abandon du singulier »⁴²² et par « une conception plurielle de l'espace »⁴²³. « La géocritique », insiste Bertrand Westphal, « correspondrait bel et bien à une poétique de l'archipel, espace dont la totalité est constituée par l'articulation raisonnée de tous les îlots – mobiles – qui le composent. »⁴²⁴

C'est à cette poétique géocritique que la réflexion menée tout au long de cette thèse nous porterait finalement à nous rattacher. Observant le récent surgissement du thème du retour au pays natal dans la littérature canadienne francophone, nous avons posé la question de ses origines ; nous nous sommes également interrogés sur les obstacles systématiquement opposés, dans les œuvres, au mouvement du retour comme à

419 Bertrand Westphal. « Pour une approche géocritique des textes, esquisse ». Op. cit.

420 Id., p. 17.

421 Id., p. 11.

422 Id., p.19.

423 Id.

424 Id.

l'existence du pays natal, l'un et l'autre étant marqués, dans leur association, par de profonds paradoxes. Dans notre enquête, nous nous sommes appuyés sur onze œuvres littéraires contemporaines représentatives de la diversité de la francophonie canadienne, se concentrant toutes sur le mouvement du retour ; nous les avons analysées à travers le spectre des notions d'identité, de communauté et d'appartenance, qui fondent celles de pays natal. Cette analyse nous a permis de découvrir le caractère profondément révélateur, à l'égard de ces notions, du mouvement du retour et de sa description littéraire. Dans la première partie de ce travail, nous avons ainsi réfuté l'existence, chez le personnage du re-venant de même que chez les membres de sa communauté, d'une identité fixe, constituée ; nous avons au contraire affirmé la possibilité d'une identité fractionnée, en perpétuelle construction, fruit des mouvements constants de la subjectivité. La deuxième partie nous a, quant à elle, portés à réévaluer l'idée de communauté ; avec l'aide des théories de Roberto Esposito et de Paul Ricoeur, notamment, nous avons décrit cette dernière comme une construction fragile basée, non pas sur le principe du bien commun (de la possession commune), mais sur celui du don, de l'ouverture à l'autre, et résultant 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. Notre réflexion nous a ainsi permis d'établir le caractère fondateur du récit à l'égard de la communauté : à l'égard donc, non seulement des identités que cette communauté contribue à définir, mais aussi des espaces humains qu'elle contribue à circonscrire, et qui la circonscrivent à leur tour. Le récit du retour au pays natal, en ce sens, ne se distingue guère des autres types de récits : la lecture d'un roman comme *Pélagie-la-*

Charrette, par exemple, nous a permis d'établir son caractère fondateur à l'égard de la communauté acadienne, son ambition profondément politique, et donc, comme le soutient l'hypothèse géocritique, sa propension à modeler l'espace humain dont il surgit. Parce qu'il traite du retour au pays natal, cependant, le roman *Pélagie-la-Charrette* possède à nos yeux un statut différent de celui des autres récits : non seulement il participe à la construction de la communauté, mais il met cette construction au jour, et ce faisant, l'interpelle, la met en question. C'est cette mise en question que nous nous sommes employés à découvrir dans la dernière partie de notre travail, avec l'examen de trois romans où le mouvement du retour au pays natal, dans son impossibilité constitutive, vient mettre en question le présupposé de l'appartenance ; il permet alors son dépassement, voire sa transcendance : par l'élan vers la nostalgie porteuse d'utopie (*La Pêche blanche*), par la construction d'une identité-monde cosmopolite (*Lignes de faille*), mais aussi, plus simplement, par l'appel à la perpétuation de l'altérité en soi – c'est-à-dire par l'appel à l'ouverture et au don à la base de toute construction communautaire (*La Saga des Béothuks*). La réflexion menée tout au long de cette thèse nous a finalement conduits à découvrir la formation, autour de l'œuvre littéraire elle-même, d'une véritable communauté – la littérature représenterait à ce titre un espace humain à part entière, bien que non inscrit dans la matérialité d'un territoire.

Nous avons observé, au cours de notre réflexion, les difficultés inhérentes au mouvement du retour au pays natal ; nous avons également décrit les principales conséquences de ces difficultés. Le roman de Bernard Assiniwi *La Saga des Béothuks* nous en a fourni deux grands exemples : avec le retour du personnage d'Anin, nous avons vu la capacité des conflits mis au jour par le mouvement du retour à refonder la

