

LES VOIX DU TEMPS ET DE L'ESPACE

COLLECTION CONVERGENCES,
DIRIGÉE PAR ROBERT DION,
ÉLISABETH NARDOUT-LAFARGE
ET RICHARD SAINT-GELAIS

LES AUTEURS

Hélène DESTREMPES
Louise DUPRÉ
André GAUDREULT
Henk HILLENAAR
Sjef HOUPPERMANS
Patrick IMBERT
Hillegje VAN 'T LAND
Daniel MARCHEIX
Jacques MICHON
Hans MOOIJ
Jean MORENCY
Lucie K. MORISSET
Luc NOPPEN
Réal OUELLET
François PARÉ
Janet M. PATERSON
Richard SAINT-GELAIS
Lori SAINT-MARTIN
Jeanette DEN TOONDER

Sous la direction de
JEANETTE DEN TOONDER

avec la collaboration de Hilligje van 't Land

Les voix du temps et de l'espace

CONVERGENCES

n° 40

ÉDITIONS NOTA BENE

Les Éditions Nota bene remercient le Conseil des Arts du Canada,
la SODEC et le ministère du Patrimoine du Canada
pour leur soutien financier.

Nous reconnaissons l'aide financière du gouvernement du Canada par l'entremise
du Programme d'aide au développement de l'industrie de l'édition (PADIÉ)
pour nos activités d'édition.

© Éditions Nota bene, 2007
ISBN : 978-2-89518-272-6

REMERCIEMENTS

Nous tenons à remercier les organismes subventionnaires pour leurs généreuses contributions à la publication de ce volume. Nous remercions la Fondation Nicolaas Mulerius de l'Université de Groningen pour sa stimulation de l'essor de cette université comme institution internationale de large rayonnement scientifique et culturel, et plus spécifiquement pour son soutien financier. Nous sommes également très reconnaissants à la Délégation générale du Québec à Bruxelles avec qui le Centre d'études canadiennes entretient d'excellents contacts depuis des années. Au cours des années, et grâce notamment à l'aide de la Délégation, le Centre a pu accueillir à Groningen de nombreux et éminents auteurs et chercheurs québécois. Nous exprimons notre gratitude tout particulièrement au délégué général actuel, M. Christos Sirros, pour son vif intérêt et son soutien pour les activités du Centre dans le domaine de la littérature et de la culture québécoises. Nous souhaitons par ailleurs remercier l'Association des études canadiennes aux Pays-Bas (ACSN) avec laquelle le Centre collabore depuis longtemps, ce qui a donné lieu à des événements stimulants et riches. Au cours des années, le programme de l'Association a permis à plusieurs collaborateurs de ce volume de se rendre à Groningen et de donner des conférences dans le pays entier. Par ailleurs, nous souhaitons remercier l'ambassade du Canada aux Pays-Bas et son équipe pour son soutien indéfectible depuis la fondation de notre Centre.

Nous tenons finalement à remercier Guy Champagne et la maison d'édition Nota bene pour leur excellente collaboration lors de la réalisation de ce volume. Sans ce soutien amical et décisif, le volume n'aurait pas pu voir le jour.

INTRODUCTION

Jeanette den Toonder et Hilligje van 't Land

Le Centre d'études canadiennes de l'Université de Groningen a été fondé en 1988. Son fondateur passionné et inspirant, le professeur Jaap Lintvelt, a dirigé le Centre avec verve et beaucoup d'enthousiasme pendant dix-sept belles années. Les débuts furent modestes mais ô combien passionnants, et grâce à sa compétence et sa préoccupation de tous les instants, Jaap Lintvelt a su associer des collègues, des représentants d'autres institutions universitaires et non universitaires et tous ceux qui s'intéressent au Canada aux activités du Centre, et le Centre est devenu célèbre non seulement aux Pays-Bas mais également à l'étranger.

En septembre 2005, Jaap Lintvelt transmet sa fonction de directeur à Jeanette den Toonder afin de prendre sa préretraite bien méritée. Bien qu'il soit toujours un membre actif du Centre et une véritable encyclopédie vivante en ce qui concerne toutes les questions relatives aux études canadiennes – et nous espérons vivement qu'il le restera encore pendant longtemps – nous souhaitons lui offrir ce collectif afin de rendre hommage à son travail pour le Centre et à son travail de recherche en littérature québécoise. Grâce à ses nombreuses publications dans ce domaine, dont plusieurs sont issues de colloques internationaux qu'il a organisés au cours des années, et qui se sont avérés de véritables plateformes de discussion et d'échanges d'idées, la littérature québécoise fait aujourd'hui partie intégrante des études littéraires

aux Pays-Bas. Les articles réunis ici sont rédigés par des collègues québécois et néerlandais avec lesquels Jaap Lintvelt a travaillé en étroite collaboration. Les contributions se rapportent aux sujets de recherche qu'il a développés au cours de sa carrière : des aspects narratologiques qui l'ont fascinés depuis le début, à la question identitaire – souvent reliée à la sexuation – et à la recherche de la représentation de l'espace dans le roman québécois – souvent liée à une analyse de l'importance du thème du voyage. Nous espérons que ce volume suivra les traces du travail de Jaap Lintvelt et qu'il saura donc lui aussi contribuer au rayonnement de la littérature en général et de la littérature québécoise en particulier.

La première partie du volume est consacrée au développement des arts et de la littérature en particulier au xx^e siècle. Hans Mooij, professeur émérite de littérature comparée, Université de Groningen, ouvre le collectif avec une étude plus générale. Celle-ci est suivie d'analyses littéraires réalisées par Henk Hillenaar, professeur émérite de littérature française, Université de Groningen, et par Sjef Houppermans, professeur de langue et littérature françaises, Université de Leyde. En proposant une nouvelle considération de la systémique des arts, Mooij s'interroge sur le rôle du temps et de l'espace dans une dizaine d'arts. Il distingue les arts bidimensionnels et les arts tridimensionnels, et il les place sur une échelle glissante qui va du pur temporel au pur spatial. En accordant une place particulière à la littérature, Mooij se demande où celle-ci se positionne sur l'échelle, en tenant compte de la prédominance de sa dimension temporelle. La distinction formelle entre les arts va de pair avec une considération des développements historiques dans l'un ou l'autre art et de l'importance qui leur est accordée à différentes époques. Par le spectre spatiotemporel établi, Mooij montre la parenté et les écarts qui existent entre les différents arts. Les dimensions métaphoriques et allégoriques de la littérature sont étudiées par Henk Hillenaar et Sjef Houppermans dans leurs analyses respectives de l'œuvre littéraire de Marcel Proust. Les objets matériels et les machines y prennent une place prépondérante. L'analyse

INTRODUCTION

de Henk Hillenaar concerne trois espaces romanesques, réels et imaginaires, que présente la scène de la lanterne magique sur laquelle s'ouvre la *Recherche* de Proust. La lanterne met en mouvement l'imagination de l'enfant, comme le feront l'art et la littérature dans son existence adulte, et met ainsi en scène les thèmes principaux du roman. Houppermans montre que la machine y occupe une place clé puisqu'elle présente et représente la force de désappropriation et de désindividualisation qui seront la marque de l'art moderne. L'analyse insiste sur les machines qui permettent le voyage dans l'espace et dans le temps, comme l'automobile et l'avion, mais elle souligne également le mécanisme et les automatismes dans l'œuvre proustienne, en montrant par exemple les mouvements obsessionnels du désir et la mégamachine de la vie sociale. La question est de savoir si l'art peut maîtriser la machine infernale, afin d'arriver à la sublimation.

Dans les parties suivantes de ce recueil, les articles sont en grande partie consacrés aux littératures québécoise et canadienne-française. La partie *Littératures en émergence* traite du rôle que l'édition et les revues littéraires ont joué et jouent encore dans l'émergence des littératures québécoise et acadienne. Dans son article, « Le parcours éditorial de l'écrivain au tournant du XX^e siècle : le cas de Pamphile Le May », Jacques Michon, professeur titulaire à l'Université de Sherbrooke, illustre les changements survenus dans le monde du livre au Québec, de la Confédération à la Première Guerre mondiale, à l'aide d'une étude du parcours éditorial de l'un des écrivains les plus prolifiques de sa génération, Pamphile Le May. Jean Morency, professeur titulaire au département d'études françaises de l'Université de Moncton, étudie dans « La revue de création *éloizes* : écrire une autre Acadie » l'émergence de nouvelles générations d'écrivains en Acadie et les mouvements convulsifs de la culture acadienne en retraçant les trois épisodes principaux qui déterminèrent l'évolution de la revue de création littéraire acadienne *éloizes*. Les deux contributions montrent l'importance des institutions culturelles pour le développement et même la survivance de la littérature ; le nouveau type de médiateur que voit naître Michon – soit

l'éditeur professionnel, indépendant – représente désormais les intérêts de l'écrivain et de son œuvre, tandis que la disparition de la revue *éoloizes* montre, d'après Morency, une crise profonde de la culture, qui, avec la création récente d'une nouvelle revue de création littéraire, connaît actuellement une période de transition.

Les articles de la troisième partie sont liés entre eux par l'approche narratologique qui les détermine. Hélène Destrempe, professeure agrégée au Département d'études françaises de l'Université de Moncton, se base, dans son article « Subjectivité du regard et configuration de l'image de l'Indien dans la fiction narrative au Canada français (1850-1900) », sur les concepts développés par Genette, tandis que, après avoir insisté sur la discussion à laquelle la théorie genettienne a donné lieu, André Gaudreault, professeur titulaire au Département d'histoire de l'art et d'études cinématographiques de l'Université de Montréal, dans « Système du récit d'un film à narrateur verbal : *Citizen Kane* d'Orson Welles », montre la pertinence de la séparation entre le voir et le savoir que François Jost a proposée dans le cadre de la narratologie filmique. Richard Saint-Gelais, professeur titulaire au Département des littératures de l'Université Laval, consacre son article « La métalepse du traducteur : Tsepeneag, Paruit, *Le mot sablier* » aux marges du récit, considérant la voie du traducteur comme une instance énonciative. Finalement, Daniel Marcheix, enseignant-chercheur à la Faculté des lettres et sciences humaines de Limoges, propose dans « Frontières du texte et frontières de la présence dans *Le bonheur a la queue glissante* d'Abla Farhoud », à l'instar de Jaap Lintvelt, de montrer la relation entre la forme narrative et son contenu narré en s'attachant à l'incipit et à l'explicit du texte. Ainsi donc, Destrempe examine le rapport entre le point de vue, la focalisation et la représentation de la figure de l'Indien dans la littérature canadienne-française au XIX^e siècle. Elle insiste avant tout sur le rôle du narrateur omniscient extradiégétique sur lequel s'appuie la structure d'énonciation de la majorité des romans étudiés. Ce narrateur exprime la plupart du temps un parti pris pour la civilisation canadienne-française et surtout la religion catholique. Si la

INTRODUCTION

figure de l'Indienne occupe une place importante dans le champ focalisé, peu de textes lui cèdent la parole, comme c'est d'ailleurs également le cas pour l'Indien. Ainsi, le personnage de l'Indien est confiné à un espace auquel il ne peut échapper et qui le prive de parole. Le problème de la focalisation se trouve au cœur de l'article de Gaudreault où il présente le film *Citizen Kane* comme exemple cinématographique ayant un équivalent du narrateur littéraire. Dans son analyse, Gaudreault affirme que toutes les instances narratives auxquelles le journaliste-enquêteur Thompson s'adresse sont proprement narratives. La question de savoir « qui raconte ? » mène à la distinction d'une délégation narrative polyphonique assistée, où le narrateur premier reste apparemment invisible. Dans l'article de Saint-Gelais, l'écrivain roumain Dumitru Tsepeneag et le traducteur de ses textes, Alain Paruit, obtiennent le statut de personnes réelles. Il est question de ce que Saint-Gelais appelle une manœuvre identificatoire puisque c'est à travers le prénom du traducteur que le lecteur peut établir l'identité du narrateur et de l'auteur. Le mélange de ces deux instances, qui sont censées être extérieures aux textes mais qui semblent être prisonnières de la fiction, donne lieu à une métalepse du traducteur qui met en question le véritable auteur des romans. Dans *Le bonheur a la queue glissante*, roman étudié par Daniel Marcheix, l'instance de l'énonciation est tourmentée par une présence vide. Dans l'explicit, le narrateur-personnage fait le deuil de soi, faisant preuve d'une énonciation à la première personne qui repose sur une transgression narrative puisque, dans l'incipit, cette instance est présentée comme une non-personne. Marcheix montre que, dans ce roman d'Abla Farhoud, la transgression narrative résulte en une ouverture de soi qui se rapproche de la création artistique où présence réelle et rêvée s'entremêlent.

La problématique complexe des identités américaines et de ses rapports avec le vieux monde (l'Europe) constitue le point commun entre les articles de la quatrième partie. Patrick Imbert, professeur titulaire à l'Université d'Ottawa, insiste dans « L'écrivain argentin Sarmiento et la place du Canada français dans le Nouveau Monde » sur le rapport du Canada français aux

identités inventées dans le Nouveau Monde en étudiant les réflexions de l'écrivain argentin Sarmiento sur la démocratie américaine ouverte à la modernité. L'analyse de la vision que développe Sarmiento sur les rapports aux autres – à l'aide du système de la langue et du système pédagogique – montre l'adaptabilité des peuples aux transformations. Ce comparatisme interaméricain proposé par un voyageur étranger montre en plus les relations ambiguës vis-à-vis des codes européens, rapports développés également par Réal Ouellet, professeur de littérature à l'Université Laval, dans sa contribution intitulée « *Locus amœnus*, âge d'or et paradis terrestre dans les textes français du XVII^e siècle sur les Antilles », portant sur les images du paradis terrestre. C'est que le mythe des îles Caraïbes comme un espace édénique tel qu'il a été présenté par les chroniqueurs français du XVII^e siècle, suppose une séparation ultime entre l'Europe et l'espace édénique qui ne peut être atteint que par un voyage fort difficile où il faut franchir le passage de la mer. Pourtant, ce mythe présente en même temps des réalités aussi terribles que l'esclavage des Noirs et l'exploitation des engagés français. Comme le montre Ouellet, le mythe du paradis cède au fur et à mesure sa place à la réalité, avec l'instauration de l'esclavage et le refoulement des Indiens, puisque, aux yeux du colonisateur, l'inhumanité des autochtones l'emporte sur leur bonne nature. Ainsi s'écroule l'image de la Nouvelle-France comme une France plus riche et plus prometteuse. En étudiant deux berceaux de la Nouvelle-France en Amérique du Nord, à savoir la place Royale du Vieux-Québec et l'île d'Orléans dans le fleuve Saint-Laurent, Lucie K. Morisset et Luc Noppen, professeurs au Département d'études urbaines et touristiques de l'Université du Québec à Montréal, montrent dans « Les berceaux de la Nouvelle-France » une image fort différente de la colonie française et de son développement. À l'aide de la métaphore de la patrie – le père, en l'occurrence Samuel de Champlain, veillant auprès du berceau – ils insistent sur l'espace identitaire de la ville de Québec ainsi que sur l'île d'Orléans comme lieu de mémoire. Leur analyse de la valorisation du patrimoine montre que les représentations de

INTRODUCTION

ces deux berceaux comme idylle de l'Ancien Monde ou ville incorporant les anciennes traditions françaises sont basées sur une réalité sociohistorique aussi bien que sur l'imaginaire des récits romanesques.

La dernière partie de ce volume réunit cinq analyses où les différentes représentations spatiales sont en rapport étroit avec les questions de l'intimité, de l'identité et de l'altérité. En analysant l'espace et sa relation au sacré dans « Intérieurs apocryphes de *Papa Boss* de Jacques Ferron », François Paré, professeur titulaire au Département d'études françaises de l'Université de Guelph, montre que Ferron ironise la sacralisation, tout en craignant sa disparition. La question est de savoir si le sacré s'écroule sous le poids du monde matériel et marchand. Chez Ferron, les grands tableaux de l'Annonciation incitent à une réflexion sur l'espace intérieur comme lieu de la révélation. Pourtant, ces espaces sont également dérisoires, puisqu'ils sont hantés par le regard extérieur, représenté par le regard intrusif du narrateur. Celui-ci entre dans les espaces privilégiés, une intrusion contre laquelle les personnages s'efforcent de lutter pour maintenir leur intimité. La question de l'intimité est avant tout liée à la vision de la famille dans l'article de Lori Saint-Martin, professeure titulaire au Département d'études littéraires de l'Université du Québec à Montréal, « La famille et le monde : métissage, bâtardise et nouvelles alliances dans *La conjuration des bâtards* de Francine Noël ». Chez Noël, la famille est une entité changeante qui déborde sur le politique, le mondial et le pluriel. En analysant le métissage ethnoculturel des protagonistes du roman, Saint-Martin montre que l'identité est toujours mouvante, donnant lieu à une diversité où l'Autre se trouve toujours en soi. Ainsi est créée une nouvelle famille dont le principe fondateur est celui de la convergence de différences. Dans « Temps et espaces : les transferts culturels dans la littérature migrante », les différences concernent le narrateur du roman *Le pavillon des miroirs* de Sergio Kokis. Janet M. Paterson, professeure titulaire au Département d'études françaises de l'Université de Toronto, insiste sur l'aliénation et la construction identitaire de ce narrateur brésilien

racontant ses souvenirs d'enfance dans son pays d'origine et son expérience d'immigrant à Montréal. En considérant les rapports du narrateur aux espaces – l'ici comme l'ailleurs – et aux temps – le présent et le passé –, Paterson s'interroge sur la notion de transfert culturel identitaire, notion qui modifie profondément la construction identitaire du protagoniste migrant. Jeanette den Toonder, professeure agrégée au Département de langues et cultures romanes de l'Université de Groningen, insiste également, dans son article « Envol et fixité dans les romans récents de France Daigle », sur les rapports des personnages à l'espace, rapports qui s'avèrent caractérisés par un double mouvement : le premier orienté vers l'intérieur et le deuxième favorisant l'ouverture vers le monde extérieur. Ces mouvements, vertical et horizontal, étudiés dans plusieurs entités spatiales, montrent que l'espace daiglien se caractérise par la rencontre ultime entre mobilité et fixité. Ainsi, les désirs apparemment contraires d'enracinement et de déplacement résultent en une troisième figure de mouvement, celle qui vise à tourner autour de son propre axe sans perdre l'équilibre. Le paradoxe déplacement/enracinement se rapporte, dans « Espaces de la mémoire, espace du féminin : *Langues obscures* de Nicole Brossard » de Louise Dupré, professeure titulaire au Département d'études littéraires de l'Université du Québec à Montréal, à la réflexion sur la subjectivité au féminin. Dans l'œuvre de Brossard, la reconnaissance de sa propre subjectivité et légitimité réside dans la reconnaissance de la mémoire qui a fait défaut aux femmes. Celle-ci se crée grâce à une réflexion poétique, créant un espace du poétique où le champ du sensitif agit sur la rationalité. Dupré montre que, par un jeu pronominal subtil, les poèmes de *Langues obscures* relient le *je*, la langue et la collectivité, permettant un apprentissage fécond où les femmes réinventent leur histoire. Ainsi se crée un imaginaire du futur qui s'affirme par l'écriture.

Cher Jaap, nous te souhaitons tous de beaux moments de lecture et de réflexions nouvelles sur ces domaines du littéraire qui sont les tiens.

PARTIE I :
L'ART DE LA LITTÉRATURE :
DIMENSIONS ET IMAGINATION

LE TEMPS ET L'ESPACE DANS LES ARTS¹

Hans Mooij

University of Groningen

1. UN SUJET OUBLIÉ ?

Pendant deux siècles, on a beaucoup étudié la systématique des arts : leurs points communs et leurs différences, les classifications possibles, parfois aussi leur hiérarchie réciproque. Cette période a commencé vers le milieu du XVIII^e siècle, et plus précisément en 1766 avec la parution du traité de Lessing intitulé *Laokoon, oder Über die Grenzen der Malerei und Poesie* (Laocoon ou Des frontières de la peinture et de la poésie). Ensuite, quelques grands philosophes ont abordé la question de la systématique des arts dans le cadre de leur métaphysique. Kant avait commencé dans la *Kritik der Urteilskraft* (Critique du jugement), mais ce furent notamment Schelling, Hegel et Schopenhauer qui avancèrent des systèmes impressionnants. Des philosophes postérieurs perpétuèrent ensuite cette tradition. Des perspectives

1. Cet article est un remaniement d'un texte qui a paru antérieurement en néerlandais dans Bart Vandenabeele et Koen Vemeir (dir.) (2003), *Gemedieerde Zintuiglijkheid. Jaarboek voor Esthetica* (Annales d'esthétique). Je remercie ici les Éditions Damon à Budel pour leur aimable autorisation de réutiliser ce texte sous une forme remaniée. Il a été traduit sous les auspices du Centre de langues de l'Université de Groningen. Je remercie l'Académie Royale des Arts et Sciences des Pays-Bas (KNAW) pour la subvention de cette traduction.

psychologiques vinrent également s'y greffer au fil du temps, et au XX^e siècle, le sujet reçut de nouvelles impulsions issues de la science générale de l'art (*allgemeine Kunstwissenschaft*) ; c'est alors que naquit également, grâce notamment à l'historien de l'art Heinrich Wölfflin et à l'historien de la littérature Oskar Walzel, l'intérêt pour l'« éclairage réciproque des arts » (*wechselseitige Erhellung der Künste*). Des contributions importantes furent apportées par Max Dessoir (*Asthetik und allgemeine Kunstwissenschaft*, 1906), Alain (*Système des beaux-arts*, 1922), Roman Ingarden (dans ses études sur l'ontologie de l'art), T. M. Greene (*The Arts and the Art of Criticism*, 1940) et Étienne Souriau (*La correspondance des arts*, 1947). Peu de temps après, Thomas Munro réalisa un aperçu encyclopédique critique détaillé du thème et de son histoire dans son ouvrage *The Arts and their Interrelations* (1949). Il y constatait que ces dernières années, « le problème de la classification des arts était devenu une tâche reconnue de l'esthétique² ». Un terme avait même été créé pour toutes ces recherches : l'esthétique comparée (*comparative aesthetics*).

Dans l'intervalle, certains autres philosophes et critiques d'art avaient publié des écrits négatifs sur la valeur des systématiques proposées. Parmi eux se trouvait naturellement Benedetto Croce, qui était hostile à presque toute forme de généralisation dans les arts. John Dewey s'était également rangé du côté des opposants³. Ils ne furent pas beaucoup entendus au début. Cela changea à partir des années cinquante. En 1953, parurent encore l'ouvrage impressionnant de Susanne Langer, *Feeling and Form*, et celui (moins influent) de Nicolai Hartmann, *Asthetik*, mais ensuite l'intérêt pour la systématique des arts commença à faiblir. Des tentatives intéressantes furent naturellement faites de temps à autre pour insuffler une vie nouvelle à la question, comme celle de Nelson Goodman avec son analyse des formes de notation artistiques et sa distinction entre les arts autographiques et

2. Voir notamment les chap. V, VII, VIII et IX. La citation est tirée de la p. 157.

3. Dewey ([1934] 1958 : 218-223).

allographiques (dans *Languages of Art*, 1969), et un peu plus tard celle de Francis Sparshott dans son maître ouvrage *The Theory of the Arts* (1982)⁴. Mais rien n'y fit. Les quatre tomes de l'*Encyclopedia of Aesthetics* de 1998 traitent à peine du sujet. Un article séparé ne lui est pas consacré. Les articles sur l'*Ontology of Art* et la *Synaesthesia* s'en rapprochent le plus, et le thème n'apparaît que de façon morcelée dans des contributions sur des philosophes et critiques d'art traités séparément. L'ouvrage général extrêmement informatif de Thomas Munro n'est même pas mentionné. Et le terme d'esthétique comparée a acquis aujourd'hui une autre signification, à savoir celle de la comparaison interculturelle des arts.

Cette évolution n'est pas inexplicable. Il régnait souvent une indéniable obsession du système. Une certaine systématique était alors imposée aux arts. En négligeant des exceptions et même parfois des traditions artistiques entières, on les compartimentait un à un ou – lorsque cela n'allait vraiment pas – on les considérait comme des formes artistiques intermédiaires ou composées. La méthode utilisée était trop souvent simpliste et le résultat stérile. Un deuxième problème était la multitude de critères, et également leur applicabilité douteuse. Avec le temps, deux distinctions s'imposèrent, à savoir la distinction entre les arts du temps et les arts de l'espace, et celle entre les arts mimétiques et les arts non mimétiques. Mais on utilisa aussi l'opposition mouvement/repos ou une distinction en fonction des sens concernés ; en outre, la différence collectif/solitaire fit son apparition. Aussi la question était-elle de savoir quels étaient les liens qui existaient entre ces différents critères, parfois proches et parfois très disparates. Max Dessoir combina le critère espace-temps avec le critère mimétique-non mimétique. Étienne Souriau commença par adopter un critère sensoriel qu'il combina également avec le critère mimétique-non mimétique. Sa systématique, avec

4. Voir surtout les chap. III-V de Goodman ; voir surtout le chap. VII et l'appendice B de Sparshott ; comparer aussi avec John Margolis (1980).

les considérations correspondantes, est l'une des plus intéressantes. Il y démontre la caractérisation primaire de chaque art existant par l'une des sept qualités sensibles ou *qualia* : lignes, volumes, couleurs, luminosités, mouvements, sons articulés, sons purs, et par l'un des critères abstrait ou imitatif. Il représente ces caractéristiques au moyen des sept secteurs d'un cercle (correspondant aux sept *qualia*), chacun étant divisé à son tour par des cercles concentriques en deux sections (correspondant à la distinction abstrait-imitatif). Chaque art peut ainsi se voir attribuer sa place dans le schéma. L'architecture et la sculpture forment les deux sections du secteur volume, la danse et la pantomime, celles du secteur mouvement. La peinture, abstraite comme imitative, occupe cependant un secteur entier (celui de la couleur). D'autres secteurs ne sont remplis qu'à moitié. La musique (les sons purs) n'a presque pas en effet de pendant imitatif, la littérature (les sons articulés), de pendant abstrait. On peut avancer des arguments en faveur du regroupement de ces deux arts dans un seul et même secteur, mais Souriau y renonce. Tout bien considéré, le schéma de 14 divisions génère donc moins de 14 arts. Mais Souriau affirme qu'il aurait pu y en avoir plus, et même qu'il se peut que d'autres *qualia* aboutissent un jour à de nouveaux arts. Sa systématique est donc nettement pragmatique ; ses considérations sur ce qui aurait pu être et sur ce qui est encore possible forment les paragraphes les plus vivants de cette partie de son livre. L'arbitraire domine cependant ici et là, et même cette contribution perd de son pouvoir de persuasion⁵.

Troisièmement, le développement des arts au XX^e siècle a contribué bien sûr à la déconfiture du sujet. Des courants modernes au sein de certains arts très anciens, tels que la musique

5. Souriau (1947) et en particulier la quatrième partie (« Le système des beaux-arts »), chap. XVII-XXIV ; voir le schéma p. 97. De toutes les correspondances entre les arts nommées par Souriau, celle de la musique et de la littérature est la plus solide. Il parle de leur quasi-complémentarité (la littérature étant le quasi-complément imitatif de la musique), et traite la question de façon détaillée (p. 115 ; chap. XXV-XXVIII.).

expérimentale, l'art conceptuel et l'*action painting*, et l'apparition de nouvelles formes d'art difficilement classables (comme l'art cinématographique), ont trop exigé des possibilités éprouvées de la systématique des arts. Je pense pourtant que cette systématique des arts vaut la peine d'être étudiée à nouveau. Mais je ne donnerai pas une classification stricte. Sa faillite a été en effet, je le crois, suffisamment démontrée. Au lieu de cela, je vais essayer de montrer que les arts forment plutôt une sorte de spectre mouvant. Je me tournerai pour cela en premier lieu vers les critères de temps et d'espace, pas tant pour suivre la tradition mais parce qu'il s'agit de catégories fondamentales, sur le plan cognitif et émotionnel. Je compléterai cependant leur application, à chaque fois que cela sera nécessaire, par d'autres points de vue. Pour faciliter les choses, je me limiterai par avance à une dizaine d'arts : la musique, la danse (ou le ballet), l'opéra, le théâtre, le film, la littérature, les arts graphiques, la peinture, la sculpture et l'architecture⁶. Il ne s'agit que d'une sélection, et des arts non occidentaux caractéristiques font défaut ; j'espère cependant que la liste traitée est suffisamment représentative pour ce travail. J'accorderai encore une attention particulière à la position de la littérature au sein de ses formes artistiques sœurs.

2. MATIÈRE ET EXÉCUTION

Lorsque l'on s'interroge sur le rôle du temps et de l'espace dans l'un ou l'autre des arts, on soulève immédiatement la question suivante : sous quel rapport ? En premier lieu il y a la matière. Les quatre arts plastiques – peinture, gravure, sculpture et architecture – utilisent un médium spatial (à peu de chose près) bidimensionnel ou tridimensionnel. Mais les arts

6. On notera ici l'absence du dessin, de la céramique, de la photographie et de la calligraphie. Ces arts peuvent être éventuellement considérés comme des variantes des arts traités. D'autres domaines d'activité artistique tels que l'esthétique industrielle, les arts multimédias et l'art performance, devraient être traités séparément. Quoiqu'il en soit, mon ambition dans cette reconnaissance n'était pas l'exhaustivité.

tridimensionnels permettent le mouvement. Il y a par exemple les sculptures mobiles de Calder, et certains bâtiments (comme les moulins) sont également doués de mouvement⁷. Cela donne un certain aspect temporel à ces arts, si bien que les arts tridimensionnels sont moins purement spatiaux que les arts bidimensionnels. Imaginons une échelle glissante qui va du pur temporel (à gauche) au pur spatial (à droite) : la peinture et la gravure se trouvent à l'extrême droite, et l'architecture et la sculpture un peu sur leur gauche. La musique se trouve assez loin sur la gauche. On entend ses sons simultanément ou successivement, et la dimension primaire est naturellement le temps. Mais le temps n'a pourtant pas le monopole, car les sons ne peuvent exister que dans l'espace. Ils supposent une création et une propagation dans l'espace. Lorsque l'on fait spécialement attention à l'exécution, l'aspect spatial devient encore un peu plus explicite. Tous les sons sont en effet produits dans un lieu donné, se propagent dans l'espace sans lequel ils ne pourraient pas exister. Pour les gens qui peuvent se passer de l'exécution (ou d'une version enregistrée de cette exécution) et lire la musique comme d'autres lisent un roman, il y a toujours la partition comme donnée spatiale. La musique ne se trouve donc pas à l'extrême gauche, mais néanmoins assez loin sur la gauche du spectre.

La danse, l'opéra, le théâtre et le film sont d'autres arts de réalisation⁸. Dans ces quatre exemples, la matière comme la réalisation sont une combinaison d'éléments de l'espace et du temps : mouvements, gestes, actions, langue, sons et images,

7. Il existe bien une peinture tridimensionnelle, comme la peinture de panorama (populaire vers 1900) et la peinture de chapelle. Mais l'œuvre d'art ici n'est animée d'aucun mouvement. Le mouvement (même s'il s'agit d'un mouvement apparent) joue par contre un rôle dans certaines formes bidimensionnelles d'*op art*.

8. En matière d'exécution, le film est un cas compliqué. Un film est-il en effet réalisé à la prise de vue et au montage sur la base du script et sous la direction du réalisateur (en général donc une seule fois), ou à chaque fois qu'il est présenté, comme une répétition pure ou presque (peut-être 10 000 fois) ?

prescrits d'une part par des artistes et réalisés d'autre part par des artistes. Mais de nouvelles distinctions peuvent être établies également au sein de ce quatuor d'arts, maintenant en raison du rôle de la musique. Et le centre de gravité des arts en question peut ainsi se déplacer plus ou moins vers la gauche. Le théâtre pur, c'est-à-dire le théâtre sans musique (comme cela est courant dans le théâtre moderne), doit être placé au milieu ; il n'y a aucune raison de s'écarter vers la gauche ou vers la droite⁹. En raison de l'apport de la musique, le film, la danse et l'opéra se trouvent cependant à gauche du centre, et à mon avis dans cet ordre, l'opéra étant le plus à gauche. La distance par rapport à la musique instrumentale est cependant encore très grande.

Reste la littérature, avec pour matière la langue. Où se trouve-t-elle dans ce spectre ? Elle n'est probablement pas au milieu, mais où est-elle exactement par rapport aux arts de réalisation que nous venons de traiter ? Une question préalable est de savoir si la littérature est elle-même un art de réalisation. Cela était certainement le cas à l'origine. La poésie lyrique devait être chantée, une épopée, récitée. Prendre connaissance de la littérature revenait à être présent lors d'une élocution ou d'une récitation à haute voix. Plus tard, la lecture individuelle de la littérature se manifesta, et encore un peu plus tard, la lecture silencieuse. Dans la civilisation occidentale, cette situation s'est globalement normalisée depuis plus de cinq cents ans, même s'il n'a certainement pas été question d'un processus uniforme qui s'est déroulé partout et dans tous les genres. Depuis lors, la littérature n'est plus un art de réalisation et elle a commencé de ce point de vue là à ressembler aux arts plastiques. La personne qui observe l'objet d'art est directement confrontée avec ce que l'artiste veut montrer à son public, par l'entremise naturellement des typographes, imprimeurs et éditeurs ; l'entremise des récitants

9. Il en était autrement dans l'Antiquité ; le théâtre allait de pair avec la musique, à tel point même qu'Aristote considérait la langue et la musique (mélodie, chant) ensemble comme faisant partie du médium de la tragédie.

est pourtant devenue inutile, même si ceux-ci existent encore et même si de nombreux poètes se produisent toujours de temps à autre pour réciter leurs propres œuvres¹⁰.

Tout cela fait-il de la littérature un art spatial ? Un peu, sans aucun doute. Le texte écrit ou imprimé est somme toute un objet spatial, à la différence d'un texte récité, fondamentalement temporel. Tout se trouve dans un livre que l'on peut feuilleter comme on peut reconnaître une sculpture ou un bâtiment en tournant tout autour ou en le parcourant. Le passage de la langue parlée à la langue écrite, de la littérature orale à la littérature de l'écrit, signifie que la matière est devenue plus spatiale. En raison de cette fixation sur l'écrit et de la culture de lecture qui s'y rattache (et qui a remplacé la culture d'écoute d'origine), la littérature – la prose comme la poésie – a également changé de caractère sur le fond. Les retombées de la dimension temporelle au sein de l'objet spatial ont pourtant été conservées. Le positionnement des signes graphiques représente une succession temporelle, et cela forme une grande différence avec les arts plastiques. Pour cette raison, la littérature, considérée à partir de la matière, est restée de façon primaire un art du temps. La véritable prise de connaissance a lieu ici dans un ordre prescrit. En outre, à la différence des quatre arts scéniques (où cet ordre prescrit existe aussi), il manque à la littérature la spatialité de la scène et l'effet fortement spatial qui apparaît de ce fait au niveau de la matière et de la réalisation. Pour toutes ces raisons, je place la littérature

10. La perpétuation de la conception de la littérature comme un art de la récitation dans la théorie artistique est presque incroyable. Jusque bien avant dans le XIX^e siècle, et parfois même encore au XX^e siècle, celui qui prend connaissance de la littérature est décrit comme quelqu'un qui écoute une récitation, et non pas comme quelqu'un qui lit. Pour ne citer qu'un seul exemple : lorsque Schopenhauer écrit sur la poésie et même sur le roman, l'observateur est un auditeur, et la littérature, « das Vorgetragene » (ce qui est lu à haute voix devant quelqu'un) (*Die Welt als Wille und Vorstellung* [Le monde comme volonté et comme représentation], livre I, par. 50 et 51 ; notamment p. 340-341). On dirait que la lecture était en quelque sorte tabou, ou qu'elle était un vice secret, ou du moins quelque chose d'impropre par rapport à la récitation classique.

à droite de la musique, mais à gauche de l'opéra, de la danse, du film et du théâtre. La figure 1 est ainsi achevée. Il ne faut pas oublier cependant que toutes les positions de ce schéma (et des schémas suivants) sont des positions globales. Elles indiquent plutôt une certaine marge qu'un endroit exact, elles correspondent davantage à des positions de départ qu'à des positions qui fixent définitivement les rapports. Il ne servirait à rien en effet de remplacer le simplisme stérile d'un compartimentage par la stérilité simpliste d'un spectre.

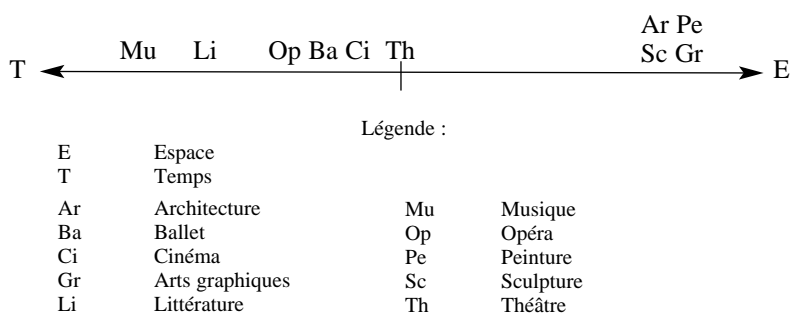


FIGURE 1

3. PERCEPTION, EXPÉRIENCE ET REPRÉSENTATION

Nous avons déjà évoqué brièvement dans ce qui précède le rôle de la perception, avec celui de la matière et de l'exécution. L'observation et l'assimilation de l'œuvre d'art possèdent une composante manifestement temporelle. Elles se déroulent quoi qu'il en soit dans le temps. La perception d'une image imprimée ou d'un tableau demande du temps, car même pour les œuvres de petites dimensions, il n'existe pas de vision totale immédiate et momentanée, ou tout au plus seulement en théorie. Une œuvre de ce genre nécessite un travail de reconnaissance. Certains tableaux ont d'ailleurs une composition, qui est faite pour que le

regard se déplace d'une certaine façon dans le temps, par exemple de la gauche vers la droite¹¹. Pour les sculptures et les bâtiments, le rôle temporel de la perception est encore un peu plus explicite. En effet, ces objets ne peuvent pas être saisis immédiatement, même en théorie ; le parcours à effectuer pour les observer complètement prend nécessairement du temps. Pour certains bâtiments, un élément supplémentaire entre en ligne de compte. La reconnaissance totale d'une cathédrale nécessite que l'on voie la lumière pénétrer dans l'édifice à différents moments de la journée (et peut-être même de l'année). Dans tous les autres arts, le temps joue dès le début déjà un grand rôle, voire un rôle dominant, mais ce rôle est encore renforcé par la perception. Cette contribution de la perception au rôle du temps vaut donc, en général, pour tous les arts. Assurément, cette perception a lieu à chaque fois dans l'espace ; elle ajoute donc aussi des facteurs spatiaux. Il existe toujours en effet une position spatiale à partir de laquelle on regarde ou écoute, ou même un parcours spatial que l'on suit. Ceci s'applique probablement le moins à la littérature, même si le processus de lecture possède aussi ses aspects spatiaux, et le plus aux arts tridimensionnels. Quoiqu'il en soit, l'augmentation dans le domaine du temps compte beaucoup plus. Cela provient de l'assimilation mentale de ce qu'il y a à observer. La perception ne peut se terminer que lorsque les impressions sont réunies et assimilées dans le cerveau, et ce processus mental est un processus purement temporel. L'importance relative du temps par rapport à l'espace augmente en raison de la perception. Et l'effet sur le positionnement des arts le long du spectre spatiotemporel correspond de ce fait à un glissement général vers la gauche, en direction d'un accroissement relatif du temps (voir figure 2).

11. Voir, pour cette question, Lamblin (1987), surtout le chap. II. Cet ouvrage est une analyse détaillée de tous les aspects qui se rapportent au rôle du temps dans la peinture. Je remercie ici le Dr Bernhard Ridderbos qui a porté ce livre à ma connaissance.

LE TEMPS ET L'ESPACE DANS LES ARTS

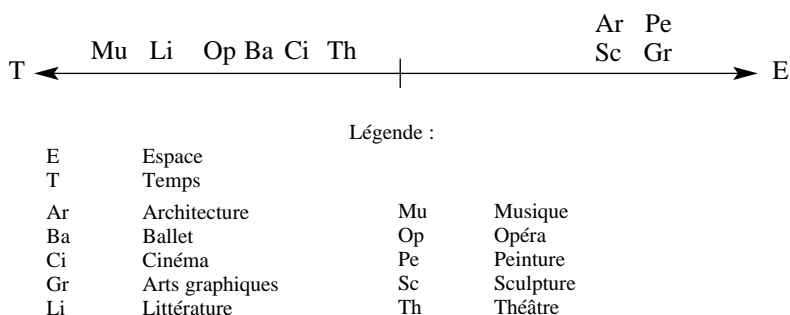


FIGURE 2

Les conséquences sont plus radicales lorsque l'on tient compte également du sujet ou de la représentation. Cela ne conduit pas en effet à un glissement général du spectre dans une direction donnée. Cela modifie les positions réciproques des arts. Les conséquences sont ainsi limitées pour certains arts et grandes pour d'autres ; par ailleurs, l'effet peut se propager dans des directions différentes. Avec la musique et l'architecture, il ne se passe pas grand chose. Non pas que ces arts ne peuvent pas avoir de sujet ni contenir de représentation, mais leurs possibilités dans ce domaine sont comparativement limitées. Ils ne sont figuratifs ou mimétiques que dans une très faible mesure. Tous les autres arts le sont justement dans une large mesure. La plupart possèdent certes leurs variantes abstraites non mimétiques, mais même dans ces cas-là, l'offre d'une représentation est de loin leur tradition dominante.

Cette représentation porte souvent sur un sujet dans le temps et l'espace. Les trois arts plastiques mimétiques ont réussi de tout temps à reproduire, ou tout au moins à suggérer, des mouvements, des événements et des actions. Lorsqu'on en tient compte, ils se déplacent significativement vers la gauche sur notre spectre. Naturellement, ils restent sur la moitié droite car le rôle de l'espace reste plus important que celui du temps. Mais ils se

LES VOIX DU TEMPS ET DE L'ESPACE

retrouvent tous maintenant à gauche de l'architecture, qui prend donc encore la position la plus à droite. De l'autre côté du spectre, la musique conserve la position la plus à gauche. La distance par rapport à son voisin le plus proche, la littérature, a même augmenté. Car les possibilités de reproduire avec la langue des situations spatiales, en plus des processus temporels, sont presque illimitées. La littérature effectue de ce fait un saut vers la droite. Cela s'applique peut-être aussi (mais dans une moindre mesure) à l'opéra, à la danse et au film. Avec le théâtre, tous ces arts occupent désormais la zone située un peu à gauche du centre (voir figure 3).

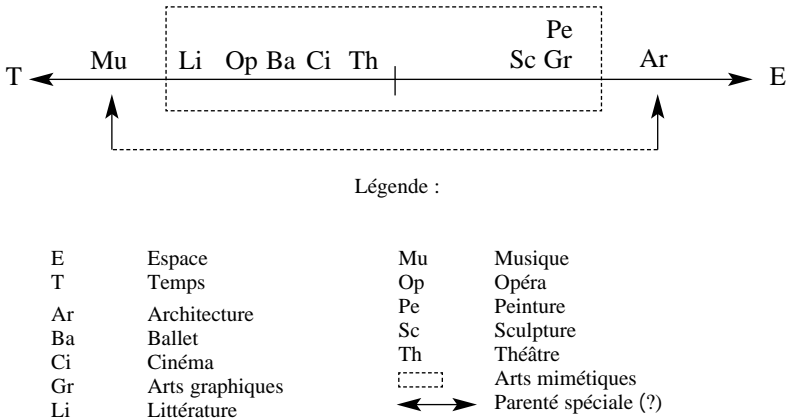


FIGURE 3

Il est vrai que Lessing dans son *Laokoon* prévenait les peintres et les sculpteurs d'une part et les poètes d'autre part de ne pas utiliser de telles possibilités, et encore moins d'en tirer profit. Tout un chacun devait se limiter à son art. La peinture et la sculpture en se concentrant sur la reproduction des situations spatiales, et en particulier des corps humains, et la poésie en s'attachant à la description de processus temporels, et en particu-

lier des actions humaines. Dans les deux cas, l'avertissement (je n'entrerai pas ici dans les détails) a été vain. La peinture fourmille par exemple de représentations où se dessinent non seulement des situations mais aussi des événements (combats, fêtes, cérémonies, etc.). Le *Retour de la chasse* de Pieter Brueghel reste toujours un bel exemple qui montre la simplicité des moyens nécessaires pour exprimer le mouvement. Mais il y a encore plus. Les tableaux peuvent aussi indiquer qu'ils représentent le passé lointain, et les scènes classiques possèdent leur propre éloquence qui repose sur un laps de temps. Les paysages peuvent exprimer le calme d'une situation ou justement sa dynamique cachée et sa turbulence ; des peintres comme Albert Cuyp, Constable et Turner ont pris ces trois possibilités à leur compte. En effet, même les natures mortes peuvent faire sentir les conséquences fatales du temps¹².

Mutatis mutandis, de telles constatations peuvent être faites pour la littérature et pour les autres arts à prédominance temporelle. Il s'agit alors justement de la reproduction de notions et de sensations spatiales, d'objets, de personnes, d'intérieurs, de lieux urbains ou de campagne. L'analyse littéraire du XX^e siècle a accordé beaucoup d'attention à de tels aspects spatiaux du monde représenté, en ce compris leur valeur émotionnelle et symbolique. Des exemples fameux nous sont donnés par la description de la pension de madame Vauquer dans *Le père Goriot*, le « tableau » des comices agricoles dans *Madame Bovary*, et *Heart of Darkness*, aussi bien le début (l'embouchure de la Tamise) que la suite (Afrique). Wouter Blok a consacré un chapitre de son étude du roman de Couperus *Van oude mensen* à l'espace ; il y montre de quelles manières des endroits spécifiques sont présentés non seulement comme des espaces purs mais aussi comme des espaces d'intérêts. Cela s'applique aux pièces et aux maisons, mais aussi à des régions, telles que les environs de Nice, et

12. Voir dans ce contexte Lamblin (1987). Pour les dernières questions nommées, surtout p. 427-432 (sur Constable), p. 411-422 (sur Turner), p. 573-628 (sur les natures mortes).

à l'Inde. L'effet spatial est toujours créé ici pour les personnes concernées, jamais directement pour le lecteur ; Blok a montré en particulier à quel point la topographie est portée par les rapports familiaux¹³. Jaap Lintvelt a également apporté des contributions importantes à cette thématique dans ses analyses de roman. Sa conférence d'adieu en a une nouvelle fois témoigné.