communauté – une refondation conditionnée par la vitalité de cette dernière, ainsi que par sa capacité à accueillir l’altérité ; avec le retour de John August, dernier descendant d’Anin, nous avons observé le malaise auquel sont confrontés les protagonistes du retour devant la disparition, en cours ou réalisée, du pays natal ; c’est ce malaise que, tout au long de notre thèse, nous avons qualifié de *dysnostie*. Nous avons expliqué au cours de l’introduction la formation de ce néologisme, construit à partir des termes grecs *δυσ* (« la difficulté ») et *νόστος* (« le retour »). Le terme de *dysnostie* possède pour nous un sens bien distinct de celui de *nostalgie*, pourtant également basé sur le terme *νόστος* (« le retour »). Comme nous l’avons vu dans le treizième chapitre, le terme de *nostalgie* a été créé par le corps médical pour désigner une maladie, à savoir une profonde mélancolie liée à l’éloignement de l’individu de son pays d’origine ; il désigne aujourd’hui un désir vague et teinté de mélancolie, souvent associé au regret d’un passé idéalisé. Par le terme de *dysnostie*, nous avons désiré manifester l’existence un phénomène qui, contrairement à la nostalgie, ne se manifeste pas qu’à l’échelle sentimentale et individuelle. La dysnostie touche non seulement celui qui revient, le re-venant, mais aussi l’ensemble de la communauté vers laquelle il se tourne dans le retour. Avec la dysnostie, c’est le retour lui-même qui pose problème : ce retour ne parvient pas, malgré sa mise en œuvre, à se réaliser pleinement. La dysnostie manifeste dans ses représentations littéraires la variété des identités culturelles qui se confrontent dans le retour ; elle fait également le constat d’une incompatibilité que seul le récit – la littérature – semble permettre de résoudre. Nous avons supposé au cours de cette étude le lien étroit existant entre la dysnostie, le contexte colonial, et le regard monolithique, centré, que ce dernier vient poser sur le monde. Parce que nous nous sommes penchés sur des œuvres faisant du retour au pays

natal leur thème principal, nous n'avons pu mesurer le moment où la littérature canadienne francophone a, très exactement, commencé à décrire le phénomène de la dynastie⁴²⁵. Seule une étude exhaustive de ce corpus, réalisée en diachronie, nous semble à même de pallier ce manque.

La question majeure posée par le récit du retour au pays natal et la dynastie, tels qu'ils sont représentés par les œuvres de notre corpus, s'avère finalement celle de la possibilité de dépasser le jeu des appartenances singulières pour construire une communauté qui les intégrerait toutes sans les uniformiser, et tiendrait compte de leurs nécessaires interactions – de leur nature d' « archipel ». Ce questionnement s'avère aussi pertinent dans le cadre de la francophonie canadienne contemporaine que dans l'ensemble de la (des) culture(s) occidentale(s) contemporaine(s). Résumant leur évolution depuis le début des décolonisations, 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 recompacter les périphéries en réfutant leur statut, qui, enfin, réfrène les émergences et discrédite le principe même de la variabilité au nom d'une pensée alliant unicité et indétermination.⁴²⁶

De par les paradoxes qu'il déploie, le récit du retour au pays natal se défend de la menace de la lecture hégémonique, unifiance, décrite dans ce passage 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.

425 Il apparaît dans notre corpus avec son œuvre la plus ancienne, *Pélagie-la-Charrette* (1979).

426 Id., p. 14

Nous avons eu l'occasion d'observer l'ancrage du thème du retour au pays natal dans la tradition littéraire canadienne francophone. Pour poursuivre cette étude, il importerait de connaître la résonance de ce thème dans l'ensemble de la littérature contemporaine : ainsi, au-delà de la francophonie canadienne, dans la littérature du Canada dont il permettrait de discuter de la conception de l'espace national ; de même, dans la littérature africaine et antillaise, où il s'avère comme nous l'avons vu récurrent. De manière générale, une étude comparée du retour au pays natal dans différentes traditions littéraires permettrait d'aboutir, non seulement à une meilleure connaissance desdites traditions, mais surtout à une meilleure compréhension de leurs interactions avec les espaces humains dont elles surgissent. Étant donné l'influence sur l'imaginaire contemporain des médias autres que la littérature, notre recherche gagnerait également à prendre ces derniers en considération. L'étude de la représentation du retour au pays natal par le cinéma, dont nous avons eu l'occasion d'analyser l'une des œuvres dans la deuxième partie de cette thèse, nous apparaît comme prometteuse. Au Canada, un corpus basé sur des films tels que, entre autres, *Les Invasions barbares*⁴²⁷ de Denys Arcand, *On the Road again*⁴²⁸ de Donald Shebib, *Ararat*⁴²⁹ d'Atom Egoyan ainsi bien sûr qu'*Incendies*⁴³⁰ de Denis Villeneuve, nous semble pouvoir engendrer une réflexion particulièrement fructueuse. Nous proposerons ainsi en bibliographie une liste de quelques films et œuvres littéraires qui permettraient, nous semble-t-il, de poursuivre avec succès cette étude au-delà de la littérature canadienne francophone.

427 Denys Arcand. *Les Invasions barbares*. 2003.

428 Donald Shebib. *Down The Road Again*. 2011.

429 Atom Egoyan. *Ararat*. 2002.

430 Denis Villeneuve. *Incendies*. 2010.

Mouvement paradoxal, source de conflits au caractère révélateur, le retour au pays natal vient mettre en cause les fondements de la communauté vers laquelle il se dirige ; à ce titre, le re-venant peut être considéré comme une menace, et le récit de son parcours (celui proposé par l'œuvre littéraire elle-même) comme une dénonciation, un acte de rupture, voire une trahison : d'un certain point de vue, le récit du retour au pays natal met en effet l'accent, en insistant sur les conflits qui la hantent, sur l'incapacité de la communauté à se vivre comme telle, et accuse celle-ci d'échec. Au cours de ce travail, nous nous sommes employés cependant à montrer le caractère constructeur, à l'égard de cette communauté, tant des conflits qui l'animent que de leur mise en évidence par le récit du retour. Ce dernier atteste de la capacité de la communauté à se mettre en jeu par l'intermédiaire de la fiction, et ce faisant, à évoluer, 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. Le récit du retour au pays natal, dans les œuvres de notre corpus comme dans l'ensemble de la littérature occidentale, n'est pas la dénonciation de la fin d'un monde : il affirme au contraire l'existence de ce monde. Fondateur, il est en lui-même le lieu de l'origine.