Dans les deux cas, il s'agit ici pour ainsi dire de représentations atypiques : de représentations temporelles au sein d'un art à prédominance spatiale, ou de représentations spatiales au sein d'un art à prédominance temporelle. Mais quels que soient leur nombre et leur diversité, certaines raisons nous poussent à ne pas leur donner trop d'importance au sein de la systématique des arts.

J'en citerai deux. La première est que de telles représentations atypiques supposent des procédés qui se produisent dans la dimension typique. Cela commence somme toute déjà par la reproduction de la troisième dimension spatiale (profondeur) dans les arts de l'espace bidimensionnels. La profondeur résulte d'une manière intelligente de remplir la surface. Cela s'applique encore plus à la reproduction du mouvement et d'actions sur le papier, la toile ou la pierre. La reproduction de mouvements ou d'actions dans un art à prédominance spatiale exige des procédés au niveau du traitement du support spatial. Ce qui est immuable doit être *présenté* de telle façon qu'il *représente* le mouvement ou l'action, et par là donc un laps de temps. Inversement, la reproduction de situations spatiales dans la littérature a lieu justement par la présentation de processus temporels : Héphaïstos forge le bouclier d'Achille (l'exemple de Lessing), le regard de quelqu'un glisse sur les alentours, une personne voyage d'un endroit à l'autre, quelqu'un se rappelle comment les choses étaient. L'effet spatial est alors une conséquence de ce qui se passe dans le temps, comme à l'inverse, l'effet temporel des tableaux est la

13. Blok ([1960] 1973), chap. V. Le roman de Couperus a paru pour la première fois en 1906 et a été traduit en anglais par A. Teixeira de Mattos sous le titre *Old People and the Things that Pass*, avec des éditions en 1918 (New York), 1919 (Londres), 1924 (Londres) et 1963 (Leyde).

conséquence d'une composition strictement spatiale. La dimension au sein de laquelle se déroulent ces procédés demeure la dimension de base de l'art en question. La possibilité de représentations atypiques modifie cela, sans toutefois le rompre¹⁴.

La deuxième raison porte sur la polémique engagée à propos de la question de savoir jusqu'où les peintres, graveurs et sculpteurs sont en fait allés dans leur reproduction du mouvement et des actions. L'historien de l'art néerlandais H. Van de Waal a ainsi écrit un grand article contre tous les critiques d'art qui pensaient voir se dérouler toutes sortes de choses dans le tableau de Rembrandt *Les syndics des drapiers*¹⁵. Il s'agissait souvent d'un tournant tumultueux dans une réunion de la guilde des drapiers, où quelqu'un de l'administration s'apprêtait à rappeler à l'ordre un membre mécontent. Parmi les critiques d'art incriminés, se trouvait même Alois Riegl. Van de Waal démontrait qu'il ne se passe absolument rien dans *Les syndics des drapiers*. Le tableau ne renvoie pas à un événement qu'il faudrait concevoir en plus et qui se déroulerait en partie dans un premier plan imaginaire, non peint. Rembrandt a juste placé ses personnages de façon à faire apparaître un portrait de groupe captivant. D'après lui, un portrait de groupe comme celui-ci ne doit pas être affublé d'une action, de dramatique ou de romantique. Cette rectification utile redonne aux *Syndics des drapiers* son caractère spatial, même si elle laisse naturellement intact le contenu temporel d'innombrables autres tableaux, tels que les tableaux historiques et les œuvres religieuses. Mais cela change lorsque l'on veut aller encore beaucoup plus loin et affirmer que toute peinture revient finalement à la décoration d'une surface et que toute représentation,

14. Je ne prétends pas que l'espace dans la littérature ne peut être reproduit que par des expériences temporelles de ce genre. C'est cependant un procédé très courant qui devient inéluctable lorsque l'on inclut aussi le temps de l'orateur ou du narrateur. Dans ces cas-là, les distinctions spatiales doivent toujours être réalisées les unes après les autres (donc dans le temps).

15. Van de Waal (1956 : 61-105). Pour une opinion plus favorable du commentaire de Riegl, voir Wollheim (1987 : 176-183).

quelle qu'elle soit, n'est pas pertinente sur le plan artistique. Seuls ne compteraient alors sur le plan esthétique que la composition, les rapports réciproques entre les lignes, les formes et les couleurs. Des partisans importants de cette conception formaliste furent, au début du siècle précédent, Clive Bell et Roger Fry. En fait, nous touchons ici à un nouvel aspect, le dernier que je traiterai dans cet article. Il s'agit de l'aspect de la conception de l'art, une vision personnelle ou collective de l'art. Il va être désormais question d'idéologie artistique ; et je n'emploie pas ce terme au sens péjoratif.

4. IDÉOLOGIE ARTISTIQUE

La conception formaliste de la peinture que nous venons de mentionner fait que la peinture et la gravure se retrouvent à l'extrême droite, tandis que la sculpture retrouve sa position d'origine commune avec l'architecture. Les changements générés par la représentation sont ainsi annulés. Des conceptions formalistes de ce genre ont aussi existé en ce qui concerne la musique (Eduard Hanslick en était le chef de file), mais les conséquences sont plus réduites ; elles se traduisent tout au plus par un petit pas un peu plus à gauche¹⁶. Il en est autrement pour les conceptions opposées, où justement les possibilités mimétiques de la musique sont fortement accentuées et où celle-ci est tenue de représenter toutes sortes de constellations, telles que des scènes champêtres, rivières, paysages montagneux ou le soleil. Cela se traduit en effet par un glissement explicite vers la droite. C'est ainsi que l'on a aussi plaidé en faveur de l'origine mimétique de l'architecture, mais, pour autant que je sache, des objets temporels ont rarement été nommés à ce sujet, et cette conception ne génère pas nécessairement des conséquences perceptibles sur la position dans le spectre.

16. Hanslick était aussi un apôtre de l'analogie entre la musique et les arabesques, et donc entre la musique et les arts de l'espace. Voir aussi Souriau (1947), chap. XXIX et suivants.

De pareils conflits entre les partisans de conceptions artistiques divergentes ont également existé pour ce qui est des autres arts, tels que la littérature, la danse et le film. Il s'agissait souvent aussi d'un conflit entre une conception plus formaliste et une conception accentuant l'importance du contenu, de la représentation ou de la signification. De telles idéologies peuvent entraîner une à une des modifications dans le spectre. La figure 2 représente par exemple le stade final d'un formalisme artistique universel. L'idéologie de l'*Einfühlung* par contre, selon laquelle l'observateur vit l'œuvre d'art et y projette ses sentiments (cette conception a été notamment défendue par Theodor Lipps), temporalise tout une nouvelle fois. Il est impossible de passer en revue toutes ces idéologies. Heureusement, cela n'est pas non plus nécessaire, car il s'agit ici de conceptions sans force impérative, dépendantes qu'elles sont des préférences, de l'époque et même des modes. Elles ne sont pourtant pas complètement arbitraires, et je n'irai certainement pas jusqu'à dire qu'elles ne sont pas pertinentes du strict point de vue de l'esthétique. Au contraire, elles se rattachent à la façon dont les œuvres d'art sont perçues, interprétées et évaluées, et elles revêtent donc une grande importance esthétique. On peut même dire que c'est justement ce qui fait l'intérêt de la critique d'art. Il est donc intéressant, puisqu'il ne peut être question désormais d'exhaustivité, de traiter au moins quelques questions particulières dans ce domaine. Ces questions tournent autour de la hiérarchie, de la fonction d'exemple et de la parenté.

Nous savons que, au cours de l'histoire, de nombreux arts ont été proclamés comme étant le plus haut, le plus important ou le plus inspirant : l'architecture, la sculpture, la peinture, la poésie (et en son sein l'épopée ou la tragédie, plus tard la poésie lyrique), la danse, l'opéra, et naturellement aussi la musique. En ce qui concerne l'élection de la musique, Schopenhauer a été l'autorité la plus importante, mais Walter Pater, avec sa formule « All art constantly aspires towards the condition of music », le porte-parole le plus connu. La musique est proclamée ici comme un modèle idéal à suivre pour toute pratique artistique. Paul

Verlaine a exprimé cette devise plus particulièrement pour la poésie : son poème « Art poétique » commence par le vers « De la musique avant toute chose » et s'achève par « Et tout le reste est littérature ». Chez Schopenhauer, chez Pater, et à mon avis chez la plupart de ceux qui leurs étaient proches, cette préférence pour la musique ne reposait pourtant pas sur la nature de la musique comme l'art du temps par excellence. Au contraire. L'important justement pour eux était que la musique permettait de s'évader du temps. Chez Schopenhauer, cela provient du rôle unique de la musique dans la représentation de la chose en soi (*Ding-an-sich*) derrière le temps et l'espace, la base métaphysique du monde empirique : la volonté¹⁷. Chez Walter Pater, cela provient du fait que la célèbre *condition of music* représente l'union du fond et de la forme, qui permet l'autonomie artistique parfaite. Dans les deux cas, le temps est donc justement vaincu *dans et par* le temps (à savoir celui de la musique). Cette quête d'une libération du temps, devant permettre aussi une victoire sur la douleur et le dépérissement, a été en effet un leitmotiv au sein des idéologies artistiques qui firent autorité à partir du début du XIX^e siècle. L'art véritable devait permettre d'y parvenir grâce à son intemporalité. Il n'est pas étonnant que ce point de départ ait pu tout aussi bien conduire à l'exaltation des arts à prédominance spatiale. Ces arts avaient en effet une certaine avance – cela tombe sous le sens – puisque leur aspect temporel était déjà limité. Parmi ces arts de l'espace, la palme revint surtout à la sculpture et à l'architecture. Grâce à leur qualité matérielle, elles incarnent et rayonnent en effet l'immutabilité par excellence.

Alain, dans son *Système des beaux-arts*, a choisi l'architecture. Elle est pour lui l'art primaire et le plus ancien, mais aussi l'art exemplaire. Car elle est avant tout caractérisée par la solidité, la norme la plus élevée pour Alain. « Il faut [...] qu'une

17. Dans leur aspiration à se libérer du charme de l'expérience, les autres arts ne vont pas plus loin que la reproduction des idées platoniciennes générales, qui dominent certains niveaux de la réalité empirique. Parmi eux, l'architecture est le plus bas, la tragédie, le plus haut.

œuvre d'art soit faite, terminée, et solide », écrit-il. La solidité se trouve surtout au sein des arts du repos, l'architecture en tête, et moins au sein des arts du mouvement tels que la musique, la danse et la poésie¹⁸. Ces arts peuvent pourtant parvenir, dans un sens dérivé, à une certaine solidité : par la régularité, la discipline et le métier. Ils peuvent ainsi obtenir de bons résultats. Mais les choses peuvent aussi mal tourner, à savoir lorsqu'ils abusent de leur liberté. La liberté n'est pas un avantage pour Alain. La dépendance est préférable, comme celle (à nouveau et par excellence) de l'architecture à la matière, à la pesanteur et aux besoins des hommes¹⁹.

Pour d'autres, ce modèle idéal était plutôt fourni par la sculpture. Et il y eut plus particulièrement la fonction d'exemple de la sculpture envers la poésie. Il existe une tradition de l'*ut sculptura poesis* à côté de celles de l'*ut musica poesis*, de l'*ut architectura poesis* et (naturellement) de l'*ut pictura poesis*. Comme Verlaine a postulé dans son « Art poétique » la primauté de la musique dans la poésie, Théophile Gautier a postulé dans « L'Art », la primauté de la sculpture²⁰. Celle-ci représente ici la persistance au milieu du dépérissement des choses :

18. Alain (1937 : 32-33). À part l'opposition repos/mouvement, Alain a aussi utilisé l'opposition collectif/solitaire dans sa classification des arts.

19. Alain (1937), surtout p. 174-175. Alain considère même l'architecture comme un art foncièrement honnête et naïf ! Aurait-il pensé ici aussi à Gaudí ?

20. Le poème est pris dans le recueil *Emaux et Camées* (1852). Auparavant, le grand exemple de Gautier était la peinture. Une évolution analogue se retrouve plus tard chez W. B. Yeats.

Tout passe. – L'art robuste
Seul a l'éternité,
Le buste
Survit à la cité.

Et par une référence à l'*aere perennius* d'Horace (« Mais les vers souverains / Demeurent / Plus forts que les airains »), cela devient dans la strophe finale :

Sculpte, lime, ciselle ;
Que ton rêve flottant
Se scelle
Dans le bloc résistant !

Peu après, Baudelaire a renforcé cette tradition avec quelques poèmes des *Fleurs du mal*, un ouvrage dédié à Gautier. C'est ainsi que « L'Idéal » s'achève sur l'éloge de la *Nuit*, une statue qui fait partie du mausolée du pape Jules II, réalisé à Florence par Michel-Ange. Le légendaire premier vers du sonnet précédent, intitulé « La Beauté » : « Je suis belle, ô mortels ! comme un rêve de pierre », est également mis en relation avec l'éloge de la sculpture, même s'il est vrai que ce poème semble davantage renvoyer à la pétrification et au figement par suite de la fascination pour la beauté qu'à la sculpture. Baudelaire glorifie explicitement la sculpture dans son *Salon de 1859*. Il y écrit sur « le rôle divin de la sculpture » et poursuit :

*De même que la poésie lyrique ennoblit tout, même la passion, la sculpture, la vraie, solennise tout, même le mouvement ; elle donne à tout ce qui est humain quelque chose d'éternel et qui participe de la dureté de la matière employée. La colère devient calme, la tendresse sévère, le rêve ondoyant et brillant de la peinture se transforme en méditation solide et obstinée*²¹.

21. Baudelaire (1976 : 670, 671) (section VIII).

Des poètes célèbres qui s'inscriront postérieurement dans cette tradition sont Rilke (« Archaischer Torso Apollos ») et surtout Yeats, dont le célèbre poème « Sailing to Byzantium » élève les oiseaux d'or en exemple et en idéal²². Dans tous ces cas, il s'agit d'une façon ou d'une autre de l'immutabilité des arts concernés, de leur force, de leur quasi-intangibilité, de leur quasi éternité, et ainsi finalement de leur valeur symbolique en tant que victoire sur le temps.

La musique d'un côté, l'architecture ou la sculpture de l'autre – la parenté de leur fonction d'exemple semble bien remarquable. Cette parenté ressort aussi directement des textes car à plusieurs reprises, comme chez Yeats, la musique apparaît avec les arts plastiques pour jouer un rôle exemplaire. Certains poètes éprouvent visiblement des difficultés à choisir, et la même chose s'applique aux critiques. Walter Pater est ainsi le témoin principal non seulement de la signification exemplaire de la musique mais aussi de celle de l'architecture²³. Et l'on se rappelle alors la tradition immémoriale de la parenté qui unit justement ces deux arts si différents, la musique et l'architecture. Vitruve, au I^{er} siècle avant Jésus-Christ, s'y était déjà attaché en attirant l'attention sur le fait que pour bien faire son travail, un architecte devait connaître la théorie de la musique. À la Renaissance, Alberti, Palladio et d'autres reprirent avec force l'idée de la parenté de la musique et de l'architecture. Tous pensaient que les lois de la proportionnalité qui dominaient en musique s'appliquaient aussi à l'architecture. L'idée de base était que le microcosme de l'art doit refléter les lois du macrocosme²⁴. Cette

22. Voir à ce sujet mon étude *Fictional Realities. The Uses of Literary Imagination* (1993 : 223-230).

23. Voir Frank (1979), surtout le chap. I. La combinaison de l'émulation avec la sculpture et de l'orientation vers la musique se retrouve aussi chez Pouchkine, dans le poème « Exegi monumentum », où le poète voit son œuvre à la fois comme un monument plus haut que la colonne du tsar Alexandre à Saint-Petersbourg, et comme le produit de sa lyre.

24. Voir Wittkower (1962), surtout la quatrième partie.

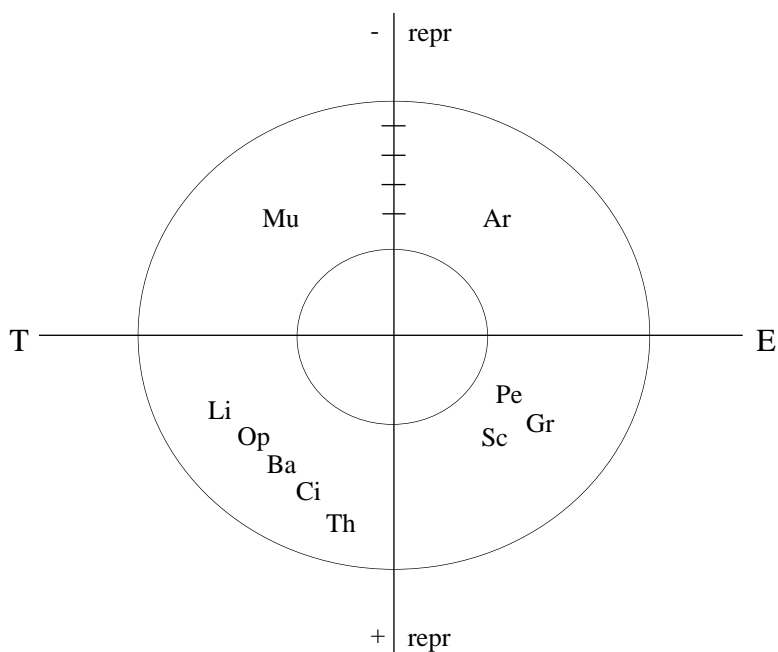
tradition s'est encore perpétuée par la suite, même si elle subit des pressions de plus en plus fortes. Puis vint Schelling. Dans ses cours d'esthétique de l'année 1802-1803, publiés ultérieurement en livre sous le titre de *Philosophie der Kunst* (Philosophie de l'art), il a caractérisé l'architecture dans un passage célèbre comme *die Musik im Raume*, comme *die erstarrte Musik*. Il s'agit d'une conséquence de sa systématique des arts extrêmement complexe, mais pour lui, cela ne vaut pas seulement *in abstracto*. Schelling fait de son mieux pour montrer que cela s'applique aussi *in concreto*, notamment en argumentant que les trois éléments de la musique – le rythme, l'harmonie et la mélodie (presque toutes les choses vont ici par trois) – sont aussi des éléments de l'architecture²⁵.

Dans notre spectre, la musique et l'architecture se trouvent cependant loin l'une de l'autre ; elles sont même séparées par la distance maximale ! Naturellement, cela ne fait rien, même pas pour les partisans de cette idéologie artistique spécifique. Le fait est que ce spectre porte sur le temps et l'espace, et non pas sur d'autres types de rapports, et certainement pas sur la valeur symbolique réciproque des arts. D'autres points de départ donneront naturellement un autre aspect à la systématique des arts. Il est pourtant possible d'aménager le spectre spatiotemporel de façon à ce que la musique et l'architecture deviennent voisines. Il suffit de remodeler la figure 3 en cercle fermé²⁶ (voir figure 4). Un avantage complémentaire est que le critère important mimétique/non mimétique devient ainsi automatiquement le deuxième critère de division. Si l'on place la musique et l'architecture respectivement dans le quadrant en haut à gauche et en haut à droite, l'opposition gauche/droite reste liée au critère de

25. Schelling (1974), paragr. 107-118 ; les citations p. 220, 237, 239. Schelling utilise ici aussi le terme « musique concrète ». Même chez Schopenhauer, l'architecture, son art placé le plus bas, est réfléchi vers la musique en raison de son caractère non mimétique.

26. Pour cette même transformation, effectuée cependant pour une autre raison, voir Dessoir (1906 : 308).

LE TEMPS ET L'ESPACE DANS LES ARTS



Légende :

E	Espace	Mu	Musique
T	Temps	Op	Opéra
Ar	Architecture	Pe	Peinture
Ba	Ballet	Sc	Sculpture
Ci	Cinéma	Th	Théâtre
Gr	Arts graphiques	repr	représentatif
Li	Littérature		

FIGURE 4

temps-espace, tandis que l'opposition bas/haut reproduit le caractère mimétique ou non mimétique des arts concernés. Les partisans et les adversaires de la parenté entre la musique et l'architecture peuvent interpréter différemment cette ligne qui sépare désormais ces deux arts : de façon poreuse ou comme une véritable ligne de séparation.

On pourrait examiner ainsi les conséquences d'autres idéologies sur la systématique des arts et sur les schémas spectraux. Cela pourrait donner à chaque fois des résultats intéressants. Mais il faut tenir compte aussi de l'effet Ithaque. Comme dans le poème « Ithaque » de Cavafy où le but du voyage tire sa valeur du voyage passionnant qui est ainsi rendu possible, la valeur des schémas pourrait, dès un certain moment, résider surtout dans les exemples et comparaisons préalables. C'est une raison de plus de ne pas trop déplorer l'absence de schémas supplémentaires.

BIBLIOGRAPHIE

- ALAIN (pseudonyme d'Émile CHARTIER) ([1922] 1937), *Système des beaux-arts*, Édition nouvelle avec notes, Paris, Gallimard.
- BAUDELAIRE, Charles (1976), *Œuvres complètes*, vol. II, Paris, Gallimard. (Coll. « Bibliothèque de la Pléiade ».)
- BLOK, Wouter ([1960] 1973), *Verhaal en lezer. Een onderzoek naar enige structuuraspecten van « Van oude mensen, de dingen die voorbijgaan » van Louis Couperus*, 4^e édition, Groningen, Wolters.
- DESSOIR, Max (1906), *Aesthetik und allgemeine Kunstwissenschaft in den Grundzügen dargestellt*, Stuttgart, Enke.
- DEWEY, John ([1934] 1958), *Art as Experience*, New York, Capricorn Books.
- FRANK, Ellen Eve (1979), *Literary Architecture. Essays Toward a Tradition*, Berkeley, University of California Press.
- GOODMAN, Nelson (1969), *Languages of Art*, Oxford, Oxford University Press.
- GREENE, T. M. (1940), *The Arts and the Art of Criticism*, Princeton, Princeton University Press.
- HARTMANN, Nicolai (1953), *Aesthetik*, Berlin, De Gruyter.
- LAMBLIN, Bernard ([1983] 1987), *Peinture et temps*, 2^e édition, Paris, Klincksieck.
- LANGER, Suzanne (1953), *Feeling and Form. A Theory of Art Developed from « Philosophy in a New Key »*, London, Routledge & Kegan Paul.
- MARGOLIS, John (1980), *Art and Philosophy. Conceptual Issues in Aesthetics*, Atlantic Highlands (N.J.), Humanities Press.
- MOOI, J. J. A. (1993), *Fictional Realities. The Uses of Literary Imagination*, Amsterdam, John Benjamins.
- MUNRO, Thomas (1949), *The Arts and their Interrelations*, New York, Liberal Arts Press.

LES VOIX DU TEMPS ET DE L'ESPACE

- SCHELLING, F. W. J. ([1859] 1974), *Philosophie der Kunst, unveränderter reprographischer Nachdruck*, Darmstadt, Wissenschaftliche Buchgesellschaft.
- SCHOPENHAUER, Arthur ([1818] 1960), *Die Welt als Wille und Vorstellung*, Cotta Verlag/Insel Verlag, 2 Bände.
- SOURIAU, Étienne (1947), *La correspondance des arts. Éléments d'esthétique comparée*, Paris, Flammarion.
- SPARSHOTT, F. E. (1982), *The Theory of the Arts*, Princeton, Princeton University Press.
- VAN DE WAAL, H. (1956), « De staalmeesters en hun legende », *Oud Holland*, vol. 71, p. 61-105.
- WALZEL, Oskar ([1929] 1957), *Gehalt und Gestalt im Kunstwerk des Dichters*, 2^e édition, Darmstadt, Wissenschaftliche Buchgesellschaft.
- WITTKOWER, Rudolf ([1949] 1998), *Architectural Principles in the Age of Humanism*, 5^e édition, Chichester, Academy Editions.
- WOLLHEIM, Richard (1987), *Painting as an Art*, Princeton, Princeton University Press.