BIBLIOGRAPHIE

Les œuvres de la bibliographie sont classées, à l'intérieur de chaque section, par ordre alphabétiques d'auteur et de titre, pour les œuvres anonymes.

Sources primaires

Corpus

Assiniwi, Bernard. *La Saga des Béothuks*. Montréal - Arles : Léméac - 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 : Léméac - 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 (2003). *Incendies*. Montréal-Arles : Léméac-Actes Sud, 2009.
Deuxième édition revue et corrigée.

Pésémapéo Bordeleau, Virginia. *Ourse bleue*. Lachine (Québec) : Pleine Lune, 2007.

Tremblay, Lise. *La Pêche blanche*. Montréal : Léméac, 1994.

Autres œuvres littéraires canadiennes francophones traitant du retour au pays natal (liste non exhaustive)

Bouvier, Laure. *Une histoire de métisses*. Montréal : Léméac, 1995.

Cenerini, Rhéal. *Li R'vinant*. Saint-Boniface : Éditions du Blé, 2011.

Genuist, Paul. *Avec le temps*. Ottawa : Vermillon, 2006.

Laferrière, Dany. *Pays sans chapeau*. Québec : Lanctôt, 1996.

Hébert, Anne. *Les Fous de Bassan*. Paris : Seuil, 1982.

Savoie, Paul. *Le Cirque bleu*. Montréal : Courte échelle, 1995.

Autres œuvres littéraires canadiennes francophones citées

Aubert de Gaspé, Philippe (1863). *Les Anciens Canadiens*. Montréal : Presses de l'Université de Montréal, 2007.

Blais, Marie-Claire. *Les Manuscrits de Pauline Archange* (1968). *Vivre ! Vivre !* (1969). *Les Apparences* (1974). Montréal : Boréal, 1991.

Guèvremont, Germaine (1945). *Le Survenant*. Montréal : Fides, 1962.

Hémon, Louis (1913). *Maria Chapdelaine*. Paris : Grasset, 1921.

Maillet, Antonine. *Évangéline Deusse*. Montréal : Léméac, 1975.

----- . *Les Cordes de bois*. Montréal : Léméac, 1977?

Mouawad, Wajdi (1997). *Littoral*. Montréal-Arles : Léméac-Actes Sud, 1999.

----- (2006). *Forêts*. Montréal-Arles : Léméac-Actes Sud, 2006.

----- . *Ciels*. Montréal-Arles : Léméac-Actes Sud, 2009.

Ringuet. *Trente arpents* (1938). Montréal : Flammarion Québec, 2009.

Roy, Gabrielle. *La Route d'Altamont*. Montréal : HMH, 1966.

Tremblay, Lise. *La Danse juive*. Montréal : Léméac, 1999.

Tremblay, Lise. *L'Hiver de pluie*. Montréal : Léméac, 1996.

Autres œuvres littéraires traitant du retour au pays natal (liste non exhaustive)

Balzac, Honoré de (1844 et 1847). *Le Colonel Chabert*. Paris : Flammarion, 2011.

Carrière, Jean-Claude (1983). *Le Retour de Martin Guerre*. Paris : Larousse, 2009.

Césaire, Aimé (1939). *Cahier d'un retour au pays natal*. Paris : Présence africaine, 1960.

Claudé, Philippe. *Le Rapport de Brodeck*. Paris : Stock, 2007.

- Duras, Marguerite. *La Douleur*. Paris : P.O.L., 1985.
- Gide, André (1907). *Le retour de l'enfant prodigue. Romans et récits : œuvres lyriques et dramatiques*. Paris : Gallimard, 2009.
- Hardy, Thomas (1878). *The Return of the Native*. Londres : Vintage Classic, 2010.
- Homère (IXème siècle av. JC). *L'Odyssée*. Paris : La découverte, 2004. Texte traduit par Philippe Jaccottet.
- Le Clézio, Jean-Marie Gustave. *Étoile errante*. Paris : Gallimard, 1992.
- Levi, Primo (1963). *La Trêve*. Paris : Grasset, 2000. Texte traduit par Emanuele Joly.
- Makine, Andreï. *La femme qui attendait*. Paris : Seuil, 2004.
- Mudimbé, Valentin Yves. *Entre les eaux*. Paris : Présence africaine, 1973.
- Sartre, Jean-Paul (1943). *Les Mouches. Huis Clos suivi de Les Mouches*. Paris : Gallimard, 1986.
- Sembène, Ousmane. *Ô Pays mon beau peuple*. Paris : Amiot-Dumont, 1957.
- Sophocle (Vème siècle av. JC). *Œdipe roi. Ajax. Œdipe roi. Electre*. Paris : Les Belles Lettres, 1994. Texte établi par Alphonse Dain et traduit par Jean Irigoien.
- Vittorini, Elio (1941). *Conversation en Sicile*. Paris: Gallimard, 1969. Texte traduit par Michel Arnaud.