LES ESPACES DE COMBRAY

Henk Hillenaar

University of Groningen

Dans les pages d'ouverture de la *Recherche*, la scène de la lanterne magique, qui va suivre ici, est à juste titre l'une des plus connues. Proust y présente, dès le début de son récit, comme une mise en scène – ou même une mise en abyme – de ce qui sera à la fois le thème principal et la source d'inspiration de son livre : l'amour de la mère et ses complications. Sur un ton tantôt nostalgique, tantôt ironique, le narrateur évoque un souvenir d'enfance qui préfigure à sa façon l'essentiel de ce que raconteront les 3 000 pages qui vont suivre. Le cadre de ce souvenir est fourni par une légende que tous les petits Français des années 1870 connaissaient, celle de sainte Geneviève de Brabant, patronne de la ville de Paris, injustement soupçonnée par son mari d'avoir commis l'adultère avec le vilain séducteur Golo.

Or, l'une des caractéristiques les plus frappantes de ce passage concerne l'utilisation que l'auteur y fait de l'espace romanesque. Cet espace confère ici au texte sa structure : Proust situe les trois paragraphes de l'épisode de la lanterne magique dans trois espaces successifs, chacun avec sa signification propre. Nous sommes d'abord dans l'intimité de la chambre à coucher du narrateur, l'endroit où, enfant, il doit s'accoutumer, loin de sa mère et de sa grand-mère, à l'absence de la femme qui était – et continuerait à être – le centre chéri et haï de son existence. Le

deuxième espace est créé par les images de la lanterne magique. C'est l'espace intérieur, celui de l'imagination de l'enfant – et de l'auteur – qui est activé et représenté par ce jouet lumineux, plein de secrets. Le dernier paragraphe enfin nous mène vers un troisième espace, plus collectif, celui de la salle à manger, près de la mère, où toute la famille se retrouve chaque soir. L'examen de conscience qui termine ce paragraphe nous fait comprendre que pendant la traversée de ces différents espaces, quelque chose d'essentiel a dû se produire¹.

À Combray, tous les jours dès la fin de l'après-midi, longtemps avant le moment où il faudrait me mettre au lit et rester, sans dormir, loin de ma mère et de ma grand'mère, ma chambre à coucher redevenait le point fixe et douloureux de mes préoccupations. On avait bien inventé, pour me distraire les soirs où on me trouvait l'air trop malheureux, de me donner une lanterne magique, dont, en attendant l'heure du dîner, on coiffait ma lampe ; et, à l'instar des premiers architectes et maîtres verriers de l'âge gothique, elle substituait à l'opacité des murs d'impalpables irisations, de surnaturelles apparitions multicolores, où des légendes étaient peintes comme dans un vitrail vacillant et momentané. Mais ma tristesse n'en était qu'accrue, parce que rien que le changement d'éclairage détruisait l'habitude que j'avais de ma chambre et grâce à quoi, sauf le supplice du coucher, elle m'était devenue supportable. Maintenant je ne la reconnaissais plus et j'y étais inquiet, comme dans une chambre d'hôtel ou de « chalet » où je fusse arrivé pour la première fois en descendant de chemin de fer.

Au pas saccadé de son cheval, Golo, plein d'un affreux dessein, sortait de la petite forêt triangulaire qui

1. Aujourd'hui encore, le visiteur du musée Proust à Illiers-Combray peut voir une telle lanterne magique montrant la scène de Geneviève de Brabant.

veloutait d'un vert sombre la pente d'une colline, et s'avancait en tressautant vers le château de la pauvre Geneviève de Brabant. Ce château était coupé selon une ligne courbe qui n'était autre que la limite d'un des ovales de verre ménagés dans le châssis qu'on glissait entre les coulisses de la lanterne. Ce n'était qu'un pan de château et il avait devant lui une lande où rêvait Geneviève qui portait une ceinture bleue. Le château et la lande étaient jaunes et je n'avais pas attendu de les voir pour connaître leur couleur car, avant les verres du châssis, la sonorité mordorée du nom de Brabant me l'avait montrée avec évidence. Golo s'arrêtait un instant pour écouter le boniment lu à haute voix par ma grand-tante, et qu'il avait l'air de comprendre parfaitement, conformant son attitude, avec une docilité qui n'excluait pas une certaine majesté, aux indications du texte ; puis il s'éloignait du même pas saccadé. Et rien ne pouvait arrêter sa lente chevauchée. Si on bougeait la lanterne, je distinguais le cheval de Golo qui continuait à s'avancer sur les rideaux de la fenêtre, se bombant de leurs plis, descendant dans leurs fentes. Le corps de Golo lui-même, d'une essence aussi surnaturelle que celui de sa monture, s'arrangeait de tout obstacle matériel, de tout objet gênant qu'il rencontrait en le prenant comme ossature et en se le rendant intérieur, fût-ce le bouton de la porte sur lequel s'adaptait aussitôt et surnageait invinciblement sa robe rouge ou sa figure pâle toujours aussi noble et aussi mélancolique, mais qui ne laissait paraître aucun trouble de cette transvertébration.

Certes je leur trouvais du charme à ces brillantes projections qui semblaient émaner d'un passé mérovingien et promenaient autour de moi des reflets d'histoire si anciens. Mais je ne peux dire quel malaise me causait pourtant cette intrusion du mystère et de la beauté dans une chambre que j'avais fini par remplir de mon moi au

point de ne pas faire plus attention à elle qu'à lui-même. L'influence anesthésiante de l'habitude ayant cessé, je me mettais à penser, à sentir, choses si tristes. Ce bouton de la porte de ma chambre, qui différait de tous les autres boutons de porte du monde en ceci qu'il semblait ouvrir tout seul, sans que j'eusse besoin de le tourner, tant le maniement m'en était devenu inconscient, le voilà qui servait maintenant de corps astral à Golo. Et dès qu'on sonnait le dîner, j'avais hâte de courir à la salle à manger où la grosse lampe de la suspension, ignorante de Golo et de Barbe-Bleue, et qui connaissait mes parents et le bœuf à la casserole, donnait sa lumière de tous les soirs ; et de tomber dans les bras de maman que les malheurs de Geneviève de Brabant me rendaient plus chère, tandis que les crimes de Golo me faisaient examiner ma propre conscience avec plus de scrupules (Proust, [1913] 1987 : 9-10).

Au début de notre épisode, la lanterne magique est considérée par l'enfant comme un objet qui vient troubler le repos – « l'habitude » – qu'il goûtait désormais dans cette chambre à coucher, loin de sa mère. Ce que « l'on » a inventé pour le distraire de la tristesse que l'absence de la mère fait naître en lui, se révèle avoir le résultat contraire : « ma tristesse n'en était qu'accrue ». Celle-ci aurait dû être calmée, et son esprit dirigé ailleurs, loin de la mère, par ce jouet qui aurait eu ainsi le rôle d'un objet transitionnel² d'un nouveau genre. Mais cet effet n'est donc pas obtenu. La lanterne magique le rend « inquiet », parce qu'il ne reconnaît plus le cadre rassurant où, malgré sa tristesse, il finit toujours par s'endormir. L'inquiétude de l'enfant trouve

2. L'idée d'objet transitionnel a été développée par l'Anglais D. W. Winnicott. Il s'agit d'un objet cher à l'enfant et provenant de la mère – un objet doux au toucher : morceau d'étoffe, ours, poupée, etc. – qui fournit une compensation à l'absence de la mère, surtout au moment du coucher. Un tel objet est transitionnel parce qu'il assure la transition entre présence et absence de la mère.

son expression dans une magnifique comparaison, inspirée par l'opposition bien connue entre les architectures romane et gothique. Celles-ci représentent désormais les deux espaces, près de la mère et loin d'elle, qui gouvernent la vie de l'enfant. Les églises romanes, avec l'opacité de leurs murs et leur silence apaisant sont pour l'auteur ce que la sécurité de sa chambre à coucher, véritable giron maternel, a dû représenter pour l'enfant. Dans les églises gothiques, par contre, avec leurs « impalpables irisations » et « surnaturelles apparitions multicolores », le narrateur retrouve l'image de sa nervosité, son inquiétude d'antan. L'aventure et l'ouverture que ce kaléidoscope pour enfants introduit dans son existence ne lui réussissent pas du tout, du moins au départ. Car bientôt, un changement se produit.

C'est que, malgré tout, souvenir et fantaisie jouent leur jeu avec l'enfant rétif – et avec l'auteur amusé. Des sauts associatifs inattendus dans l'esprit de ce dernier le ramènent à ses années à l'école : les images qui apparaissent sur le mur lui rappellent « l'irisation » des leçons de physique d'autrefois. C'est un même phénomène lumineux assez spécial qui rendait sa chambre d'enfant si étrange et inquiétante, presque aussi inquiétante que les chambres d'hôtel où, petit garçon en vacances, il devait s'installer sans sa mère après un long voyage en train. Car tout souvenir le ramène presque fatalement à sa grande douleur, à l'absence de sa mère. Dès lors, quoi d'étonnant si même la vieille légende reproduite par les images de la lanterne magique lui parle de sa mère ? Qui plus est, cette même légende va lui donner des idées sur la façon de la reconquérir. Après avoir semé le trouble dans l'esprit de l'enfant, la lanterne lui montre un chemin, plein de risques, il est vrai, où il pourrait s'engager...

Ainsi, dans cette vie d'enfant, la lanterne magique fonctionne à peu près comme le feront plus tard, dans son existence adulte, l'art et la littérature : elle met en mouvement son imagination, une imagination qui n'est habitée que par un seul être. Aussi, tout en l'invitant à sortir de lui-même, et de son entourage familial, ces images lui parlent, elles aussi, de sa mère. Ce jouet magique devient l'instrument du souvenir qui invite à

l'identification. Dans la légende l'enfant reconnaîtra, comme dans un miroir, sa propre situation, puis, peu à peu, dans les personnages sa propre image, et celle de sa mère... Proust ne serait pas Proust si cette femme triste et abandonnée ne lui rappelait pas l'absence de sa mère et les sentiments que la solitude fait naître en lui. En outre, Geneviève de Brabant, sainte femme de haute naissance, lui fournit l'occasion d'idéaliser l'image de la mère, ce que notre auteur ne cessera de faire tout au long de son roman. Le texte ne s'arrête du reste pas longtemps au personnage de Geneviève, dont, ailleurs dans le récit, le narrateur confondra le portrait avec celui de la duchesse de Guermantes, l'héroïne du roman de son enfance. De Geneviève, nous ne voyons que la ceinture, dont la couleur bleue est le symbole de l'amour pur et de la fidélité. Nous « voyons » aussi son nom, Brabant – comme celui d'Elsa de Brabant, l'héroïne de *Lohengrin* – puisque le son de ce nom évoque, nous dit l'auteur, une couleur jaune ou mordorée. Dans le portrait de Geneviève son et couleur vont ensemble, synesthésie qui est le fait des enfants et des poètes, et qui traduit la symbiose avec la mère, intimité dont rêvent aussi bien l'enfant que le narrateur qui raconte ce joli souvenir.

Cependant, le lecteur attentif ne tarde pas à réaliser que le personnage principal de cette scène n'est pas Geneviève, la sainte, mais Golo, le jeune séducteur. Le comportement de celui-ci est décrit longuement et avec force adjectifs. Apparemment, l'enfant subit la séduction de ce malfaiteur. Golo a beau « être plein d'un affreux dessein », ce criminel n'en suscite pas moins la sympathie du petit garçon et, bien sûr, de son narrateur. Le scélérat est dépeint comme quelqu'un qui est « triste », mais aussi plein de compréhension, de « docilité » et même de « majesté ». Durant toute sa chevauchée à travers la chambre de l'enfant, sa « figure pâle » garde une expression « noble » et « mélancolique ». Le lecteur sent – et ne peut s'empêcher de partager – l'admiration du jeune spectateur. Nous comprenons peu à peu que l'enfant – ou plutôt son interprète – est en train de projeter dans ce malfaiteur attrayant les sentiments ou les désirs, assez ambivalents désormais, qu'il éprouve à l'égard de sa Geneviève

à lui, de la maman qui lui refuse trop souvent ses baisers. Dans le contexte du roman de Proust en son entier, cette sympathie à peine cachée du garçon pour le jeune criminel peut également être vue comme un premier indice, discret et ironique, de l'homosexualité teintée de sadomasochisme qui marquera la vie de nombreux personnages de la *Recherche*.

Quoi qu'il en soit, ce passage dont la métaphoricité semble claire est une première mise en scène d'un des thèmes principaux du livre, celui de l'amour interdit ou impossible de la mère. Le rôle du père est interprété ici par la voix de la grand-tante, ce qui n'a rien d'étonnant dans le monde matriarcal où se plaît le narrateur. Cette voix de femme n'en annonce pas moins la loi du père qui interdit à l'enfant de revendiquer la possession de la mère. L'inévitable frustration qui en résulte – la castration – trouve ici sa traduction littéraire dans la transvertébration dont le pauvre Golo est la victime. Malgré ces déboires, le noble héros sur l'écran des murs tient bon et, suivant son exemple, l'enfant va, lui aussi, courageusement chercher d'autres chemins pour faire aboutir ses desseins. Le roman n'est visiblement pas encore terminé. Entre-temps, le lecteur, lui, aura remarqué que la scène de Geneviève et Golo se déroule entièrement dans un espace ouvert, dangereux, hors du château de la duchesse, et – qui plus est – dans l'espace ouvert, « dangereux », de l'imagination proustienne, loin de la chambre à coucher de l'enfant ou, si l'on veut, loin de la chambre où travaille l'auteur.

La description du départ de Golo – de la frustration de l'enfant – offre à Proust l'occasion d'un de ces passages de haute voltige stylistique dont son roman va fournir d'innombrables autres exemples. Ce style lui permet de présenter l'aventure intérieure de l'enfant et de son interprète à deux niveaux différents, chacun porté par ses propres désirs interdits. L'enfant, aidé cette fois-ci par les images kaléidoscopiques qui l'entourent de partout, crée un monde magique, où la chambre, ses murs, ses rideaux, reçoivent en eux le « corps astral » de Golo qui, « d'essence surnaturelle [...] s'arrangeait de tout obstacle matériel, de tout objet gênant qu'il rencontrait en le prenant comme ossature

et en se le rendant intérieur ». Magie ici signifie symbiose du corps de Golo avec le « corps » de la chambre, devenue une partie de son corps à lui. Par ce détour l'enfant retrouve quelque chose de la symbiose avec la mère qui est son rêve le plus caressé. Cependant l'innocence de cette scène n'est qu'apparente, car l'adulte, qui revit ici son passé, sait également y faire valoir ses propres désirs, camouflés mais visiblement irrésistibles. Golo lui a en effet donné d'autres « idées », qui ne sont pas celles d'un enfant. Comment comprendre autrement la fréquence et l'insistance avec lesquelles il introduit dans la description de la « chevauchée » de Golo des termes qui directement ou métaphoriquement semblent nous renvoyer à des fantaisies d'ordre sexuel ? Que penser, par exemple, de « la petite forêt triangulaire qui veloutait d'un vert sombre la pente d'une colline » ? Ou du cheval de Golo qui s'avance « d'un pas saccadé », « se bombant » de leurs [des rideaux] plis, « descendant dans leurs fentes », pendant qu'il « s'arrang[e] de tout obstacle » ? Même sans préoccupations freudiennes, il est difficile, du moins lors de la relecture attentive du texte, de ne pas voir ses connotations sexuelles. Le narrateur utilise ici la vieille légende pour exprimer, entre les lignes, consciemment ou inconsciemment, ses fantaisies érotiques. Le narrateur a même des associations avec celui qui, dans les contes de fées, est le dévoreur de femmes par excellence, Barbe-Bleue. Ce nom apparaît en effet sous sa plume quelques lignes plus loin.

La tension ou la connivence que l'auteur établit entre les sentiments de l'enfant qu'il a été et ceux du narrateur adulte qu'il est désormais, forment sans doute l'un des principaux charmes de cet épisode. L'ironie qui accompagne le tout contribue à sa façon à ce même charme, qui convainc et séduit. Les strates qui se superposent et se mélangent dans le texte font voir que nous avons affaire ici à de la véritable « littérature ».

Proust sait entre-temps de quoi il parle. C'est ce qu'il montre en insistant à la fin de l'histoire de Geneviève et Golo sur l'obligation, pour l'enfant, d'« examiner sa propre conscience avec plus de scrupules ». C'est le moment aussi où le nom de

Geneviève est directement associé à l'image de sa mère, et celui de Golo à l'image de Barbe-Bleue. Ainsi la lanterne magique a eu son effet, même si ce n'est pas l'effet visé par la famille : le petit garçon s'est mis « à penser, à sentir, choses si tristes »... Ces quelques mots très simples, très suggestifs forment le centre du texte. Ils traduisent le résultat de l'infraction au calme extérieur et intérieur de l'enfant que vient d'opérer la lanterne magique. Celle-ci a transformé l'espace intime d'« une chambre que j'avais fini par remplir de mon moi au point de ne pas faire plus attention à elle qu'à lui-même ». Cette « influence anesthésiante de l'habitude ayant cessé », la chambre est désormais un espace ouvert où l'imagination de l'enfant non seulement assiste à un spectacle venu d'un autre monde, mais où il participe aussi à ce spectacle : en s'identifiant à Golo et aux désirs interdits qui animent ce personnage, il en devient même le héros caché. D'où ces « choses si tristes » qu'il ne tarde pas à ressentir, tristesse un peu suspecte car quelques lignes plus loin elle se transforme en culpabilité et pousse l'enfant à faire son examen de conscience. Le narrateur ne s'étend pas longuement sur ce mélange de tristesse et de culpabilité, qui a tout à voir avec ce qu'éprouve Golo devant Geneviève. Nous savons que dans les deux cas, il s'agit du même « affreux dessein » et de la honte et des regrets qui en résultent.

Ainsi, grâce à l'espace imaginaire qu'il porte en lui, l'enfant a pu faire quelque chose avec l'espace réel où il vit et – qui plus est – partir à la conquête d'autres espaces, d'une vie future, ailleurs. L'imaginaire, l'espace intérieur quasi magique que nous portons en nous, où obstacles, frontières et même le temps de l'horloge ne comptent plus – l'espace de la littérature donc aussi – se révèle être l'espace humain par excellence. C'est grâce à cet espace imaginaire que nous sommes capables de comprendre le passé, de préparer le futur et de dominer le présent, c'est-à-dire l'espace réel où nous menons notre vie. L'imaginaire, monde d'images et du souvenir d'où sortira le langage, est à l'origine de tout ce qui est humain en nous. C'est ce que cet épisode, mise en

scène du jeu des espaces en nous, montre et fait comprendre d'une façon tout à fait originale, au départ du roman de Proust.

Pour conclure cet épisode, le narrateur nous introduit dans un troisième espace, non pas imaginaire cette fois-ci mais bien réel, où règne la loi de la famille. Dans ce dernier espace, qui n'est plus la chambre à coucher mais la salle à manger, il se retrouve non seulement avec sa mère mais aussi avec son père. « La grosse lampe de la suspension » y « donn[e] sa lumière de tous les soirs », et le garçon peut enfin embrasser sa mère, mais en présence de celui qui a les premiers et principaux droits sur elle. Le narrateur tient à souligner que ce n'est pas un *happy end* qui nous est montré, mais une scène invitant à une conversion... Cette lampe dont la lumière rassurante remplace les inquiétants effets de lumière de la lanterne, a beau être « ignorante de Golo et de Barbe-Bleue », l'enfant et le narrateur, eux, ne connaissent ces deux-là que trop bien désormais. Tout un long roman de 3 000 pages ne suffira pas pour venir à bout des sentiments ambivalents – amour et haine, innocence et culpabilité – qui ne cesseront d'habiter son héros. Le problème de l'enfant et de la mère va en effet être le fil rouge de cette histoire. Un premier signe – magique mais néanmoins tangible – en est le bouton de la porte de sa chambre, qui d'innocent qu'il était, est devenu porteur de son coupable secret, ayant servi « de corps astral à Golo ». Ce bouton résume en lui les trois espaces que nous venons de parcourir : produit astral de son imagination, il n'en assure pas moins la transition entre chambre à coucher et salle à manger, entre espace du moi et espace de la loi. Il lui rappellera toujours les désirs de Golo le malfaiteur, désirs qui pendant un moment n'ont que trop été les siens aussi.

Bien sûr, le narrateur ne crie pas au drame. Le ton ironique de l'ensemble nous a déjà fait comprendre que ce genre de problème fait partie de toute vie humaine. Tout enfant – et même tout adulte – passe par là, d'une façon ou d'une autre : par ce genre de choix, pour et contre le monde de la mère, pour et contre le monde du père, peut-être même une vie durant. Le lecteur ne manquera pas de s'y reconnaître, et avec le plaisir que le beau

texte doit susciter en lui. D'ailleurs, nous savons que notre jeune héros connaît aussi sa part de bonheur, visiblement partagé par le narrateur et, bien entendu, par l'auteur derrière tout cela. Lorsque la sonnette annonce le dîner – quelques pages plus loin, une autre sonnette annoncera la venue de Swann, nouvel épisode de séparation d'avec la mère – nous voyons l'enfant « tomber dans les bras de maman que les malheurs de Geneviève de Brabant [lui] rendaient plus chère ». Proust, pourrions nous dire, se montre ici trois fois heureux : comme enfant, comme narrateur attendri et comme auteur qui fait de si merveilleuses trouvailles.

La scène de la lanterne magique est en fait la première d'une série de « visions » qu'aura le narrateur tout au long du roman : visions – plus imaginaires que réelles – qui le renseigneront sur la véritable portée des événements de sa vie et formeront la transition entre sa vie personnelle d'enfant, plus tard d'amant de Gilberte ou d'Albertine, et sa vie en société. À la fin de Combray, ce sera la fameuse scène devant la fenêtre ouverte de la fille de Vinteuil, qui sera une révélation sur la forme que peut prendre l'amour pour tout le reste du livre. La non moins fameuse scène entre le baron de Charlus et Jupien au début de *Sodome et Gomorrhe* aura une fonction analogue. Mais il y a aussi la première apparition – brève, mais significative, en dieu de lumière – de Robert de Saint-Loup, dans *Les jeunes filles en fleur*, qui annonce au lecteur qui sera l'idéal et le modèle du « Je » dans la *Recherche*, ou encore, vers la fin du roman, la vision des « têtes » lors de la matinée de la princesse Guermantes, démasqué final de la société de son temps. Plus encore que les révélations de la mémoire involontaire, qui concernent surtout le personnage principal, ce sont ces moments-là, où l'imagination du narrateur se laisse aller, montrant au lecteur la véritable portée de ce qu'il raconte, qui font du texte de Proust le monument littéraire que nous connaissons.

LES VOIX DU TEMPS ET DE L'ESPACE

BIBLIOGRAPHIE

PROUST, Marcel ([1913] 1987), *À la recherche du temps perdu. Du côté de chez Swann*, t. I, Paris, Gallimard. (Coll. « Bibliothèque de la Pléiade ».)