Autres œuvres littéraires citées

- Antelme, Robert. *L'Espèce humaine*. Paris : Éditions de la Cité Universelle, 1947.
- Beckett, Samuel. *Oh les beaux jours*. Paris : Gallimard, 1963.
- La Bible*. Paris-Montréal : Bayard-Mediaspaul, 2001.
- Levi, Primo (1947). *Si c'est un homme*. Paris : Julliard, 1988. Texte traduit par Martine Schruoffeneger).
- Longfellow, Henry Wadsworth. *Evangeline*. Halifax (NS) : Nimbus, 2003.
- Les Mille et une nuits*. Paris : Flammarion, 2004, coll. Garnier Flammarion / Littérature étrangère, 2 Tomes. Texte traduit par Antoine Galland.

Naipaul, Vidiadhar Surajprasad. *The Enigma of Arrival*. Harmondsworth, Middlesex-New York : Viking, 1987.

Proust, Marcel (1913). *Du côté de chez Swann*. Paris : Gallimard, 1987.

Shakespeare, William (1599 circa). *As you like it*. Becket, Massachussets : Amberwaves, 2013.

Troyes, Chrétien de. *Lancelot ou Le Chevalier de la charrette* (XIIème siècle). Paris : Flammarion, 2012, coll. Garnier-Flammarion / Étonnants classiques.

Œuvres cinématographiques traitant du retour ou évoquant des situations de dynastie (liste non exhaustive)

Arcand, Denys. *Le Déclin de l'empire américain*. 1986.

----- *Les Invasions barbares*. 2003.

----- *L'Âge des ténèbres*. 2007.

Arnait Women's Video Collective. *Before tomorrow*. 2008.

Chiasson, Herménégilde. *Le Grand Jack*. 1987.

Cohn, Norman ; Kunuk, Zacharias. *Le Journal de Knud Rasmussen*. 2006.

Coupland, Douglas. *Souvenir of Canada*. 2006.

Egoyan, Atom. *Ararat*. 2002.

Forcier, André. *Au clair de la lune*. 1983.

Hoffman, Philip. *All Fall Down*. 2009.

Huillet, Danièle ; Straub, Jean-Marie. *Sicilia !* 1999.

Maddin, Guy. *My Winnipeg*. 2007.

Maddin, Guy. *Keyhole*. 2011.

Pilon, Benoît. *Ce qu'il faut pour vivre*. 2008.

Resch, Aurélie. *Ma part manquante*. 2008.

Shebib, Donald. *Goin' down the road*. 1970

- . *Down The Road Again*. 2011
- Villeneuve, Denis. *Incendies*. 2010.
- Wenders, Wim. *Paris, Texas*. 1984.
- Zviaguintsev, Andreï. *Le Retour*. 2003.

SOURCES SECONDAIRES

Sur les œuvres du corpus

- Becker, Lucille. « Nancy Huston. *Lignes de faille* (Book review) ». *World Literature Today*. Nov-Dec 2007, Vol. 81. p.61.
- Boivin, Aurélien ; Dubé, Cécile. « 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*. Numéro 123, 2001, pp.79-81.
- Bourbeau-Walker, Micheline. « La Patrie littéraire : errance et résistance ». *Francophonies d'Amérique*. N°13, 2002. pp. 47-65.
- Caron, Jean-François. « Lise Tremblay : pour ne pas perdre le Nord ». *Lettres québécoises*. N°136, 2009. pp. 6-8.
- Caumartin, Anne. « La Mémoire par clichés dans *L'Énigme du retour* de Dany Laferrière ». 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. pp. 53-62.
- Cazelais, Normand. « Virginia Pésémapéo Bordeleau, Antonio D'alfonso, Michèle Vinet ». *Lettres québécoises*. N°130, 2008. pp.29-30.
- Charles, Cécilia. « L'œuvre narrative d'Anne Hébert ou La femme entre pesanteur sociale et émancipation ». Lucie Lequin et Catherine Mavrikakis (dir.). *La Francophonie sans frontière : une nouvelle cartographie de l'imaginaire au féminin*. Paris : L'Harmattan, 2001. pp. 155-169.
- Constant, Isabelle. « *L'Énigme du retour* (Compte-rendu) ». *Nouvelles études francophones*. Vol. 25, n°2, 2010. pp. 237-241.