LA MACHINE PROUSTIENNE ENTRE TEMPS ET ESPACE

Sjef Houppermans

Université de Leyde

L'idéalisme esthétique préfère les formules simples : l'âge des machines doit se sublimer dans l'œuvre désubstantialisée. Proust a pu flirter avec ce principe. Tels les échecs de la vie servant ultérieurement comme éléments de leur dépassement dans la création, les produits de l'industrie et du commerce devraient passer par une initiation dématérialisante avant de s'intégrer dans le livre. Pourtant on s'aperçoit bientôt que la mécanique fait des siennes et risque d'entraîner le conducteur sur les chemins de la liberté vagabonde. L'attrait de la machine se trouve dans son dynamisme propulsif qui déclenche et relaie les glissements du désir dans le texte. Appareils et réalisations techniques sont à la fois témoins de leur époque et déclencheurs sur les lignes de fuite. La répétition et la reproduction se transforment de leur côté dans l'imaginaire fantasmatique pour faire figure d'automate où l'étrangeté familière fait la jointure entre mécanique et psyché.

D'autre part la machine entre dans un vaste circuit métaphorique. Les soirées mondaines y trouvent leur point d'appui, mais également les réalisations théâtrales ou encore les constructions artisanales et artistiques. De la sorte la machine va occuper une place clé si on regarde la dimension allégorique de l'œuvre : elle présente et représente la force de désappropriation et de désindividualisation qui seront la marque de l'art moderne.

Commençons notre voyage pourtant en montant à bord d'une de ces machines crachotantes qui signent le progrès et la progression quitte à se précipiter inconsidérément vers leur *crash*.

1. BAGNOLES

L'automobile est en concurrence avec les calèches et autres voitures à cheval : ce sont d'abord les Verdurin toujours à l'affût du tape-à-l'œil qui s'en servent dans la *Recherche*¹. Marcel pourtant va en profiter aussi lors de son deuxième séjour à Balbec pour ses excursions et ses pique-niques avec Albertine (même s'il note que c'est pour son « malheur »). Comme le signale le *Dictionnaire Marcel Proust* (p. 100), les « chassés-croisés de la perspective » en automobile sont mis en rapport par l'auteur lui-même « avec la multiplicité subjective » dont se sert la *Recherche*². Un autre aspect de l'activité fructueuse de l'auto se découvre dans sa fonction de rapprochement : non seulement l'intimité que la cabine close offre aux passagers, mais encore le fait d'établir la connection entre des endroits situés à forte distance les uns des autres. Et les deux dimensions se renforcent : plus on embrasse, plus on est proche d'une osmose. L'auto est un engin de métaphorisation, partant un outil stylistique. Il permet ainsi les découvertes et même « ne respecte aucun mystère » (t. III, p. 393). Le mythique lieu de Beaumont en fera les frais.

Il faut remarquer que le fait de pouvoir en outre changer de vitesse joue un rôle dans l'appréciation des qualités de la machine, ce qui amène une comparaison curieuse quand il s'agit des différentes vitesses dans le sommeil de la tante Léonie. Et le neveu reprend cette analyse pour son propre compte en notant :

*Pour parcourir les jours, les natures un peu nerveuses,
comme était la mienne, disposent, comme les voitures*

1. Nous renvoyons à l'édition de la Pléiade en quatre tomes établie par Tadié.

2. Bouillaguet et Rogers (2004). Entretien avec Élie-Joseph Bois dans *Le Temps* du 13 novembre 1913.

automobiles, de « vitesses » différentes. Il y a des jours montueux et malaisés qu'on met un temps infini à gravir et des jours en pente qui se laissent descendre à fond de train en chantant (t. I, p. 383).

La catachrèse des vitesses greffe l'humain sur la mécanique, phénomène dont nous rencontrerons d'autres exemples.

Dans la continuation de cette réflexion va se situer également l'envol qui caractérise le génie : la différence entre Marcel amant et Marcel écrivain est située dans la transition de l'auto à l'avion.

Pour se promener dans les airs, il n'est pas nécessaire d'avoir l'automobile la plus puissante, mais une automobile qui ne continuant de courir à terre et coupant d'une verticale la ligne qu'elle suivait soit capable de convertir en force ascensionnelle sa vitesse horizontale. De même ceux qui produisent des œuvres géniales ne sont pas ceux qui vivent dans le milieu le plus délicat, qui ont la conversation la plus brillante, la culture la plus étendue, mais ceux qui ont eu le pouvoir, cessant brusquement de vivre pour eux-mêmes, de rendre leur personnalité pareille à un miroir, de telle sorte que leur vie si médiocre d'ailleurs qu'elle pouvait être mondainement et même, dans un certain sens, intellectuellement parlant, s'y reflète, le génie consistant dans le pouvoir réfléchissant et non dans la qualité intrinsèque du spectacle reflété (t. I, p. 545).

On observe d'ailleurs un décalage à l'intérieur de cette comparaison où une sorte de néoplatonisme prend la relève d'une mise en train kinesthésique dans une rencontre transhistorique d'un paradigme archaïque, statique et d'un modèle moderne basé sur le mouvement. Ni rencontre historique, ni confrontation scientifique, les systèmes se manquent suivant un clinamen littéraire qui en dit davantage, à savoir que leurs courbes se déclinent selon le principe du désir.

Cette alternance de visées, de la téléologique destinée à la randonnée nomadique, se précise dans une confrontation que le texte établit entre les voyages en chemin de fer et les sorties en voiture automobile. Le train part de telle gare précise et obéit à des horaires fixes, tandis que la voiture fait entrer le voyageur « dans la coulisse des rues » où il s'arrête « à demander un renseignement à un habitant ». Si le mystère de la découverte s'érousse ainsi, on peut trouver une compensation dans « les tâtonnements mêmes du chauffeur incertain de sa route et revenant sur ses pas, les chassés-croisés de la perspective faisant jouer un château aux quatre coins avec une colline ». La voiture se rapproche de la sorte « d'une ville fascinée qui fuyait dans tous les sens pour lui échapper et sur laquelle finalement il fonce tout droit, à pic, au fond de la vallée, où elle reste gisante à terre ». Cette métaphore érotique qui s'étire métonymiquement permet alors de « sentir d'une main plus amoureusement exploratrice, avec une plus fine précision, la véritable géométrie, la belle "mesure de la terre" » (t. III, p. 394).

Le beau mont de Vénus de la gisante est la proie de ce grand oiseau (où l'avion est de nouveau tout proche suivant l'imaginaire – sur les traces d'Agostinelli pourrait-on dire). Et sans trêve nous apprenons ensuite que c'est par ce mécanicien-aigle que le malheur va arriver (les « trahisons » d'Albertine). La demoiselle au voile et à la toque (son « costume » de voyageuse) imprimera son image sur la voiture et cette image s'en ressentira : ainsi elle en empruntera le mouvement de l'errance et même de la dissémination. Marcel avait condensé en elle toutes les figures de Balbec et inversement, après sa disparition cette « étoile » se disperse « de nouveau en cette poussière disséminée de nébuleuses ». C'est plus précisément quand il voit une jeune fille monter en voiture que l'image d'Albertine réapparaît :

Je la revoyais ainsi dans un angle d'allée, peut-être à Balbec, remontant en voiture de la même manière, alors qu'elle avait tant confiance dans la vie. Et l'acte de cette jeune fille de remonter en automobile, je ne le

constatais pas seulement avec mes yeux, comme la superficielle apparence qui se déroule si souvent au cours d'une promenade ; devenu une sorte d'acte durable, il me semblait s'étendre aussi dans le passé par ce côté qui venait de lui être surajouté et qui s'appuyait si voluptueusement, si tristement contre mon cœur. Mais déjà la jeune fille avait disparu (t. IV, p. 142).

C'est l'action du désir qui se calcule de la sorte : la hantise de la morte s'attache à des fantômes où la répétition, avec son aura de permanence, se dissout entre deux clins d'œil. L'obsession métaphorique de l'objet d'amour (perdu) ne cesse de se transformer en nébuleuse métonymique suivant la mouvance désirante. Et l'automobile fait figure de propulseur selon sa facture d'automate, en symbole succédant au char solaire.

2. EN L'AIR

L'avion, pareillement, se lie intensément à des mouvements de désir. La visite de l'aérodrome constitue un moment de communication privilégiée avec Albertine qui dans un élan quasi érotique ne peut « retenir sa joie » quand elle observe l'avion qui « tout à coup, s'élevait lentement, dans l'extase raidie, comme immobilisée, d'une vitesse horizontale soudain transformée en majestueuse et verticale ascension » (t. III, p. 612-613). Et le passage se termine par l'expression de leur désir : « Et nous regardions avec envie, Albertine et moi, au moment où il sautait à terre, le promeneur qui était allé ainsi goûter au large dans ces horizons solitaires le calme et la limpidité du soir » (t. III, p. 612-613). Pourtant d'autres accents se devinent également. Ainsi la scène qui raconte la première rencontre d'un avion en plein vol – et qui sera remémorée lors de la scène qu'on vient de lire – est fort curieuse : le narrateur se promène à cheval dans un paysage accidenté longeant la mer normande où la nature originelle a l'air pour lui d'un site mythique. Le choc est d'autant plus grand quand le bruit d'un avion le fait sursauter. Le cheval se cabre, il faillit tomber et traverse ainsi le temps en flèche.

[...] *j'étais prêt à pleurer du moment que j'avais reconnu que le bruit venait d'au-dessus de ma tête, – les avions étaient encore rares à cette époque – à la pensée que ce que j'allais voir pour la première fois c'était un avion. Alors comme quand on sent venir dans un journal une parole émouvante, je n'attendais que d'avoir aperçu l'avion pour fondre en larmes. Cependant l'aviateur sembla hésiter sur sa voie ; je sentais ouvertes devant lui – devant moi si l'habitude ne m'avait pas fait prisonnier – toutes les routes de l'espace, de la vie ; il poussa plus loin, plana quelques instants, au-dessus de la mer, puis prenant brusquement son parti, semblant céder à quelque attraction inverse de celle de la pesanteur, comme retournant dans sa patrie, d'un léger mouvement de ses ailes d'or, il piqua droit vers le ciel (t. III, p. 417).*

L'avion est un déclencheur du temps, ce qui explique la grande émotion. Et pourtant les larmes précèdent même la vue de l'avion parce que l'émotion provient d'un voyage dans le temps et sans doute du choc que provoque le décalage gigantesque entre la nature primitive et l'avion. D'autre part, ce bousculement se greffe sur un détachement physique et annonce d'ailleurs dans un sens la chute mortelle d'Albertine (dont il fuit la présence pétrifiante à ce moment-là). Une scène clé se dégage où le temps est catapulté dans un court-circuit entre ciel et terre, et où en même temps il bouleverse le corps que touche en coup de foudre la main de la mort. Bientôt un trébuchement comparable sur les dalles de la cour de l'hôtel de Guermantes ouvrira la série des souvenirs involontaires lors de la grande finale. L'avion se place en tête des grands fétiches dynamiques de la *Recherche* et nous le retrouvons ainsi au cœur du *Temps retrouvé* :

Comment la littérature de notations aurait-elle une valeur quelconque puisque c'est sous de petites choses comme celles qu'elle note, que la réalité est contenue (la grandeur dans le bruit lointain d'un avion, dans

la ligne du clocher de Saint-Hilaire, le passé dans la saveur d'une madeleine, etc.) et qu'elles sont sans signification par elles-mêmes si on ne l'en dégage pas ? (t. IV, p. 473)

Si ensuite à plusieurs reprises l'avion est valorisé positivement en tant que clé de l'espace et des distances surtout (ainsi dans ce passage de *La prisonnière* où l'aéroplane à 2 000 mètres de hauteur suscite une nouvelle réflexion sur les différentes façons de mesurer les distances ; t. III, p. 907), son aspect mortifère sera élaboré plus tard lors des bombardements de Paris. Il est significatif que le souvenir de l'aéroplane de la Raspelière ressurgisse à ce moment-là : « Je pensais que maintenant la rencontre serait différente, et que le Dieu du mal me tuerait » (t. IV, p. 412)³.

La double thématique du *Temps retrouvé* se repère ainsi dans la carlingue : l'extase extratemporelle s'enchevêtre indissolublement dans l'expérience de la mortalité. L'être pour la mort est assumé comme principe créateur. Samuel Beckett sera particulièrement sensible à cette vérité-là dans son *Proust*.

Nous avons pris l'auto et l'avion comme exemplaires de la fonction que la machine remplit dans l'œuvre. Si nous considérons maintenant l'emploi du mot *machine* en soi, nous pouvons constater que le terme est un objet de grande mouvance.

Ce n'est que rarement que le mot concerne des machines proprement dites comme des trains par exemple. Au moment où l'auto est désignée de la sorte, on trouve justement un lien surprenant avec une plage privilégiée de l'œuvre, celle des parfums :

Mais pour moi [...] cette odeur de pétrole qui, avec la fumée s'échappant de la machine, s'était tant de fois

3. Alors qu'il affirme qu'à Paris le souvenir de l'épisode sur la route de Versailles ne se présente plus parce qu'Albertine lui est devenue indifférente (t. IV, p. 313), cette remarque sent la prétérition ; d'ailleurs lors de cet événement, il avait surtout apprécié un sentiment de liberté retrouvée : c'est peut-être celle-ci qui n'est plus de mise.

évanouie dans le pâle azur, par ces jours brûlants où j'allais de Saint-Jean de la Haise à Gourville, comme elle m'avait suivi dans mes promenades pendant ces après-midi d'été où Albertine était à peindre, faisait fleurir maintenant, de chaque côté de moi, bien que je fusse dans ma chambre obscure, les bleuets, les coquelicots et les trèfles incarnat, m'enivrait comme une odeur de campagne, [...] une odeur qui était comme un symbole de bondissement et de puissance et qui renouvelait le désir que j'avais eu à Balbec de monter dans la cage de cristal et d'acier, mais cette fois pour aller non plus faire des visites dans des demeures familières avec une femme que je connaissais trop, mais faire l'amour dans des lieux nouveaux avec une femme inconnue (t. III, p. 912).

3. COMPLEXITÉ MACHINALE

On voit comment le désir transforme les sensations et fait entrer l'univers dans la *camera obscura* avec la machine comme propulseur. Ce sont ensuite toutes sortes d'ensembles organisés fonctionnant de manière plus ou moins indépendante qui sont désignés par le mot *machine* et c'est ainsi un terme qui, si on le suit à travers la *Recherche*, permet des va-et-vient entre plusieurs couches du texte. On verra que ce cycle romanesque peut, suivant cette approche, être considéré comme une mégamachine qui organise les autres et en reçoit du feed-back. La vie sociale par exemple, cette école de la mondanité où se pratique l'initiation du narrateur procède par « machines ». Les réceptions où on retrouve beaucoup de monde sont « ces grandes machines » où Gilberte juge que Marcel n'est pas à sa place (t. IV, p. 563) et pareillement la duchesse de Guermantes lui fait la remarque suivante : « Mais dans de grandes machines comme ici, non, ça me passe que vous veniez. À moins que ce ne soit pour faire des études [...] » (t. IV, p. 603). Madame de Saint-Euverte vit pour sa « grande machine annuelle » (t. III, p. 69) et

c'est de la même façon que Charlus définit la réunion musicale qu'il organise pour Morel (t. III, p. 724).

Étroitement lié à l'organisation sociale se repère aussi le sens de « construction idéologique » – proche de la signification archaïque du mot (*ruse*) – là où il est question de la « machine refoulante » de Saint-Germain (t. IV, p. 535), le mécanisme qui régit les castes. Ici nous sommes près des machinations et autres intrigues, et c'est pourquoi le cas par excellence qui est indiqué de la sorte est évidemment l'affaire Dreyfus (t. III, p. 107 ; t. IV, p. 357). Madame de Cambremer la considère comme « une machine étrangère » (t. III, p. 740).

Le verbe *machiner* indique exclusivement des arrangements douteux (le duel de Charlus, une farce, des intrigues) excepté une occurrence intéressante (Marcel invité chez les Guermantes) quand l'univers de la mondanité s'associe au monde du théâtre : « [...] d'autres portes s'ouvrirent par où entra la soupe fumante, comme si le dîner avait lieu dans un théâtre de pupazzi habilement machiné et où l'arrivée tardive du jeune invité mettait, sur un signe du maître, tous les rouages en action » (t. II, p. 727).

Nous sommes ici à la limite de l'imaginaire des automates que nous reverrons plus loin ; signalons dès maintenant qu'ainsi les mouvements deviennent ambigus : échappées libératrices et gestes compulsifs s'entrecroisent dans le texte comme les lignes de fuite et les stases obsessives du désir. La machine transmet et transfigure le désir alors que le désir d'autre part rend son objet même machinal en lui donnant une étrange coloration dépersonnalisante : ainsi pour la bande des jeunes filles sur la plage qui force « les personnes arrêtées à s'écarter ainsi que sur le passage d'une machine qui eût été lâchée » (t. II, p. 149). L'obsession envahissante d'une sexualité débridée se traduit suivant le roulement des bielles et des dérailleurs proposant l'image d'une machine célibataire telle « la mariée » de Duchamp. Marcel distingue particulièrement parmi les vélocipédistes

une fille aux yeux brillants, rieurs, aux grosses joues mates, sous un « polo » noir, enfoncé sur sa tête, qui

poussait une bicyclette avec un dandinement de hanches si dégingandé, en employant des termes d'argot si voyous et criés si fort, quand je passai auprès d'elle (parmi lesquels je distinguai cependant la phrase fâcheuse de « vivre sa vie ») qu'abandonnant l'hypothèse que la pèlerine de sa camarade m'avait fait échafauder, je conclus plutôt que toutes ces filles appartenaient à la population qui fréquente les vélodromes, et devaient être les très jeunes maîtresses de coureurs cyclistes. En tout cas, dans aucune de mes suppositions, ne figurait celle qu'elles eussent pu être vertueuses (t. II, p. 151).

La « bacchante à bicyclette » (t. II, p. 208)⁴ se véhicule et se projette, filant à toute vitesse, roulure sur les grands chemins. Ailleurs, après avoir été « sans cesse en fuite sur sa bicyclette » (t. III, p. 873), elle subira une ultime métamorphose sous l'influence de la musique :

Ses belles jambes, que le premier jour j'avais imaginées avec raison avoir manœuvré pendant toute son adolescence les pédales d'une bicyclette, montaient et descendaient tour à tour sur celles du pianola où Albertine devenue d'une élégance qui me la faisait sentir plus à moi, parce que c'était de moi qu'elle lui venait, posait ses souliers en toile d'or. Ses doigts, jadis familiers du guidon, se posaient maintenant sur les touches comme ceux d'une Sainte Cécile (t. III, p. 884).

C'est cette transformation sublime qui donne toute sa complexité à la machine car c'est la merveilleuse mécanique de la langue qui rend possible que la pédale du vélo glisse vers la pédale du piano permettant le prolongement des vibrations sonores (comme le

4. Dans la dernière version du texte, la bicyclette sera l'attribut exclusif d'Albertine parmi les jeunes filles (avec comme complément masculin les chasseurs et autres liftiers).

texte le souligne à plusieurs reprises)⁵. Pourtant ce processus témoigne également du fait que jusqu'au cœur des sublimations artistiques – sous les chastes jupes de la patronne de la musique – se profile le désir dans son état brut de rythme physique. « Mon chéri et cher Marcel, j'arrive moins vite que ce cycliste dont je voudrais bien prendre la bécane pour être plus tôt près de vous » (t. III, p. 663)⁶. Régulièrement Proust insiste sur la dimension mythique de la femme à bicyclette et dès l'apparition d'Albertine sur la digue de Balbec s'y mêle un sentiment de peur quand sa figure s'y dresse telle une véritable tête de Méduse qui remplit d'angoisse les bords de la mer : « rapide et penchée sur la roue mythologique⁷ de sa bicyclette, sanglée les jours de pluie sous la tunique guerrière de caoutchouc qui faisait bomber ses seins, la tête enturbannée et coiffée de serpents, [elle] semait la terreur dans les rues de Balbec » (t. IV, p. 70).

Cette petite excursion en vélo où le modernisme classique de Proust se révèle de manière fort caractéristique par la combinaison de la nouveauté technique et des références à la culture antique, ne nous a fait faire qu'un tour pour nous retrouver là où bat le cœur « comme une machine en pleine action, mais immobile et qui ne peut que décharger sa vitesse sur place en tournant sur elle-même » (t. II, p. 305)⁸. Tout un ensemble de mouvements pourra ainsi se mettre en place : une fois que la machine des sentiments s'est ébranlée elle va produire ses résultats qui à leur tour se dessinent en tant qu'ensembles complexes nommés « machines ». Il s'agit d'un amalgame de données premières, une nourriture mixte : « L'imagination, la pensée, peuvent être des

5. *Pédale* dans le sens d'homosexuel ne surgit d'ailleurs que dans les années 1930, mais l'érotisme de la pédale proustienne s'impose autrement.

6. Pour le lien entre Albertine vélocipédiste et Agostinelli aviateur, tous deux de caoutchouc vêtus, voir *Dictionnaire Marcel Proust* (p. 149).

7. La figure de Méduse se combine ainsi avec la roue de la fortune.

8. La même image reviendra quelques pages plus loin (t. III, p. 536).

machines admirables en soi, mais elles peuvent être inertes. La souffrance alors les met en marche », proclame le narrateur (t. IV, p. 487). Pourtant l'œuvre proustienne elle-même vise à se distinguer de simples créations machinales et ce sont plutôt les textes de Bloch que ce dernier désigne en tant que « machines » (t. II, p. 136), alors que monsieur de Guermantes et madame Verdurin se servent de ce même mot pour parler de la peinture d'Elstir (t. II, p. 790 ; t. III, p. 329). Madame Verdurin de même qualifiera les compositions de Vinteuil de « machines » (t. III, p. 745). La création littéraire qu'est la *Recherche* prétend certes aller au-delà du caractère mécanique des productions industrielles et sociales avec lesquelles les comparaisons qu'on vient de voir établissent un certain parallélisme, mais il est inévitable que l'œuvre se rende compte de son propre fondement au cœur de ce processus de substitution. L'originalité de Proust n'est pas tant de donner un aspect mythique et intemporel aux machines que de montrer que le mythe et sa temporalité sont inextricablement liés au sourd grésillement des automatismes physiques et psychiques. Le désir est sublime et archaïque, son objet s'idéalise et retombe sur terre tel Icare dont la céleste machine ne permet nul envol définitif.

Nous devons scruter de plus près cette nécessité du texte qui ne proclame sa gloire qu'au plus profond de ses échecs, tel que le comprendra intuitivement dès 1929 le jeune Beckett dans son *Proust*. Il faut aller un peu plus loin que l'apparence de la machine rutilante pour examiner ses entrailles, afin d'observer l'allure subreptice de ses manigances. Mieux que le substantif, l'adjectif et l'adverbe permettent cette expédition qui, suivant les périples du machinal, s'aventurera ensuite dans les limbes du mécanisme où la vie et la mort se marient pour de bon.

Il est dit de nos habitudes, de notre fonctionnement social qu'ils ont pris souvent un caractère machinal, ainsi des gestes du docteur Boulbon ou encore de Swann tel qu'il figure dans le monde. L'action de l'esprit obéit aux mêmes principes :

la disposition intéressée, active, pratique, machinale, paresseuse, centrifuge qui est celle de notre esprit [...] il se détourne, volontiers de l'effort qu'il faut pour approfondir en soi-même, d'une façon générale et désintéressée, une impression agréable que nous avons eue (t. II, p. 18).