- Coissard, Françoise. *Incendies de Wajdi Mouwad. Étude critique*. Paris : Champion, 2014.
- Crececius, Katherine. « L'Histoire et son double dans *Pélagie-la-Charrette* ». *Études en littérature canadienne*, Vol. 6, n°2, 1981. En ligne : <http://journals.hil.unb.ca/index.php/scl/article/view/7963/9020> (page consultée le 5 mars 2014).
- 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. pp. 117-131.
- De Finney, James ; Morency, Jean. « La Représentation de l'espace dans les œuvres de Gabrielle Roy et d'Antonine Maillet ». *Francophonies d'Amérique*, n°8, 1998. pp. 5-22
- Deitz, Ritt. « Kokis, Sergio. *Le Retour de Lorenzo Sanchez*. » *French Review – Champaign*. Vol. 83, n°1. p. 196.
- Destrempe, Hélène. « Plurilinguisme et stratégies identitaires dans la littérature autochtone d'expression française au Québec ». 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. pp. 395-415.
- Émond, Maurice. « Un retour désabusé ou *Le Premier jardin* d'Anne Hébert ». *Québec français*. N°71, 1988. p. 80.
- Falardeau, Érick. « Fictionnalisation de l'histoire, *Le Premier jardin* d'Anne Hébert ». *Voix et Images*, vol. 22, n°3, 1997. pp.557-568.
- Fitzpatrick, Marjorie. « *Pélagie-la-Charrette* (Book review) ». *The French Review*. Vol. 53, n°6, 1980. pp.978-979.
- Fisher, Dominique. « *Incendies* de Wajdi Mouawad à Denis Villeneuve, ou comment figurer la cruauté ». *Quebec Studies*. Vol. 54, n°1, octobre 2012. pp. 89-102.
- Fortin, Marcel. « Cette ville qui fût l'Éden ». *Voix et Images*, vol.13, n°3, 1988. pp.503-506.
- Gatti, Maurizio. « La Saga de Bernard Assiniwi, ou comment faire revivre les Béothuks ». *Revue internationale d'études canadiennes*. N°41, 2010, pp. 279-296.
- Ghadie, Hebah Alah ; Grutman, Rainier. « *Incendies* de Wajdi Mouawad : les méandres de la mémoire ». *Neohelicon : Acta Comparationis Litterarum Universarum*. Vol. 33, n°1, juin 2006. pp.. 91-108.

- Giguère, Marie-Michèle. « Mélissa Grégoire, Lucie Lachapelle, Jacques Allard ». *Lettres québécoises*. N°146, été 2012, pp. 22-23.
- Hardy, Eileen. « *The Beothuks Saga* (Book Review) ». *Booklist*, Vol. 98, 2008. p. 803.
- Hébert, Martin. « Du territoire au texte : récit d'une quête de vision dans *Ourse bleue* de Virginia Pésémapéo Bordeleau ». *Québec français*. N°162, 2011, pp.35-37.
- Ionescu, Mariana. « La Quête ex-centrique de l'histoire dans les récits d'Antonine Maillet ». *Francophonies d'Amérique*. N°19, 2005. pp. 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. pp. 297-312.
- Joubert, Lucie. « Le Monde de Lise Tremblay: Montreal, île maudite, refuge ou no woman's land ? ». *University of Toronto Quarterly*. Vol. 70, n°3, 2001. pp. 717-726.
- Kolb, Katherine. « Fractures and Recastings in Nancy Huston's *Lignes de faille* ». *Contemporary French and Francophone Studies*. Vol.14, n°5, Décembre 2010. pp.525-532.
- Labelle, Ronald. « Une charrette qui a traversé l'océan? Les reflets de l'Ankou breton en Acadie ». *Port Acadie*. N°13-14, 2008. pp. 285-293.
- Lapierre, René. « Ancêtre, charrettes et charriage ». *Liberté*. Vol. 22, n°1, 1980. pp. 91-94.
- Leblanc, René. *Derrière la charrette de Pélagie*. Pointe-de-l'Église, Nouvelle-Écosse : 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. pp. 295-311.
- Lepage, Élise. « Nancy Huston, empreintes et failles d'une mémoire sans frontières ». *Francophonies d'Amérique*. N°29, 2010. pp. 79-95.
- Marcheix, Daniel. *Le Mal d'origine : temps et identité dans l'œuvre romanesque d'Anne Hébert*. Québec : L'instant même, 2005.
- Mcbride, Jessica. « New Historical Space in Anne Hébert's *Le Premier jardin* ». *Contemporary French and Francophone Studies*. Vol. 15, n°3, 2011. pp. 279-287.

- 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, décembre 2013. pp. 12-36.
- 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, hiver 2011. pp. 81–92.
- Morency, Jean ; Thibeault, Jimmy. « Dany Laferrière : la traversée du continent intérieur ». *Voix et images*. Vol. 36, n°2, hiver 2011. pp. 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.
- Oprea, Denisa-Adriana. « Hommes à la dérive. La condition masculine dans les romans de Lise Tremblay ». *Nouvelles études francophones*. Vol. 28, n°1, 2013. pp. 89-101.
- Parisse, Lydie. « Œdipe par temps de catastrophe : *Incendies* de Wajdi Mouawad ». Murielle Lucie Clement et Sabine Van Wesemael (dir.). *Relations familiales dans les littératures française et francophone des XX^{ème} et XXI^{ème} siècles*. Actes du colloque d'octobre 2006 (Amsterdam). Paris : L'Harmattan, 2008. pp. 335-341.
- Poirier, Guy. « La Nouvelle-France, le temps d'un premier jardin ». *Tangence*. N°90, 2009. pp. 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 Sánchez* (2008) ». *Voix Plurielles*. Vol.7, n°1. pp. 135-46.
- Riendeau, Pascal. « Ce que nous réserve le passé (new books: *Le retour de Lorenzo Sanchez* by Sergio Kokis and *Ragueneau le Sauvage* by Pierre Manseau) (Book review) ». *Canadian Literature*. N°200, 2009. pp. 159-160.
- Rodighiero, Andrea. « La Promessa del sangue : motivi edipici in *Incendies* di Wajdi Mouawad ». Francesco Citti (dir.). *Edipo classico e contemporaneo*. Hildesheim : Georg Olms, 2012. pp. 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. pp.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 : <http://brock.scholarsportal.info/journals/voixplurielles/article/view/523/500> (page consultée le 10 juin 2014).

- Saint-Martin, Lori. « Les Premières mères, *Le Premier jardin* ». *Voix et Images*. Vol. 20, n°3, 1995. pp. 667-681.
- Skallerup, Lee E. « *L'Énigme du retour* (Book review) ». *Journal of Haitian Studies*. Vol. 16, n°2, 2010. pp.201-203.
- Socken, Paul G. « The Bible and Myth in Antonine Maillet's *Pélagie-la-Charette* ». *Studies in Canadian Literature*. Vol. 12, n°2, 1987. pp. 187-198.
- Telmissany, May. « Wajdi Mouawad in cinema: origins, wars and fate ». *CineAction*, N° 88, 2012. p.48.
- Thibeault, Jimmy. « Le Retour d'exil de Windsor Laferrière ». *Canadian Literature*. N°206, 2010. pp. 154-155.
- Vanasse, André. « Un jupon dans les ridelles – Antonine Maillet : *Pélagie-la-Charrette*. » *Lettres québécoises*. N° 6, 1979-1980. pp. 13-15.
- Wargny, Christophe. « Les livres du mois : *L'Énigme du retour*, de Dany Laferrière ». *Le Monde diplomatique*. Vol. 57, n°672, 2010. p. 24.

Autres sources secondaires

- Agamben, Giorgio. *Ce qui reste d'Auschwitz : l'archive et le témoin. Homo sacer III*. Paris : Payot et Rivages, 1998. Texte traduit par Pierre Alferi.
- Anderson, Benedict (1983). *L'Imaginaire national*. Réflexion sur l'origine et l'essor du nationalisme. Paris : La découverte-Syros, 2002. Texte traduit par Pierre-Emmanuel Dauzat.
- Appadurai, Arjun. « Cosmopolitanism from Below: Some Ethical lessons from the Slums of Mumbai ». *Johannesburg Workshop in Theory and Criticism*. Vol. 4, 2011. En ligne : http://jwtc.org.za/volume_4/arjun_appadurai.htm (page consultée le 19 mai 2014).
- 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 I : Mœurs et coutumes des Algonkins et des Iroquois*. Montréal : Léméac, 1973.
- Assiniwi, Bernard. *Histoire des Indiens du Haut et du Bas Canada – Tome II : Deux siècles de « civilisation blanche » : 1494-1685*. Montréal : Léméac, 1974.

- Assiniwi, Bernard. *Histoire des Indiens du Haut et du Bas Canada – Tome III : De l'épopée à l'intégration : 1685 à nos jours*. Montréal : Léméac, 1974.
- Bachelard, Gaston (1957). *La Poétique de l'espace*. Paris : PUF, 2009.
- Barbery, Muriel et alii. « 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, pp. 657-662.
- Beer, Gillian. *Open Fields: Science in Cultural Encounter*. Oxford – New-York : Clarendon Press - Oxford University Press, 1996.
- Bertrand, Jean-René ; Ouallet, Anne. « Communauté(s) ». In. *Espace et Société, travaux et documents de l'unité mixte de recherche 6590 - CNRS*. Mars 2002, n°17, pp. 7-11.
- Bhabha, Homi. *Nation and Narration*. Londres-New-York : Routledge, 1990.
- . *The Location of Culture*. Londres-New York : Routledge, 1994.
- Bilgrami, Akeel. "What is a Muslim? Fundamental Commitment and Cultural Identity". *Critical Inquiry*. University of Chicago, été 1992, Vol. 18, n° 4, pp.821-842.
- 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 : <http://www.euroalter.com/FR/2010/sur-le-nomadisme-entretien-avec-rosi-braidotti/>. (page consultée le 29 avril 2012).
- . *Metamorphoses: Towards a Materialist Theory of Becoming*. Cambridge-Malden : Polity Press-Blackwell Publisher, 2002.
- . *Nomadic Subjects: Embodiment and Sexual Difference in Contemporary Feminist Theory*. New-York : Columbia University Press, 1994.
- . *Transpositions: On Nomadic Ethics*. Cambridge : Polity, 2006.
- Certeau, Michel de (1980). *L'Invention du quotidien I. Arts de faire*. Paris : Gallimard, 2010.
- Chauvin, Danièle ; Siganos, André ; Walter; Philippe (dir.). *Questions de mythocritique. Dictionnaire*, Paris, Éditions Imago, 2005.