L'habitude et la répétition se pliant aux fonctions élémentaires de la survie ont horreur de l'originalité et du nouveau. Une situation toute particulière s'offre quand cette mécanisation de l'autre permet de le surprendre dans ce qui tend à se soustraire au contrôle raisonné, ainsi quand Marcel observe Albertine :

Si au contraire elle est tendre, quelle joie un instant ; mais en voyant cette petite langue tirée comme pour un appel, nous pensons à celles à qui il était si souvent adressé et qui même peut-être auprès de moi, sans qu'Albertine pensât à elles, était demeuré, à cause d'une trop longue habitude, un signe machinal (t. III, p. 610).

C'est cette ouverture sur la dimension inconsciente de l'autre qui tout en créant un sentiment de maîtrise introduit pourtant avant tout l'angoisse. On découvre vite que la domination entrevue n'est que simulacre et que tout au contraire on est aspiré par ce gouffre dans l'individu où la dépersonnalisation bée. L'habitude dissimule la fente, mais par l'insistance même de son action de feinte et de ruse elle exhibe le vide des masques et l'inanité des couvertures. Chaque instance de la vie en commun avec Albertine parée de coutumes et de refrains rassurants émet toutefois la lointaine et d'autant plus angoissante vibration d'un tocsin fatidique :

Les jours avaient succédé aux jours, ces habitudes étaient devenues machinales, mais comme ces rites dont l'Histoire essaye de retrouver la signification, j'aurais pu dire (et je ne l'aurais pas voulu), à qui m'eût demandé ce que signifiait cette vie de retraite où je me séquestrais jusqu'à ne plus aller au théâtre, qu'elle

avait pour origine l'anxiété d'un soir [...] (t. III, p. 589).

La vie tend à se dérouler machinalement et comme ailleurs c'est Swann qui donne l'exemple au narrateur et qui lors de sa relation avec Odette se laisse conduire par ses réflexes. Que d'agir machinalement puisse avoir comme ressort une véritable ambiguïté est prouvé par quelques passages révélateurs. Ainsi quand Charlus (t. II, p. 584) pose « machinalement » des questions à Marcel sur ses amis (on ne sait plus si le terme indique qu'il cache son désir sous un ton de routine ou si c'est justement une habitude innée et irrépressible de donner libre cours à ce type de curiosité même dans des situations peu propices). Un autre exemple concerne Saniette (t. III, p. 412) qui ne peut se retenir de regarder l'adresse sur une lettre qui traîne chez le narrateur : ici encore c'est une obsession qui prend le dessus, hantise de persécution, phobie paranoïaque. Chez Charlus comme chez Saniette le « machinalement » témoigne d'une inéluctable résurgence instinctive du désir tel que la perversion l'a façonné. Le narrateur, lui, agit aussi machinalement suivant plusieurs modulations : il regarde machinalement la pendule quand le temps fait problème (t. III, p. 540) et c'est encore machinalement qu'il erre dans Paris en guerre (t. IV, p. 342). Aux moments de douleur ou de désarroi c'est une sorte d'instinct qui va fonctionner en tant que « pilote automatique ». C'est le cas aussi pour ce qui concerne le souvenir d'Albertine après sa disparition : la raison l'enfouit sous des couches protectrices soigneusement amoncelées, mais le désir ne peut pas s'abstenir de reposer toujours les mêmes questions lancinantes :

Ces conversations que Gilberte affectionnait me permirent de lui demander si dans un genre parallèle, Albertine, dont c'est par elle que j'avais entendu la première fois le nom, quand jadis elles étaient amies de cours, avait de ces goûts. Gilberte refusa de me donner ce renseignement. Au reste, il y avait longtemps qu'il eût cessé d'offrir quelque intérêt pour moi. Mais je conti-

nuais à m'en enquérir machinalement comme un vieillard qui, ayant perdu la mémoire, demande de temps à autre des nouvelles du fils qu'il a perdu (t. IV, p. 284).

Mais c'est aussi là où le chagrin insiste par l'éraflure répétée que d'autre part gît la clé d'un renouveau ; c'est au cœur même de l'exaspération douloureuse que se révèle l'issue rédemptrice, la révélation salvatrice. On pense bien sûr au passage tant cité de la Madeleine où pourtant le terme de *machinalement* n'a peut-être pas toujours été estimé à sa juste valeur :

[...] un de ces gâteaux courts et dodus appelés Petites Madeleines qui semblent avoir été moulés dans la valve rainurée d'une coquille de Saint-Jacques. Et bientôt, machinalement, accablé par la morne journée et la perspective d'un triste lendemain, je portai à mes lèvres une cuillerée du thé où j'avais laissé s'amollir un morceau de madeleine. Mais à l'instant même où la gorgée mêlée des miettes du gâteau toucha mon palais, je tressaillis, attentif à ce qui se passait d'extraordinaire en moi (t. I, p. 44).

Le narrateur continuera à insister ensuite sur le côté extatique et extraordinaire de l'événement, sur ce qui se soustrait au temps et ouvre une porte vers l'univers esthétique des sensations artistiques soustraites à l'éphémère. Mais cela ne saurait faire oublier qu'au fond même de tout l'édifice du temps retrouvé ronronne la machine répétitive, organisme automatique qui porte la vie vers la mort, qui tresse la corde de chanvre à travers le tissu vivifiant. Et toute la longue scène du bal de têtes ne fera qu'entériner et prolonger cette naissance accroupie sur la tombe.

4. MÉCANISMES DU DÉSIER

C'est pourtant en regardant de plus près les mots *mécanique* et *mécanisme* que tout ce dynamisme du texte nous deviendra plus clair. Souvent les fleurs sont un signe avant-coureur de ce

qui s'appliquera aux hommes ; ainsi, dans Combray, le nénuphar « comme un bac actionné mécaniquement [...] n'abordait une rive que pour retourner à celle d'où il était venu, refaisant éternellement la double traversée » (t. I, p. 166). Et plutôt sur un ton mythique c'est le mécanisme du soleil dont le « je » se met au diapason :

Je n'avais jamais vu commencer une matinée si belle ni si douloureuse. En pensant à tous les paysages indifférents qui allaient s'illuminer et qui la veille encore ne m'eussent rempli que du désir de les visiter, je ne pus retenir un sanglot quand, dans un geste d'offertoire mécaniquement accompli et qui me parut symboliser le sanglant sacrifice que j'allais avoir à faire de toute joie, chaque matin, jusqu'à la fin de ma vie, renouvellement solennellement célébré à chaque aurore de mon chagrin quotidien et du sang de ma plaie, l'œuf d'or du soleil comme propulsé par la rupture d'équilibre qu'amènerait au moment de la coagulation un changement de densité, barbelé de flammes comme dans les tableaux, creva d'un bond le rideau derrière lequel on le sentait depuis un moment frémissant et prêt à entrer en scène et à s'élançer, et dont il effaça sous des flots de lumière la pourpre mystérieuse et figée. Je m'entendis moi-même pleurer (t. III, p. 512, je souligne).

Plus généralement, dans ce mot *mécanique* se rejoignent les atavismes biologiques, les supports élémentaires de la vie, les zoo-principes et ce qui touche aux automatismes dépassant volonté et contrôle. La vie y prend l'inquiétante couleur de la figure de cire qui bouge par tiges et rouages. Les appareils chez Proust révèlent fréquemment ce côté mécanique des organismes et des constitutions : ainsi les appareils photo ou encore le téléphone. Il leur manque cette présence vivifiante qui procure aux êtres l'illusoire impression d'être autosuffisants.

Dès le début de Combray, la grand-mère, qui sera l'exemple même d'une vie que le mécanisme va emporter (sur son lit de mort quand le râle et l'euphorie provoquée par la morphine la dominant – t. II, p. 635), ose avancer une solution provisoire : superposer plusieurs couches esthétiques à la représentation mécanique, photographique (t. I, p. 39).

Les automatismes peuvent prendre une position sociale et alors pour Proust la référence à Saint Simon devient capitale (voir t. I, p. 117 ; t. I, p. 304) ; il est à remarquer que les restes sclérosés de ces rituels chez les Guermantes augmentent le sentiment de malaise, l'angoisse d'être pris dans le collimateur (t. II, p. 727). Les hommes d'ordinaire sont soumis à un certain nombre de règles qui gouvernent leur comportement malgré eux et ils exhibent ainsi leur nature d'automate ; ainsi Legrandin est le « jouet inerte et mécanique du bonheur » (t. I, p. 123), alors que Vinteuil dans sa déchéance « obéit à la mécanique de l'humilité » (t. I, p. 147) – et on sait que pour lui l'esthétique à un autre niveau permet de regagner son indépendance, ou bien peut-on dire que la « manière » d'un artiste représente la sublimation des automatismes ? Pour le « monde » en l'absence de cette issue il est possible de considérer leur danse mécanique comme un ballet suivant un autre type d'esthétisation :

Aussi particularisés que le geste mécanique de Saint-Loup, étaient les entrechats compliqués et rapides (jugés ridicules par M. de Charlus) du marquis de Fierbois, les pas graves et mesurés du prince de Guermantes. Mais il est impossible de décrire ici la richesse de cette chorégraphie des Guermantes à cause de l'étendue même du corps de ballet (t. II, p. 738).

Et pour Charlus le mécanisme d'une sexualité toute-puissante impose ses lois et dresse la machine célibataire où les acolytes comme Maurice se mécanisent également (pour ce dernier, fouetter Charlus, c'est entre autres « une habitude mécanique » – t. IV, p. 399). Ici se rencontre d'ailleurs un phénomène lexicologique intéressant : tous les larbins et autres domestiques, comme

serviteurs dans la grande cérémonie des passions, prennent volontiers l'allure de ces mécaniciens qui occupent une place de pivot au cœur des intrigues et des pistages, chauffeurs, lifts et autres conducteurs (t. III, p. 640 ; un tel sera qualifié de « charmant mécanicien apostolique »). Autrement dit : le métier de mécanicien « déteint » sur toutes les autres fonctions sociales et relationnelles pour en marquer l'incontournable déroulement « fabriqué ».

L'apogée de cette parade des automates sera donc le « bal de têtes » où se montre la véritable comparse de tous les mécanismes, à savoir la mort qui rôde déjà à l'intérieur des corps et qui y impose son sceau. En parlant de tel ami d'autrefois par exemple, cela donne :

Cette voix semblait émise par un phonographe perfectionné, car si c'était celle de mon ami, elle sortait d'un gros bonhomme grisonnant que je ne connaissais pas, et dès lors il me semblait que ce ne pût être qu'artificiellement, par un truc de mécanique, qu'on avait logé la voix de mon camarade sous ce gros vieillard quelconque (t. IV, p. 522).

Il est d'ailleurs significatif que cet ami reste sans nom là où la *Recherche* en est tellement prodigue. Un moment le « fou rire » du camarade paraît semer une note personnelle, mais ensuite le paragraphe se termine de manière radicale :

Le rire cessa, j'aurais bien voulu reconnaître mon ami mais, comme dans l'Odyssée Ulysse s'élançant sur sa mère morte, comme un spirite essayant en vain d'obtenir d'une apparition une réponse qui l'identifie, comme le visiteur d'une exposition d'électricité qui ne peut croire que la voix que le phonographe restitue inaltérée soit tout de même spontanément émise par une personne, je cessai de reconnaître mon ami (t. IV, p. 523).

L'exemple de cet ami fait ainsi la connexion entre les spectres mythologiques, le spiritisme contemporain et la modernité technique, tous les trois travaillés par un semblable imaginaire : la mort en soi de ce qui fut le plus intimement étranger, l'*unheimliche* fantomatisation de la mère. C'est en effet le spectre de la mère qui revient ici pour nourrir de son corps mort l'œuvre en gestation (comme d'autre part le narrateur revient à *François le Champi*). C'est encore une des raisons de la présence étrange et angoissante de madame Swann, autre double de la mère et qui représente l'autre mère, celle qui disparut insensiblement de l'œuvre pour s'enkyster dans ses limbes, Odette donc, miss Sacripant au sexe ambigu, la languissante Zéphora de jadis, présentée maintenant comme suit :

Elle, si je ne la reconnus pas d'abord, ce fut non parce qu'elle avait, mais parce qu'elle n'avait pas changé. [...] Quel était le fait du fard, de la teinture ? Elle avait l'air sous ses cheveux dorés tout plats – un peu un chignon ébouriffé de grosse poupée mécanique sur une figure étonnée et immuable également de poupée – auxquels se superposait un chapeau de paille plat aussi, de l'Exposition de 1878 (dont elle eût certes été alors et surtout si elle eût eu alors l'âge d'aujourd'hui, la plus fantastique merveille) venant débiter son compliment dans une revue de fin d'année, mais de l'Exposition de 1878 représentée par une femme encore jeune (t. IV, p. 526).

La mère échappe au temps, mais par là même elle se fige et se statue pour aller ressembler à Olympia, « grosse poupée mécanique », plus morte que la mort, fantôme rôdant et signifiant la mort telle qu'elle constitue la vie même, dès le berceau.

Cette mécanisation peut d'ailleurs également s'appliquer au regard même ; si les habitudes font que nous reconstituons les personnes suivant notre désir, tel dérangement peut déblayer le terrain, faire table rase et afficher la terrible nudité d'un regard sans illusions comme ici devant la grand-mère :

Il en est de même quand quelque cruelle ruse du hasard empêche notre intelligente et pieuse tendresse d'accourir à temps pour cacher à nos regards ce qu'ils ne doivent jamais contempler, quand elle est devancée par eux qui arrivés les premiers sur place et laissés à eux-mêmes, fonctionnent mécaniquement à la façon de pellicules, et nous montrent au lieu de l'être aimé qui n'existe plus depuis longtemps mais dont elle n'avait jamais voulu que la mort nous fût révélée, l'être nouveau que cent fois par jour elle revêtait d'une chère et menteuse ressemblance (t. II, p. 439).

5. ART ET MACHINE

L'œuvre d'art pourra-t-elle sauver le jeu ? Voyons d'abord comment elle tente de maîtriser la machine infernale et examinons si elle réussit à se débarrasser de la sphynge.

Ce sera peut-être justement en se révélant « machine » elle-même. On a déjà vu que les peintures peuvent être qualifiées de la sorte ; c'est également le cas pour la musique à l'occasion : « Je vous crois un peu qu'elle est belle ! Mais on n'avoue pas qu'on ne connaît pas la sonate de Vinteuil, on n'a pas le droit de ne pas la connaître », et le peintre avait ajouté : « Ah ! C'est tout à fait une très grande machine, n'est-ce pas » (t. I, p. 209). Et le peintre (le « futur » Elstir), même s'il est encore en position juvénile, réagit en tant qu'artiste.

Pourtant ce n'est pas n'importe quelle machine qui pourra passer à la sublimation. La forte tendance de Proust à valoriser esthétiquement la verticalité (arbres, tours, églises, etc.) se manifeste encore pleinement sur ce point. L'art pourra transformer la réalité comme la machine qui permet de vaincre les lois de la gravité donne accès à une dimension supérieure : l'esthétisation est une éthérisation.

C'est déjà le cas pour cet espace qui figure comme anti-chambre de l'art à savoir celui du souvenir. Au cœur du *Temps retrouvé*, avant de tomber sur Charlus-Lear qui introduit la

procession des victimes du temps (dans une sorte de prélude annonciateur donc des souvenirs « définitifs » inaugurés dans la cour des Guermantes, eux encore suivis de la débandade des âges), le narrateur commence à planer, pressentant l'extase du trébuchement sur les pavés inégaux – ce portail de la sublimation du présent en images azuréennes :

Elles [les rues] étaient fort mal pavées à cette époque, mais dès le moment où j'y entrai, je n'en fus pas moins détaché de mes pensées par une sensation d'une extrême douceur ; on eut dit que tout d'un coup la voiture roulait plus facilement, plus doucement, sans bruit comme quand les grilles d'un parc s'étant ouvertes on glisse sur les allées couvertes d'un sable fin ou de feuilles mortes ; [...] Le sol de lui-même savait où il devait aller ; sa résistance était vaincue. Et comme un aviateur qui a jusque-là péniblement roulé à terre, « décollant » brusquement, je m'élevais lentement vers les hauteurs silencieuses du souvenir. Dans Paris, ces rues-là se détacheront toujours pour moi, en une autre matière que les autres (t. IV, p. 437).

Ce même élan se manifeste d'autant plus vivement quand le souvenir se métamorphose en incitation artistique. C'est plus particulièrement le cas en ce qui concerne cet exemple majeur en écriture qu'est Bergotte. Reprenons cette citation un peu plus haut où le narrateur procède à une véritable analyse technique pour rendre compte du côté génial de l'auteur. On peut dire que la métaphorisation qui en résulte et d'où provient en même temps son encadrement a l'allure d'une mise en abyme (si ces abymes-là peuvent se situer tout aussi bien au zénith⁹). Au sujet de Bergotte qui va survoler les « Rolls » des autres, le narrateur s'exclame alors :

9. Le paradigme archéologique se mue donc en paradigme aérospatial et cette transformation même endeuille et glorifie concomitamment le texte proustien.

Pour se promener dans les airs, il n'est pas nécessaire d'avoir l'automobile la plus puissante, mais une automobile qui, ne continuant pas de courir à terre et coupant d'une verticale la ligne qu'elle suivait, soit capable de convertir en force ascensionnelle sa vitesse horizontale. De même ceux qui produisent des œuvres géniales ne sont pas ceux qui vivent dans le milieu le plus délicat, qui ont la conversation la plus brillante, la culture la plus étendue, mais ceux qui ont eu le pouvoir, cessant brusquement de vivre pour eux-mêmes, de rendre leur personnalité pareille à un miroir, de telle sorte que leur vie si médiocre d'ailleurs qu'elle pouvait être mondainement et même, dans un certain sens, intellectuellement parlant, s'y reflète, le génie consistant dans le pouvoir réfléchissant et non dans la qualité intrinsèque du spectacle reflété (t. I, p. 545).

Enlever les souvenirs à la gangue qui les enferme pour les libérer dans de nouvelles combinaisons (métaphoriques) ne peut se faire que par la distanciation. Et on s'aperçoit que l'exercice qui fut menacé de statisme (le fameux miroir qui reflète la réalité, en fait le plus banal mimétisme) gagne tout d'un coup de la hauteur, se *kinesthétise*¹⁰, « décolle », et que ce mouvement retrouve le dynamisme du désir. Ce miroir polyfacetté se déplace constamment et permet de rendre compte du caractère multiforme du désir : cette machine à grand verre est une machine désirante. Le principe constructeur de l'œuvre proustienne est exactement celui-là : greffer des éléments passant par un appareil de vision mouvant, sur la voie lactée d'une excursion dans les étoiles. C'est Proust qui enchaîne d'ailleurs pareillement désir, machine et écriture :

10. Prolongeant Stendhal pour qui le miroir se promène le long du chemin (propos avancés dans le carrosse se portant vers Paris et les « hautes sphères »).

Le désir n'est donc pas inutile à l'écrivain pour l'éloigner des autres hommes d'abord et de se conformer à eux, pour rendre ensuite quelques mouvements à une machine spirituelle qui, passé un certain âge, a tendance à s'immobiliser. On n'arrive pas à être heureux mais on fait des remarques sur les raisons qui empêchent de l'être et qui nous fussent restées invisibles sans ces brusques percées de la déception. Les rêves ne sont pas réalisables, nous le savons ; nous n'en formerions peut-être pas sans le désir, et il est utile d'en former pour les voir échouer et que leur échec instruisse (t. III, p. 688).

Désir et échec se combinent ici encore suivant une concaténation qui prélude à Beckett. Le désir, dira celui-ci en parlant de Proust, bouscule les habitudes et pousse le sujet vers un ailleurs où il ne peut qu'échouer, mais où il découvrira aussi que cet échec est son vrai destin et que son devoir est d'en rendre compte.

Terminons par un passage où la métaphore tissée entre l'œuvre d'art et l'aviation se développe de manière filée, en extrapolant l'esthétique du côté de Wagner. L'art vole : cette définition permet de tracer un lien entre intertextualité et sublimation ; tourner, détourner et retourner : l'écharpe d'Iris se noue en ruban de Möbius. À la fin d'un long passage sur Wagner où se pose la question de son originalité et où Proust formule certaines réserves, on lit :

Chez lui, quelle que soit la tristesse du poète, elle est consolée, surpassée – c'est-à-dire malheureusement vite détruite – par l'allégresse du fabricant. Mais alors, autant que par l'identité que j'avais remarquée tout à l'heure entre la phrase de Vinteuil et celle de Wagner, j'étais troublé par cette habileté vulcanienne. Serait-ce elle qui donnerait chez les grands artistes l'illusion d'une originalité foncière, irréductible en apparence, reflet d'une réalité plus qu'humaine, en fait produit d'un labeur industriel ? Si l'art n'est que cela, il n'est

pas plus réel que la vie et je n'avais pas tant de regrets à avoir (t. III, p. 667).

Crise de la prose proustienne qui poursuit inlassablement l'idéal du surhumain et doit pour cela péjorer le travail du constructeur. Mais si c'était justement dans l'inédit de cette construction que se trouve le secret et non pas dans la vérité ultime ?

Séparé de Wagner, par la cloison sonore, je l'entendais exulter, m'inviter à partager sa joie, j'entendais redoubler le rire immortellement jeune et les coups de marteau de Siegfried, en qui, du reste, plus merveilleusement frappées étaient ces phrases, l'habileté technique de l'ouvrier ne servait qu'à leur faire plus librement quitter la terre, oiseaux pareils non au cygne de Lohengrin mais à cet aéroplane que j'avais vu à Balbec changer son énergie en élévation, planer au-dessus des flots, et se perdre dans le ciel. Peut-être comme les oiseaux qui montent le plus haut, qui volent le plus vite, ont une aile plus puissante, fallait-il de ces appareils vraiment matériels pour explorer l'infini, de ces cent-vingt chevaux marque Mystère, où pourtant si haut qu'on plane, on est un peu empêché de goûter le silence des espaces par le puissant ronflement du moteur ! (t. III, p. 668).

Au cœur de l'art moderne les silences de l'ineffable ne pourront plus se goûter que sur un fond sonore qui provient de la machine. Le mystère désormais porte une marque, le sphinx est en faïence. « Peut-être fallait-il de ces appareils vraiment matériels... » : phrase tout en virevoltes aériennes, composée de pirouettes de pilote, phrase de désir et d'aspiration où la quantité indéfinie de la matière renvoie aussi au papier et aux lettres, aux sonorités d'une prose qu'on lit de préférence à haute voix¹¹, au corps extatique et souffrant qui ne saurait plus être là, mais qui y a laissé sa marque.

11. Qu'on écoute Dussolier ou Sereys.

BIBLIOGRAPHIE

BOULLAGUET, Annick, et Brian G. ROGERS (dir.) (2004), *Dictionnaire Marcel Proust*, Paris, Champion.

PROUST, Marcel (1987-1989), *À la recherche du temps perdu*, édition publiée sous la direction de Jean-Yves Tadié, 4 tomes, Paris, Gallimard. (Coll. « Bibliothèque de la Pléiade ».)

PARTIE II :
LITTÉRATURES EN ÉMERGENCE

LE PARCOURS ÉDITORIAL DE L'ÉCRIVAIN
AU TOURNANT DU XX^E SIÈCLE :
LE CAS DE PAMPHILE LE MAY¹

Jacques Michon
Université de Sherbrooke

À la mémoire de Jeanne Demers

Le parcours éditorial de Pamphile Le May (1837-1918), l'un des écrivains les plus prolifiques de sa génération et dont la carrière littéraire s'étend sur plus de cinquante ans, nous montre les mutations qui ont traversé le monde du livre au Québec entre la Confédération et la Première Guerre mondiale. Les changements qui sont survenus entre ces deux époques charnières ont affecté non seulement l'organisation des modes de production et de diffusion du livre mais aussi tout le système des médiations entre l'auteur et son public.