- Coquio, Catherine. « Violence sacrificielle et violence génocidaire ». *Quasimodo*. N° 8, tome 1, 2006. pp. 193-230.
- Cornille, Jean-Louis. *Apollinaire et Cie*. Villeneuve d'Ascq : Presses Universitaires du Septentrion, 2000.
- Deleuze, Gilles. *Différence et Répétition*. Paris : Presse universitaire de France, 1968.
- . « Pensée nomade ». Centre Culturel International de Cerisy-la-Salle. *Nietzsche aujourd'hui ?* Paris : Union Générale d'Édition, 1973.
- Descombes, Vincent. *Les Embarras de l'identité*. Paris : Gallimard, 2013.
- Dickie, John. « Imagined Italies ». David Fogacs et Robert Lumley (dir.). In. *Italian Cultural Studies: An Introduction*. New-York : Oxford University Press, 1996. pp. 19-33.
- Dolce, Nicoletta. « Territoires occupés de Christiane Frenette : le courage et l'aporie de témoigner dans les rues du monde ». Ursula Mathis-Moser (dir.). *Responsibility to Protect. La responsabilité de protéger*. Innsbruck : Innsbruck University Press, 2012. pp. 307-313.
- Eco, Umberto (2011). « Construire l'ennemi ». *Construire l'ennemi et autres écrits occasionnels*. Paris : Grasset, 2014. Texte traduit par Myriem Bouzaher.
- Eagleton, Terry. *Literary Theory. An Introduction*. Minneapolis : University of Minnesota Press, 1983.
- Eliade, Mircea. *Le Sacré et le profane*. Paris : Gallimard, 1965.
- Ericsson, Kjersti ; Simonsen, Eva. *Children of World War II: The Hidden Enemy Legacy*. Oxford/New-York : Berg, 2005.
- Esposito, Roberto. *Bíos : biopolitica e filosofia*. Turin : Einaudi, 2004.
- (1998). *Communitas: origine et destin de la communauté*. Paris : Presse universitaire de France, 2000. Texte traduit par Nadine Le Lirzin.
- . *Immunitas : protezione e negazione della vita*. Turin : Einaudi, 2002.
- Esposito, Roberto. « Communauté ne signifie pas identité, mais altérité ». *Le Monde*, 19 décembre 2000, p.18. Texte traduit par Nadine Le Lirzin.
- Freud, Sigmund (1900). *L'Interprétation des rêves*. Paris : Presses Universitaire de France, 1967. Texte traduit par Ignace Meyerson.

- 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.
- Girard, René. *La Violence et le sacré*. Paris : Grasset, 1972.
- . *Le Bouc émissaire*. Paris : Grasset, 1982.
- Graf, Fritz. *La Genèse de la notion de mythe*. En ligne : http://www.maicar.com/GML/020_Contributors/FGGenese.html (page consultée le 18 février 2014).
- Gramsci, Antonio. *Gli Intellettuali*. Institut Gramsci, Turin, 1975.
- Gregson, Davis. « 'Homecomings without Home': Representations of (Post)colonial (Homecoming) in the Lyric of Aimé Césaire and Derek Walcott ». *Homer in the Twentieth Century*. Oxford : Oxford University Press, 2007. pp. 191-209.
- Harel, Simon. *Les Passages obligés de l'écriture migrante*. Montréal : XYZ, 2005.
- Hofer, Johannes. *Dissertatio medica de nostalgia*. Basel, 1688.
- Huston, Nancy. « Traduttore non è traditore ». *Pour une littérature-monde*. Michel Le Bris et Jean Rouaud (dir.). Paris : Gallimard, 2007. pp.151-160.
- Kant, Emmanuel (1798). *Anthropologie du point de vue pragmatique*. Paris : Vrin, 1970. Texte traduit par Michel Foucault.
- Kristeva, Julia. *Étrangers à nous-mêmes*. Paris : Fayard, 1988.
- . *Séméiotiké*. Paris : Seuil, 1969.
- Laforgue, Pierre. *L'Œdipe romantique. Le jeune homme, le désir et l'histoire en 1830*. Grenoble : Ellug, 2002.
- Lambdon, John George (Lord of Durham - 1839). *Report on the Affairs of British North America*. En ligne : <http://eco.canadiana.ca/view/oocihm.32374/3?r=0&s=1> (page consultée le 20 mars 2014).
- Lévi-Strauss, Claude. "The Structural Study of Myth". *MYTH, a Symposium. Journal of American Folklore*. Vol. 78, n° 270, oct.-déc. 1955. pp. 428-444.
- Locke, John. *Essai philosophique concernant l'entendement humain*. Paris : Librairie générale française, 2009.

- Lyotard, 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.
- McClintock, Anne ; Mufti Aamir ; Shohat, Ella (dir.). *Dangerous Liaisons: Gender, Nation, and Postcolonial Perspectives*. Minneapolis : University of Minnesota Press, 1997.
- Mihailovich-Dickman, Vera (dir.). "Return" in *Post-Colonial Writing: A Cultural Labyrinth*. Amsterdam – Atlanta : Rodopi, 1994, coll. Cross/Cultures.
- Morency, Jean. *Le mythe américain dans les fictions d'Amérique de Washington Irving à Jacques Poulin*. Québec : Nuit Blanche, 1994.
- Nietzsche, Friedrich (1882). *Le Gai savoir*. Paris : Gallimard, 1950. Texte traduit par Alexandre Vialatte.
- Nietzsche, Friedrich (1883-1885). *Ainsi parlait Zarathoustra*. Paris : Gallimard, 1947. Texte traduit par Maurice Betz.
- Nora, Pierre (dir.). *Lieux de mémoire*. Paris : Gallimard, 1997.
- Paré, François (1992). *Les Littératures de l'exiguïté*. Ottawa : Le Nordir. 2001.
- Paterson, Janet. *Figures de l'autre dans le roman québécois*. Québec : Nota Bene, 2004.
- Platon (IVème siècle av. JC). *La République. Oeuvres complètes*. Paris : Les Belles Lettres, 1920. Texte établi et traduit par Émile Chambry.
- Ricoeur, Paul. *La Mémoire, l'histoire, l'oubli*. Paris : Seuil, 2000.
- . *Ricordare, Dimenticare, Perdonare : l'enigma del passato*. Bologne : Il Mulino, 2004. pp.47-119. Traduit du français par N. Salomon.
- Saïd, Edward. *Representations of the Intellectual: the 1993 Reith Lectures*. New York : Pantheon Books, 1994.
- 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 ; Verduyn, Christl (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.
- Stanford, William Bedell (1939). *Ambiguity in Greek Literature: Studies in Theory and Practice*. New York : Johnsen Reprint Corp., 1972.
- Starobinski, Jean. « Les Cheminées et les clochers ». *Magazine littéraire*. N°280, septembre 1990. pp. 26-27.
- . « The idea of Nostalgia ». *Diogènes*. N°54, été 1996. pp.81-103.
- . « Sur la nostalgie; la mémoire tourmentée ». *Cliniques méditerranéennes*. Vol 1, n°67, 2003, p.191.
- Steele, Larry (dir.). *Appartenances dans la littérature francophone d'Amérique du Nord*. Actes du colloque tenu à Halifax les 18 et 19 octobre 2002. Ottawa : Le Nordir, 2005.
- Stewart, Susan. *On Longing: Narratives of the Miniature, the Gigantic, the Souvenir, the Collection*. Durham : Duke University Press. 1993.
- Tournier, Michel. *Le Vent paraquet*. Paris : Gallimard, 1977.
- Trépanier-Jobin, Gabrielle. « Comment mieux vivre ensemble ? Pensée nomade et nouvelles perspectives ». In. 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: <http://www.gerse.uqam.ca> (page consultée le 10 avril 2012).
- 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 : Moeurs et coutumes des Algonkins 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*. 1975, vol. 29, n°1. pp. 97-99.
- Van Gennep, Arnold (1909). *Les Rites de passage. Étude systématique des rites*. Paris : Picard, 2011 (Réimpression de l'éd. de : Paris : E. Nourry, 1909 augmentée en 1969, Mouton and Co et Maison des sciences de l'Homme).
- Vernant, Jean-Pierre. « Ambiguïté et renversement. Sur la structure énigmatique d'*Œdipe roi* ». Jean-Pierre Vernant et Pierre Vidal-Naquet. *Œdipe et ses mythes*. Paris : Éditions Complexe, 2006, p.23-53.

Vernant, Jean-Pierre. *L'Odyssée. Conférence du 23 octobre 2006*. Montrouge - Paris : Bayard - Collège de France, 2011. Vidéo disponible en ligne : http://www.college-de-France.fr/site/jean-pierre-vernant/conference_du_23_octobre_2006_.htm (page consultée le 19 octobre 2012).

Viau, Robert. « Éternelle Évangéline ». *Port Acadie*, n°18-19, 2010, pp. 33-50.

Viau, Robert. *Grand-Pré : lieu de mémoire, lieu d'appartenance*. Longueuil (Québec) : MNH, 2005.

Vidal-Naquet, Pierre. *Le Monde d'Homère*. Paris : Librairie académique Perrin, 2000.

Westphal, Bertrand. *La Géocritique : réel, fiction, espace*. Paris : Éditions de Minuit, 2007.

----- . « Pour une approche géocritique des textes, esquisse ». *Géocritique mode d'emploi*. Limoges : Presse de l'université de Limoges, 2000, pp. 9-39.

Dictionnaires

Chevalier, Jean ; Gheerbrant, Alain. *Dictionnaire des symboles*. Paris : Robert Laffont-Jupiter, 1982. Edition revue et corrigée.

C.R.I.S.C.O. *Dictionnaire des synonymes*. En ligne : www.crisco.unicaen.fr.

Hordé, Tristan ; Tanet, Chantal. *Dictionnaire des prénoms*. Paris : Larousse, 2007.

Larousse en ligne. En ligne : <http://www.larousse.fr/>.

Office Québécois de la Langue Française. *Grand Dictionnaire Terminologique*. En ligne : <http://gdt.oqlf.gouv.qc.ca/>

Rey, Alain (dir.). *Dictionnaire historique de la langue française*. Paris : Le Robert, 2012.

Documents audiovisuels

Antonine Maillet, la parole de l'Acadie. Le Goncourt pour Pélagie. Archives de Radio Canada, 26 novembre 1979. En ligne : http://archives.radio-canada.ca/arts_culture/litterature/dossiers/1752/ (page consultée le 6 mars 2014).

Interview d'Antonine Maillet, prix Goncourt 1979. Archives de l'INA, Journal du 19 novembre 1979, Antenne 2. En ligne : <http://www.youtube.com/watch?v=7mg2H1OjTBc> (page consultée le 6 mars 2014).