Arrivé à la littérature par le droit, Pamphile Le May se fait d'abord connaître comme poète. Après avoir publié plusieurs œuvres de circonstance dans *Le Journal de Québec*, Le May fait

1. Une partie de ce texte a fait l'objet d'une communication en anglais au VI^e congrès de la Society for the History of Authorship, Reading and Publishing (SHARP), Université Simon Fraser, Vancouver, 17-20 juillet 1998.

paraître un premier recueil en 1865, *Essais poétiques*, dont la pièce maîtresse, une traduction libre d'*Évangéline* de Henry Wadsworth Longfellow, obtient un immense succès². Dès ses premiers essais, Le May se tourne vers la description réaliste de la vie rurale et des coutumes folkloriques, allant jusqu'à ajouter des développements sur les mœurs acadiennes dans le texte du poète américain³. Alors que les écrivains du XIX^e siècle abordent avec grandiloquence les grands thèmes romantiques et nationaux, Le May, au dire de Romain Légaré, « interprète dans une langue émaillée d'expressions populaires les scènes qu'il a sous les yeux » (1978 : 751). Son approche réaliste du milieu canadien est sans doute la cause de son grand succès à une époque où la littérature canadienne n'a guère de prise sur le réel. Comme l'écrit encore Légaré, « Le May avait trouvé un filon qu'il devait exploiter le reste de sa vie » (p. 751).

En 1867, l'année de la Confédération, Le May gagne le prix de poésie de l'Université Laval avec un long poème narratif de plus de 2 000 vers, intitulé « La découverte du Canada ». La même année, il est nommé bibliothécaire de l'Assemblée législative de la province de Québec, poste qui lui procurera la sécurité financière et lui permettra de se consacrer à ses travaux d'écriture les vingt-cinq années suivantes.

La sortie des *Vengeances* (1875), une longue narration en alexandrin divisée en 32 chants et adaptée pour la scène, confirme le penchant de Le May pour la description des mœurs populaires. En 1877, dans la même veine, il publie un roman en deux volumes intitulé *Le pèlerin de Sainte-Anne* qui met en scène les pérégrinations de Jos Letellier, brigand repentini qui, après une vie dissolue, se met au service du bien. L'année suivante, il donne une suite à ce récit avec un autre roman en deux volumes où l'on retrouve les mêmes personnages mais, cette fois, dans un drame de jalousie et de meurtres qui n'est pas sans rappeler

2. Rééditée à trois reprises, en 1870, en 1883 dans *Petits poèmes* et en 1912.

3. Voir Michon (1994 : 323-338).

l'*Othello* de Shakespeare dans lequel le héros éponyme, Picounoc le maudit, incarne une sorte de Iago. Dans ces romans, qui constituent une longue narration de plus de 1 300 pages, se mêlent histoires d'enlèvements et de vengeances, moments mélodramatiques, portraits de mœurs et aventures rocambolesques. Tous les procédés du roman-feuilleton avec ses rebondissements, retrouvailles et effets de surprise s'y retrouvent. Comme le fera remarquer Rémi Ferland, son éditeur des années 1990, les romans de Le May retiennent surtout l'attention pour leur richesse documentaire (1996 : viii).

À la fin des années 1870, Le May revient à la poésie avec la publication de plusieurs recueils, *La chaîne d'or* (1879), *Une gerbe* (1879), *Fables canadiennes* (1882) et *Petits poèmes* (1883). Puis, il s'essaie à l'art dramatique avec la publication de comédies (*Rouge et bleu*, 1891), de vaudevilles (*Entendons-nous*, 1911), de satires politiques et, même, avec un projet d'opéra-comique intitulé « Les moissons »⁴. Dans les années 1890, il s'illustre avec la sortie de *Contes vrais* (1899 ; réédité en 1907). Enfin au début du xx^e siècle, il publie un recueil de sonnets, *Les gouttelettes* (1904), qui lui vaudra les éloges unanimes de la critique et constituera le couronnement d'une longue carrière.

Cette abondante production – plus d'une trentaine de livres et brochures en trente-quatre ans, sans compter de nombreuses rééditions qui souvent échappent au contrôle bibliographique –, constitue une sorte d'exploit pour un écrivain canadien-français du xix^e siècle. Cette persévérance et ce succès ne peuvent se concevoir sans l'appui, la complicité et la fidélité d'un public et sans la détermination de l'écrivain lui-même qui malgré l'aide d'amis, d'agents recruteurs, d'imprimeurs et de libraires, sera toujours l'éditeur de ses propres ouvrages du moins jusqu'en 1903, avant que son gendre, Téléphore Saint-Jorre, ne prenne

4. « En préparation », *Évangéline*, de Henry W. Longfellow, traduction libre de Pamphile Le May, 3^e édition, Montréal, J.-Alfred Guay, 1912, p. 2.

une partie de ses affaires en main. Le parcours éditorial de Pamphile Le May nous montre en effet les efforts combinés de l'auteur et de son entourage pour maintenir l'intérêt du public pour cette œuvre, notamment au moment où l'on assiste à une transformation radicale du marché du livre au début du XX^e siècle. La réorganisation complète des stratégies de promotion de la littérature à cette époque favorisera l'émergence d'un nouveau type de médiateur dont le rôle et les fonctions vont préfigurer la naissance de l'agent littéraire et de l'éditeur moderne.

1. L'ARCHITECTE DE L'ÉDITION LITTÉRAIRE

Dans la seconde moitié du XIX^e siècle, le partage des tâches entre auteur et éditeur est une réalité toute théorique : « Cette classe d'industriels, écrit Benjamin Sulte, est inconnue dans le Canada français » (1886 : 710). En fait, jusqu'à la Première Guerre mondiale, l'auteur est le premier architecte de l'édition littéraire ; c'est lui qui, pour paraphraser Sulte, prend à sa charge la publication d'un livre, voit l'imprimeur et les libraires, crée des agences, trouve des acheteurs ou souscripteurs et met au jour le livre entrepris. Comme la plupart des écrivains du XIX^e siècle, Le May confie ses ouvrages aux imprimeurs de la ville de Québec, notamment aux entreprises dirigées par P. G. Delisle, Joseph Darveau et Charles-Édouard Desbarats. Il traite directement avec eux. Ce sont des hommes de sa génération. Chez Darveau, qui compte parmi les principaux imprimeurs-éditeurs de littérature de l'époque et tient boutique à deux pas de la bibliothèque du parlement où il travaille, le poète fait paraître une dizaine d'ouvrages. La proximité sociale et géographique favorise donc les relations d'amitié et de complicité entre l'auteur et les propriétaires de ces ateliers où l'écrivain, maître d'œuvre de la production, coordonne les différentes étapes de la publication, depuis l'organisation de la souscription jusqu'à la vente des ouvrages aux librairies et aux institutions d'enseignement.

La souscription représente la formule de financement la plus courante de la publication. L'auteur retient les services d'agents

recruteurs qui parcourent la province en quête d'adhérents. En dehors du cercle des proches et de la famille élargie, la sollicitation directe demeure la manière la plus courante de toucher les lecteurs. Ainsi l'annonce de la publication du *Pèlerin de Sainte-Anne* réussit-elle à intéresser plus de 720 souscripteurs, c'est-à-dire beaucoup plus que le minimum requis de 250 pour assurer la rentabilité d'un ouvrage. La très grande majorité des souscripteurs (63 %) provient de la ville Québec ; un peu moins du quart des adhérents (23 %) habite dans un rayon de 200 kilomètres autour de Québec et le reste des abonnés est dispersé sur un vaste territoire qui va jusqu'à Montréal (4 %) et Ottawa (3 %)⁵. À l'époque où la population de la région de Québec représente à peine 5 % de la population totale de la province, la surreprésentation de la Vieille Capitale parmi les souscripteurs permet donc de vérifier le caractère régional et urbain du premier public de l'écrivain (figure 1)⁶.

5. Statistiques établies d'après la « Liste des souscripteurs du roman *Le Pèlerin de Sainte-Anne* » publiée en 1877 dans *Le Pèlerin de Sainte-Anne*, vol. II, Québec, Typographie de C. Darveau, p. 329-341.

6. Selon le recensement de 1881, Montréal compte alors deux fois plus d'habitants (11,4 % de la population globale de la province) que la ville de Québec (4,6 %). Cette année-là, la population du Québec s'élevait à 1 359 027 habitants.

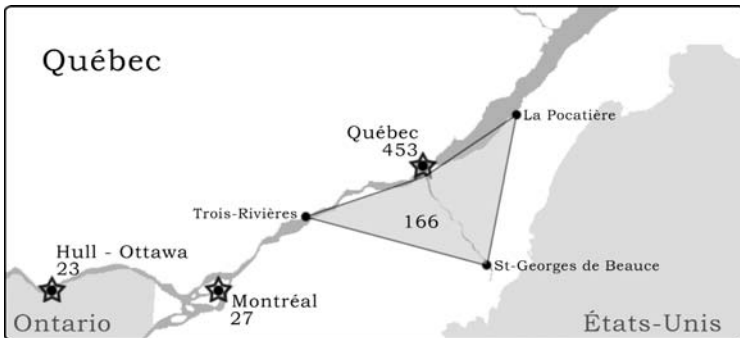


FIGURE 1
LOCALISATION DES SOUSCRIPTEURS
DU *PÈLERIN DE SAINTE-ANNE* (1877)⁷

La liste des souscripteurs répartis par localité permet de suivre l'itinéraire des agents recruteurs et de mesurer l'aire de dissémination des publications de l'écrivain de Québec en 1877. Cette aire s'étend jusqu'à La Pocatière vers l'est, jusqu'à Saint-Georges de Beauce vers le sud et jusqu'à Trois-Rivières vers l'ouest. Plus tard, Le May regrettera cette époque où l'on pouvait encore compter sur les parents, les amis et les démarcheurs pour faire connaître une œuvre. En effet, à la fin du XIX^e siècle, cette stratégie personnalisée de prévente de l'œuvre littéraire sera progressivement abandonnée au profit de méthodes commerciales anonymes comme la publicité postale et la réclame dans les journaux. « Aujourd'hui, c'est l'annonce et la réclame, écrira-t-il en 1904. Et comme ce n'est pas toujours la meilleure marchandise qui est la plus vantée, l'on est exposé à bien des mécomptes⁸ ». La personne sollicitée par la poste « jette plus aisément une lettre au panier qu'il ne met un solliciteur habile à la

7. Localisation géographique de 669 (sur 723) souscripteurs de la première édition du *Pèlerin de Sainte-Anne* (1877).

8. Lettre de Pamphile Le May à Téléphore Saint-Jorre [avril 1904], fonds Pamphile-Le May, Bibliothèque nationale du Québec (BNQ).

porte [...], écrira-t-il encore en 1912 ; autrefois on confiait la tâche à des agents qui allaient de porte en porte. On payait, on se faisait voler un peu parfois, mais enfin on arrivait à quelque chose »⁹.

La souscription permet à l'auteur non seulement d'établir lui-même le niveau de ses tirages et de mieux contrôler le débit de ses publications, mais aussi d'obtenir une rétroaction sur le contenu de ses ouvrages. L'agent sert d'informateur sur les goûts, les intérêts, voire sur les demandes des abonnés dont l'auteur connaît le nom et parfois même la profession. Parmi les 88 souscripteurs dont la profession est mentionnée sur la liste de 1877, on dénombre 46 membres du clergé (52 %), 16 magistrats et députés, 14 médecins, 6 marchands et libraires, 4 écrivains et 2 bibliothécaires.

Même quand il fait affaire avec les libraires de Montréal qui deviennent ses éditeurs à partir de 1890, Le May conserve toujours la propriété de ses ouvrages¹⁰. L'autorisation de publier n'est accordée que pour un certain nombre d'exemplaires, moyennant commission et pour une période de temps déterminée. Par exemple, à Granger Frères pour la réédition des *Fables canadiennes* en 1903, Le May n'offre qu'une remise de 20 %¹¹. Cette situation est semblable à celle que décrit William Charvat dans son étude sur l'édition littéraire en Nouvelle-Angleterre dans les années 1830 : « c'est l'auteur qui paie une royauté à l'éditeur et non l'inverse »¹². Comme le constate

9. Lettre de Le May à Saint-Jorre, 12 octobre 1912, BNQ. Sur la vente de livres par souscription au Canada au XIX^e siècle, voir Yvan Lamonde, Lockhart Fleming et Black (dir.) (2005 : 245-250).

10. Lettres de Le May à Saint-Jorre, 15 août 1911 et 7 septembre 1913, BNQ.

11. Lettre de Le May à Saint-Jorre, 30 juin 1903, BNQ.

12. « [...] instead of being paid royalties by publishers, authors, in effect, paid publishers a royalty. The publisher got his pay either in the form of a commission which he charged for distributing the work, or from the difference between the whole discount he was allowed – say, one third – and the smaller discount which he allowed the retailer » (Charvat, 1992 : 41).

Charvat, ce système résulte en partie d'une sous-capitalisation de l'édition littéraire qui, jusqu'à la fin du XIX^e siècle, fait porter sur l'auteur tout le poids de la responsabilité et du risque financier d'une nouvelle publication.

L'auteur doit également s'acquitter des tâches reliées à la gestion de la propriété littéraire et à la vente de ses ouvrages après leur publication. Au XIX^e siècle, pour être protégées contre les contrefaçons, les ouvrages des auteurs canadiens et étrangers doivent être imprimés au Canada et faire l'objet d'un enregistrement au ministère fédéral de l'Agriculture, organisme alors responsable de la gestion des droits et des brevets. Un rapide examen de 61 ouvrages publiés à Montréal chez Eusèbe Senécal, imprimeur-éditeur de 1864 à 1900, révèle que ce sont les auteurs qui s'occupent de l'enregistrement de leurs œuvres. Un dépouillement effectué par Manon Brunet dans les archives fédérales confirme cette réalité en montrant que ce n'est qu'à partir des années 1870 que les auteurs voient davantage la nécessité d'enregistrer leurs œuvres sous leur propre nom¹³. Pour sa part, Pamphile Le May fait enregistrer l'un de ses titres pour la première fois en 1875, mais chez lui cette pratique n'est pas encore une habitude. Sur les 18 ouvrages qu'il fait paraître avant la fin du siècle, 5 seulement contiennent une mention d'enregistrement. Il faudra attendre 1903 avant d'assister à un changement radical de sa part à cet égard, c'est-à-dire au moment il se fera éditer à Montréal et où il confiera ses affaires à son gendre. Car, avec l'industrialisation du monde du livre, il devient nécessaire de protéger les créations de l'esprit contre une nouvelle génération de commerçants peu respectueux de la propriété littéraire¹⁴.

Au XIX^e siècle et dans la première moitié du XX^e siècle, les achats de livres par le gouvernement représentent une autre source de revenus importante pour les auteurs. Ce genre de

13. Manon Brunet (1998), « Reconnaissance et droit d'auteur au Québec, 1832-1867 », communication inédite présentée au Colloque sur la constitution de la littérature québécoise au XIX^e siècle, CRELIQ, Université Laval, p. 21.

14. Michon (1992 : 191-204).

subventions prend la forme d'octrois accordés après publication. Les ouvrages ainsi acquis par l'État sont distribués aux élèves comme prix de fin d'année. Les sommes versées par le Secrétariat de la province pour l'achat de ces ouvrages permettent à l'auteur de recouvrer un investissement coûteux. L'octroi fait souvent l'objet d'une entente écrite par laquelle l'écrivain cède par avance à son imprimeur le montant qui lui sera accordé. Mais le risque financier repose toujours sur les épaules de l'auteur, car les sommes accordées varient beaucoup d'un ouvrage à l'autre. L'écrivain qui se lance dans l'édition d'une publication avec une promesse d'achat par la province risque de se retrouver avec une somme inférieure à celle qui lui a été promise. Le May fait cet amer constat lorsqu'il publie et fait rééditer ses *Contes vrais* en 1899 et en 1907 :

Jusqu'au Secrétaire de la Province qui se mêle de faire le pingre, écrit-il à son gendre, quand il pourrait être généreux... aux dépens des autres. C'est un comble. Juge de ma douloureuse surprise quand il m'a dit qu'il ne pouvait acheter plus de cinquante Ex. des Contes vrais. Inutile d'insister. Je devais me compter heureux. Ô le petit blagueur tout touffu de vanité ! Moi qui espérais vendre 200 Ex... et te faire une part généreuse, malgré les comptes lourds et pénibles que je vais avoir à solder bientôt (p. 433-434)¹⁵.

15. Lettre de Le May à Saint-Jorre, 30 mai 1907, fonds P. Le May, BNQ. Dans une lettre à Louis Fréchette du 29 juin 1900, on apprend que Le May avait connu la même déconvenue avec l'édition de 1899 : « Tu m'avais affirmé que le gouvernement achèterait pour 300 dollars de mes Contes vrais... Il n'en a pris que pour cent cinquante !!! J'en pleure... ou j'enrage » (p. 442), dans Le May (1993), *Contes vrais*, édition critique par Jeanne Demers et Lise Maisonneuve, Montréal, Presses de l'Université de Montréal, (coll. « Bibliothèque du Nouveau Monde »). Nous utiliserons désormais le sigle CV pour désigner cette édition.

Il lui faudra quatre ans pour éponger la dette contractée auprès de son éditeur¹⁶. Ce système de financement demeurera en vigueur jusqu'au lendemain de la Première Guerre mondiale, alors que des maisons d'édition professionnelles indépendantes prendront en charge tous les risques littéraires et financiers de pareilles publications.

Entre-temps les modes de production s'industrialisent progressivement et l'intervention d'un nouveau genre de médiateur et le développement de nouvelles stratégies dans la vente et la promotion des ouvrages s'imposent. Pamphile Le May est directement touché par ces changements. Pour rester « en évidence » comme il l'écrit lui-même¹⁷, il doit soumettre ses ouvrages aux libraires grossistes de la métropole. Le déplacement du centre de production de Québec à Montréal et la montée en puissance du libraire-éditeur imposent de nouvelles règles de production, de distribution et de diffusion. C'est pour faire face à cette réalité inédite que Le May fait appel à son gendre, Téléphore Saint-Jorre, employé de la ville de Montréal. En 1903, il en fait son fondé de pouvoir dans la métropole.

2. L'A(R)GENT ET LES LETTRES

À la fin du XIX^e siècle, les activités du monde du livre s'organisent désormais autour de la librairie montréalaise, qui croît plus rapidement que celle de Québec (Michon, 1999 : 93-94). Les statistiques de la douane concernant l'arrivée de livres et de périodiques illustrent la domination de la métropole qui, au début du XX^e siècle, est de loin le principal port d'entrée de la province (p. 94). De 1912 à 1916, 93 % de toutes les publications importées au Québec transitent par le port de Montréal¹⁸. Entre

16. Lettre de La May à Saint-Jorre, 15 août 1911, CV, p. 437.

17. Lettre de La May à Saint-Jorre, 3 mars 1907, CV, p. 433.

18. Selon les données du recensement de 1911, la population de Montréal représente alors le quart de la population de la province alors que la ville de Québec n'en représente plus que 4 %.

1900 et 1919, 54 % des nouveautés lancées au Canada français proviennent de maisons montréalaises, alors que les firmes de Québec en assument moins du tiers (p. 95). Cette nouvelle situation requiert un changement d'échelle dans la distribution des ouvrages. Situés au cœur d'un vaste réseau de communications ferroviaire et portuaire, disposant d'un bassin de lecteurs important et jouissant d'un système postal efficace qui leur permet d'expédier leurs catalogues aux clientèles les plus éloignées, les libraires de Montréal offrent aux auteurs la possibilité d'une diffusion sur l'ensemble du continent.

Télesphore Saint-Jorre s'occupe désormais des affaires quotidiennes de son beau-père. Tout entier dévoué à la promotion de l'œuvre déjà auréolée de Pamphile Le May, Saint-Jorre devient à la fois son agent littéraire et son conseiller. Il prend en charge une partie des responsabilités autrefois assumées par le poète, c'est-à-dire la sollicitation des souscripteurs, la négociation avec les éditeurs, la planification de la distribution et l'organisation de la diffusion. Saint-Jorre établit les liens avec les libraires, négocie les contrats, s'occupe du financement des publications et entretient des relations étroites avec la presse et les journalistes. Il joue tous ces rôles en même temps, allant jusqu'à participer à la composition de certaines œuvres nouvelles. Grâce à son action, les livres de l'écrivain sont présents en librairie montréalaise et le nom du poète continue à circuler dans les cercles littéraires de la Belle Époque. Pour tous ses efforts, Saint-Jorre est rémunéré au pourcentage. Ainsi lorsqu'il est question de rééditer sa traduction du *Chien d'or* de William Kirby, Le May lui concède une commission de 25 %¹⁹. Dans certaines circonstances, c'est même Saint-Jorre qui avance les fonds nécessaires au lancement de l'ouvrage²⁰.

19. Lettre de Le May à Saint-Jorre, non datée, probablement de 1909, BNQ.

20. En février 1911, Le May écrit à son gendre « Aurai-je le plaisir d'apprendre au moins que le secrétaire de la prov[ince] achète quelques centaines de mes ouvrages, *qui te coûtent si cher!* » (souligné par

Cette médiation à la fois financière et intellectuelle est une réalité nouvelle dans le système éditorial québécois de l'époque. Elle semble même être devenue une nécessité du fait de l'éloignement géographique de l'auteur, de la transformation des modes de production du livre qui est confiée à de grandes entreprises anonymes et au développement d'une piraterie littéraire devenue galopante et qui exige une vigilance de tous les instants. Au début du XX^e siècle, en raison d'une confusion juridique dans le domaine de la propriété littéraire, le milieu montréalais est une véritable jungle où sévit la contrefaçon des œuvres romanesques et théâtrales les plus prisées du public (Michon, 1999 : 422-424). Si, au XIX^e siècle, l'œuvre de Le May semble avoir été épargnée par les contrefacteurs, sa correspondance avec Saint-Jorre nous indique que ce n'est plus le cas au début du XX^e siècle. La correspondance du poète nous apprend que Granger Frères et la Librairie Beauchemin font circuler des éditions non autorisées de ses œuvres. Granger Frères réimprime des exemplaires des *Fables* sans sa permission en 1911 et, en 1913, la Librairie Beauchemin met en circulation une édition du *Pèlerin de Sainte-Anne* dont il n'a pas approuvé la publication²¹.

En ce qui concerne *Les fables*, Le May rappelle à son gendre n'en avoir cédé la propriété que pour un certain nombre d'exemplaires. Mais une visite chez le libraire lui montre que la firme montréalaise lui cache la vérité. « Qu'il vende les livres pour payer l'imprimeur et se dédommager de sa peine, écrit-il, ça m'est égal. Mais s'il veut devenir propriétaire de mes *Fables*, il déliera les cordons de sa bourse... »²². Pour barrer la route à

l'auteur), archives Le May, BNQ. Voir aussi la lettre de Le May à Saint-Jorre, 15 août 1911, CV, p. 437.

21. Lettre de Le May à Saint-Jorre, 10 avril 1911, fonds Le May, BNQ. La Bibliothèque de l'Université de Sherbrooke possède l'une de ces éditions « non autorisées », parue entre 1902 et 1908, comme l'atteste la raison sociale de la Librairie Beauchemin (256, rue Saint-Paul), qui figure sur la page de couverture du roman.

22. Lettre de Le May à Saint-Jorre, 12 octobre 1912, fonds Le May, BNQ.

Beauchemin qui s'est approprié *Le pèlerin de Saint Anne*, Le May songe même à en lancer une nouvelle édition :

Comme Beauchemin vend toujours Le Pèlerin de Ste-Anne (du moins je le crois), il m'est venu l'idée de faire une édition nouvelle de ce roman et de Picounoc-le-maudit, fondus ensemble, en un seul volume en deux parties. Cela lui barrerait un peu le chemin. L'édition du Pèlerin que je lui ai permis de faire [en 1893] doit être épuisé depuis longtemps. Il se peut que cette édition soit immortelle, comme le hibou de « Maison hantée » [Contes vrais], elle renaît sans cesse. Car Beauchemin n'avait droit de faire qu'une édition. L'édition est de mille exemplaires ordinairement²³ [souligné par l'auteur].

Quelques mois plus tôt, Téléphore conseillait d'ailleurs à son beau-père de renouveler l'enregistrement de ses romans, publications les plus susceptibles d'intéresser les contrefacteurs²⁴. Devenu le principal moteur de l'édition littéraire, la librairie de gros introduit des changements importants dans la mise en marché, la présentation et la composition des livres offerts au public. Sa montée en puissance a provoqué une mutation de la médiation culturelle tout aussi importante et déstabilisante pour l'auteur, toute proportion gardée, que celle que nous connaissons aujourd'hui dans l'industrie du livre. Après la Confédération, grâce notamment à l'expansion du réseau ferroviaire, l'économie se retrouve rapidement désenclavée et dérégionalisée. La librairie de gros peut offrir des possibilités de production et de diffusion à grande échelle. Alors apparaît une production qui peut désormais prétendre au titre de littérature nationale. Encouragées par le gouvernement de la province, les librairies lancent

23. Lettre de Le May à Saint-Jorre, 7 septembre 1913, fonds Le May, BNQ.

24. Attesté par la lettre de Le May à Saint-Jorre, 11 juin 1913, fonds Le May, BNQ.

alors de grandes collections patrimoniales et patriotiques destinées au marché scolaire, comme la « Bibliothèque religieuse et nationale » de la Librairie Saint-Joseph de la société Cadieux & Derome (1886-1892) et la « Bibliothèque canadienne » de la Librairie Beauchemin, créée en 1912. Ces collections recyclent dans des éditions simplifiées et à bon marché une partie de la production littéraire du XIX^e siècle. On y réinvente la littérature canadienne-française autrefois confinée au circuit restreint des cabinets de lecture et des bibliothèques privées des notables. Rééditées en format populaire, réactualisées, reconverties et ressassées pour les écoles et les familles, ces collections sont diffusées dans tout le Canada français et leurs tirages dépassent parfois les 10 000 exemplaires. Un changement d'échelle des entreprises et un pouvoir d'achat et de diffusion accru permettent au libraire-éditeur d'attirer presque tous les auteurs de renom, mais aussi d'influencer leur écriture et de déterminer la forme des livres lancés sur le marché.

Avec l'appui du Département de l'instruction publique, le libraire-éditeur devient ainsi un industriel capable de produire des ouvrages en série destinés au vaste lectorat des milieux scolaires et populaires. Le modèle du livre de prix, offert en plusieurs formats et dans une grande variété de reliures, pour toutes les bourses, s'impose dès lors comme la formule la plus populaire et la plus rentable. C'est dans ce genre de collections que *Le pèlerin de Sainte-Anne*, *Les fables* et *Reflets d'antan* de Le May sont maintenant offerts. Pour le libraire-éditeur, il ne s'agit que de prélever dans le répertoire ou dans la production courante les ouvrages qui peuvent convenir à son réseau de distribution.

De 1912 à 1925, la direction de la « Bibliothèque canadienne » publie près d'une centaine d'ouvrages, anthologies, morceaux choisis, monographies historiques, compilations d'articles de journaux et de revues, biographies, contes, récits et romans historiques, dans différents formats. Les auteurs sont mis à contribution pour faire des compilations ou offrir de nouvelles éditions abrégées ou remaniées de leurs œuvres. Initialement publié en deux volumes, trop long pour une collection de ce

genre, *Le pèlerin de Sainte-Anne* est ainsi réduit de moitié²⁵. Pamphile Le May est amené à proposer des florilèges ou de petites anthologies de ses publications antérieures comme *Fables* (Granger, 1914), tirées de *Fables canadiennes* (Darveau, 1882, 1891), et *Reflets d'antan* (Granger, 1916), qui rassemblent ses « Poèmes couronnés »²⁶.

Entre la première édition du *Pèlerin de Sainte-Anne* publiée par Darveau en 1877 et la réédition abrégée de 1893 par Beauchemin, c'est tout le système de la fabrication et de la distribution du livre qui a été modifié. Le texte de 1893 est formaté pour répondre aux nouvelles exigences de l'édition industrielle ; il n'a ni le même contenu, ni la même signification ni la même portée que la version originale lancée par l'auteur quinze ans plus tôt. Suivant son programme éditorial, le libraire-éditeur inscrit l'œuvre dans une série dont il établit lui-même les paramètres et les destinataires. Il en fait sa chose, allant jusqu'à multiplier les éditions parfois sans même en avertir l'auteur²⁷.

Grâce à sa puissance commerciale, le librairie grossiste se permet de lancer sur le marché des dizaines de milliers de livres, d'en contrôler la diffusion et d'imposer des éditions modifiées qui deviendront au fil du temps les éditions courantes, celles qui seront lues par les lecteurs du XX^e siècle et qui acquerront de ce fait le statut de vulgates, au détriment des versions intégrales. Il faudra notamment attendre près d'un siècle et demi, c'est-à-dire la fin du XX^e siècle, avant que *Le pèlerin de Sainte-Anne* ne soit redonné au lecteur dans sa version originale et encore, chez un

25. Les *Œuvres complètes* de l'abbé Henri-Raymond Casgrain, dont Beauchemin est l'éditeur exclusif, sont de la même manière débitées en d'innombrables ouvrages destinés au marché scolaire.

26. Projet de titre pour ce recueil de poèmes de jeunesse ayant obtenu la faveur du public et des jurys, lettre de Le May à Saint-Jorre, 7 septembre 1913, fonds Le May, BNQ.

27. La Librairie Granger Frères lancera à son tour une version expurgée du récit pour ses « Collections canadiennes » en 1930.

petit éditeur sans pouvoir commercial dont le travail passera presque inaperçu aux yeux de la critique et du public²⁸.

Malgré tous ces changements dans les moyens et le pouvoir de commercialisation des libraires-éditeurs, c'est toujours à l'auteur que revient la responsabilité de financer par souscription la publication de ses œuvres nouvelles. L'annonce dans les journaux et la réclame postale, qui ont remplacé le réseau des agents dans le recrutement des souscripteurs, s'avèrent toutefois décevantes. Alors qu'en 1877, pour la publication du *Pèlerin de Sainte-Anne*, en peu de temps, Le May a pu obtenir l'appui de plus de 700 souscripteurs, pour la publication des *Gouttelettes* en 1904 et pour celle des *Épis* en 1914, il a de la difficulté à en rassembler 250²⁹. Le réseau d'autrefois s'avère obsolète ; il faut maintenant agir sur l'opinion publique et frapper l'imagination de la foule anonyme par le truchement de la grande presse commerciale et des agences de publicité. Ce sera tout le travail de Téléphore Saint-Jorre qui, sur place à Montréal, développera différentes stratégies pour mousser les œuvres de Le May.

Préfigurant le rôle que jouera plus tard l'éditeur professionnel, Saint-Jorre déploie des efforts considérables pour faire circuler le nom du poète de Québec dans les journaux et les revues. Il profite des visites de l'auteur à Montréal pour organiser des rencontres avec des journalistes en vue. Il sollicite des comptes rendus et se tourne souvent vers l'auteur pour lui réclamer des textes de promotion destinés à faire connaître son œuvre. Saint-Jorre s'occupe de la fabrication et de la réception des bulletins de souscription et rédige les notices biographiques, les listes d'ouvrages à paraître et les prières d'insérer. Il entretient également des relations épistolaires avec certains critiques parisiens de renom. Il fait parvenir à la presse locale les comptes rendus élo-

28. Le May (1998), *Le pèlerin de Sainte-Anne*, Québec, édition établie, présentée et annotée par Rémi Ferland, Sainte-Foy, Éditions de la Huit.

29. Lettre de Le May à Saint-Jorre, 12 octobre 1912, fonds Le May, BNQ.

gieux qu'il reçoit. Il réussit même à faire paraître dans le *Larousse du XX^e siècle* un article sur l'œuvre de son beau-père.

* * *

Ainsi, grâce aux efforts combinés de l'auteur et de son agent, l'œuvre de Le May fera son chemin dans le siècle de la publicité. Alors qu'au début de sa carrière, l'auteur pouvait prétendre connaître tous ses lecteurs par leur nom, dans le nouveau système de médiation dominé par les grossistes, un autre type de relation anonyme se développe. Il ne suffit plus d'engager des démarcheurs « pour arriver à quelque chose » ; il faut plutôt retenir les services d'un agent d'affaires capable de faire face à la réalité complexe d'une édition devenue industrielle. Le nouveau contexte créé par la librairie de gros favorise l'apparition de ce type d'intermédiaire qui doit être à la fois intellectuel, financier, publiciste et entrepreneur afin de pouvoir exploiter toutes les possibilités littéraires et commerciales d'une œuvre.

Plusieurs autres œuvres marquantes du début du XX^e siècle, comme *Émile Nelligan et son œuvre* (1904) et le roman de Louis Hémon, *Maria Chapdelaine* (1916) entreront dans le siècle grâce à ce nouveau type de médiateur. Plus qu'un professionnel qui collige et prépare la copie pour l'imprimeur, ce genre d'éditeur privé – en l'occurrence Louis Dantin dans le cas de Nelligan et Louvigny de Montigny en ce qui concerne Hémon – mobilise les ressources nécessaires pour que l'œuvre voit le jour et soit connue du grand public. Recueillant les fonds pour le financement de la publication et organisant la réclame et la diffusion, ce personnage surgit au moment même où l'édition littéraire sort de son ghetto artisanal. L'agent littéraire de 1900 préfigure ainsi ce que sera bientôt, après la Première Guerre mondiale, l'éditeur professionnel, cet agent culturel indépendant qui représentera sur la place publique les intérêts littéraires et financiers de l'écrivain et de son œuvre.

BIBLIOGRAPHIE

- CHARVAT, William (1992), *Literary Publishing in America, 1790-1850*, afterword by Michael Winship, Amherst, University of Massachusetts Press.
- FERLAND, Rémi (1996), « Introduction », dans Pamphile LE MAY, *Bataille d'âme*, édition établie, présentée et annotée par Rémi Ferland, Sainte-Foy, Éditions de la Huit.
- LAMONDE, Yvan, Patricia LOCKHART FLEMING et Fiona A. BLACK (dir.) (2005), *Histoire du livre et de l'imprimé au Canada*, vol. II : *De 1840 à 1918*, Montréal, Les Presses de l'Université de Montréal.
- LÉGARÉ, Romain (1978), « *Les vengeances* », dans Maurice LEMIRE (dir.), *Dictionnaire des œuvres littéraires du Québec*, tome I : *Des origines à 1900*, Montréal, Fides, p. 751.
- MICHON, Jacques (1992), « Contrefaçon et livre populaire au Québec à la fin du 19^e siècle », *Les Cahiers des paralittératures*, n^o 3, p. 191-204.
- MICHON, Jacques (1994), « Les éditions et traductions de l'Évangéline de Longfellow au Québec depuis 1865 », *Études canadiennes/Canadian Studies*, n^o 37, p. 323-338.
- MICHON, Jacques (dir.) (1999), *Histoire de l'édition littéraire au Québec au XX^e siècle*, vol. I : *La naissance de l'éditeur, 1900-1939*, Saint-Laurent, Fides.
- SULTE, Benjamin (1886), « Causerie littéraire », *La Revue canadienne*, vol. 22, p. 710-711.

LA REVUE DE CRÉATION *ÉLOIZES* :
ÉCRIRE UNE AUTRE ACADIE

Jean Morency

Université de Moncton

Si les revues de création littéraire tendent, dans les littératures fortement instituées, à occuper des créneaux spécialisés, en ceci qu'elles y sont rattachées soit à des genres littéraires, soit à des mouvements esthétiques ou même à des écoles de pensée, il en va tout autrement dans les petites littératures périphériques, notamment dans celles qui s'inscrivent dans un contexte minoritaire. La revue de création y devient en effet un lieu de parole(s), une forme d'espace public où le discours littéraire, devenu enfin possible, se déploie et se fixe. La revue acadienne *éloizes*, qui a été publiée à Moncton de 1980 à 2002, nous donne à voir l'importance cruciale que peuvent prendre parfois les revues de création littéraire dans le mouvement d'émergence et d'affirmation des littératures. Dans le texte qui suit, je me propose par conséquent de retracer l'évolution de cette revue depuis sa fondation en 1980 jusqu'à sa disparition en 2002, en la considérant comme un épiphénomène qui rend compte non seulement de l'extraordinaire vitalité de la culture acadienne, mais aussi de son extrême fragilité. En effet, la revue *éloizes* peut être considérée comme un sismographe qui aurait enregistré toutes les secousses et tous les soubresauts de cette culture, comme l'illustrent bien l'histoire de

la revue et le rôle qu'y ont joué les principaux écrivains acadiens des trente dernières années.

1. HISTORIQUE DE LA REVUE *ÉLOIZES*¹

La revue *éloizes* est née en 1980, au moment où la société acadienne du Nouveau-Brunswick, après avoir parachevé la mise en place de ses principales institutions sur le plan de l'éducation, de la santé et de la culture, vivait une période de transition, notamment sur le plan politique, avec l'essoufflement du néonationalisme acadien, déjà perceptible au moment de la convention nationale d'Edmundston en 1979, mouvement qui allait déboucher, en 1982, sur la disparition du Parti acadien, créé dix ans plus tôt. On sait que dans le sillage de l'élection du gouvernement libéral de Louis-J. Robichaud en 1960 et de la création de l'Université de Moncton en 1963, on avait assisté à une modernisation accélérée de la communauté acadienne, qui tendait à se normaliser de plus en plus en tant que collectivité à part entière, en se dotant de ses principales organisations politiques et culturelles, notamment dans les années 1970, avec la création du Parti acadien en 1972, de la Société des Acadiens et Acadiennes du Nouveau-Brunswick (SAANB) en 1973, des Éditions d'Acadie en 1972 et du Théâtre populaire d'Acadie en 1973. L'Université de Moncton a d'ailleurs joué un rôle crucial dans ce processus d'affirmation, en contribuant non seulement à la vitalité politique, économique et sociale de la communauté acadienne, mais aussi à la vigueur de la culture, des lettres et des arts, particulièrement dans une ville comme Moncton, où se situe son campus principal. Par exemple, la création des Éditions d'Acadie, à laquelle ont participé des professeurs du département d'études françaises de l'Université de Moncton, a été rendue possible par l'implication financière des nombreux citoyens et membres issus de la communauté universitaire.

1. Je remercie le Centre d'études acadiennes de l'Université de Moncton et en particulier l'archiviste Ronnie Gilles LeBlanc qui m'ont facilité la consultation des archives de la revue *éloizes*.

En 1980, la littérature acadienne semblait avoir atteint ce qu'on peut appeler une certaine vitesse de croisière, dans le sillage du succès populaire remporté par *La Sagouine* (1971) d'Antonine Maillet et du retentissement provoqué par l'attribution du prix Goncourt en 1979 à son roman *Pélagie-la-Charrette*. Or, si les textes de Maillet étaient en mesure d'assurer la visibilité de la culture acadienne sur la scène nationale et même internationale, ils contribuaient aussi à esquisser une image de l'Acadie dans laquelle beaucoup d'Acadiens vivant au Nouveau-Brunswick ne se reconnaissaient pas. Cette remise en cause de l'œuvre littéraire de Maillet était particulièrement perceptible dans le milieu littéraire et culturel de Moncton, un milieu caractérisé par la condition urbaine et par des modes d'expression collant beaucoup plus à la modernité qu'aux traditions populaires.

C'est plutôt aux auteurs œuvrant et publiant en Acadie qu'il revient d'avoir rendu possible, *in situ*, l'existence d'une véritable littérature acadienne. Grâce aux Éditions d'Acadie, des écrivains comme Guy Arsenault, Raymond-Guy LeBlanc et Herménégilde Chiasson, qui sont toujours considérés comme des figures marquantes des lettres acadiennes de l'époque, étaient parvenus en effet à donner une impulsion décisive à l'écriture en Acadie. Trois recueils de poésie avaient particulièrement suscité l'intérêt de la critique et des lecteurs : *Cri de terre* (1972) de Raymond-Guy LeBlanc, *Acadie Rock* (1973) de Guy Arsenault et *Mourir à Scoudouc* (1974) d'Herménégilde Chiasson. Avec le recul, on peut constater que ces recueils ont été de retentissants coups d'envoi, qui n'ont pas manqué de stimuler à leur tour la création littéraire en Acadie, et c'est dans ce contexte qu'est apparue la revue *éloizes*. Ceci étant dit, c'est avec la création de cette revue que la littérature acadienne a pris le visage qu'on lui connaît aujourd'hui.

La naissance de la revue *éloizes* correspond en fait à l'émergence d'une nouvelle génération d'écrivains, qui vont tabler sur les avancées provoquées par les recueils de LeBlanc, Arsenault et Chiasson, mais en transformant la culture de la singularité et de l'événementiel que ces derniers avaient instaurée, culture liée

au recueil d'auteur destiné à la publication et soumis aux aléas de l'édition, en une approche fondée sur le sens collectif et la continuité, cette dernière étant favorisée par la formule même de la revue, qui permettait aux auteurs de faire publier leurs textes sur une base régulière. Il s'agissait par conséquent d'un retournement majeur dans le monde des lettres acadiennes, et même dans la culture acadienne au sens le plus large, cette dernière étant caractérisée par l'importance qu'elle accorde à l'événement majeur, qui sert à resserrer les liens d'une collectivité souvent privée d'un espace public qui lui appartienne en propre.

C'est ainsi qu'en novembre 1979, la toute jeune Association des écrivains acadiens, qui vient d'être créée à Memramcook et qui est vouée essentiellement à la promotion de la littérature acadienne, choisit de lancer une revue de création littéraire. En décembre 1979, l'Association, alors dirigée par Melvin Gallant, Gérald Leblanc, France Daigle et Claude Snow, assistés par Gérard Étienne, Henri-Dominique Paratte et Lina Madore, organise un concours dans le but de trouver un nom pour la revue. On choisit de nommer cette dernière *éloizes*, ce qui signifie « éclairs » dans la langue populaire. À partir du numéro 5, les rédacteurs de la revue prendront d'ailleurs la peine d'indiquer, au début de chaque numéro, la signification du mot : « ÉLOIZE est un vieux mot français qui signifie éclair et qui est encore utilisé partout en Acadie. On le prononce généralement "éloèse" quoiqu'il s'écrive "éloize" ou "éloise" dans les textes du XV^e et du XVI^e siècles ».

En 1980, *éloizes* devient donc la revue de l'Association des écrivains acadiens. Dès le départ, la revue participe d'un effort de diffusion et de légitimation des textes acadiens, et notamment de leur modernité, comme en font foi ces lignes révélatrices extraites de l'avant-propos du numéro 1, publié au printemps 1980 :

La voix de ces écrivains se fait tantôt douce, tantôt tendre ; parfois elle devient vent de remous océaniques, vagues agressives, venant s'incarner sur les plages

d'une écriture qui n'a rien à envier, quant à sa modernité, aux textes français, québécois, ou autres. Ce volume est comme l'Acadie : la preuve d'un monde en gestation, avec toutes ces tensions, toutes ses contradictions et toute sa richesse. La variété des thèmes et des formes d'expression est aussi un signe : l'Acadie n'est plus le fief de quelques poètes ou de quelques grands noms. L'Acadie grouille, l'Acadie vit, l'Acadie s'écrit.

On peut constater que les rédacteurs de la revue ne cherchent pas tant à se positionner contre la figure d'Antonine Maillet que par rapport aux poètes des années 1970, et de façon assez maladroite par ailleurs, en associant implicitement ces derniers à l'exercice d'un pouvoir symbolique sur l'Acadie tout entière !

Éloizes va donc transformer radicalement et de façon durable le paysage littéraire acadien. Certes, la revue va publier les textes des auteurs consacrés (dont ceux des « quelques poètes » mentionnés plus haut, les Guy Arsenault, Herménégilde Chiasson et Raymond-Guy LeBlanc, ainsi que ceux de Léonard Forest), mais elle va aussi accorder une place de choix à de nouveaux auteurs venus à l'écriture à la fin des années 1970 et au début des années 1980, comme Gérald Leblanc ou France Daigle. Il est intéressant de noter que parmi ces nouveaux auteurs on peut compter plusieurs femmes, dont Rose Després et Dyane Léger, qui vont bientôt devenir des figures majeures de la poésie acadienne. Dans l'éditorial du numéro 3 (printemps 1981), les rédacteurs insistent d'ailleurs sur cette particularité de la revue :

Dans ses deux premiers numéros, la revue Éloizes a permis à vingt-huit auteurs de publier des textes. Elle aidait ainsi à certains auteurs confirmés à poursuivre leur travail d'écriture, et offrait à des écrivains moins endurcis la possibilité de se lire pour la première fois. Dans ce numéro 3, de nouveaux noms font surface, parfois même avec éclat. On se rendra compte également que la revue justifie plus que jamais sa fonction : permettre aux écrivains de continuer sur leur lancée, de

nous offrir des textes plus riches, plus travaillés, plus neufs, de numéro en numéro. Sans la revue, il est probable que beaucoup de ces textes, même s'ils étaient lus dans des soirées ou des ateliers, ne verraient pas le jour ; nous en serions tous et toutes plus pauvres, et le travail de notre jeune littérature s'en trouverait, une fois de plus, remis en question.

C'est ainsi qu'avec la création d'*éloizes*, la vie littéraire acadienne se modifie profondément, non seulement en permettant aux auteurs de voir leurs textes publiés, mais aussi en débouchant sur la mise en place d'un collectif d'auteurs et d'auteures, qui œuvrent de concert et qui véhiculent du même coup de nouvelles conceptions de l'écriture et de la littérature, largement détachées de l'effort individuel et devenues des entités polyphoniques.

Dans l'histoire de la revue, il est possible de dégager trois épisodes principaux. Les 11 premiers numéros, qui vont du numéro paru au printemps 1980 à celui du printemps 1985, seront supervisés par un comité de direction formé d'auteurs représentant les différentes régions acadiennes. La composition de ce comité va se renouveler régulièrement, ce qui se traduira par une évolution sensible dans le choix des textes publiés, mais sans que la présentation graphique de la revue en soit affectée. Pour les trois premiers numéros de la revue, le choix demeure assez libre et éclectique, mélange de textes de facture autant traditionnelle que résolument moderne ou postmoderne, avec une nette prédilection pour le genre poétique, mais sans que soit négligé pour autant le récit bref. Avec la venue de Gérald Leblanc au comité de direction à l'automne 1981, puis de Rose Després au printemps 1982, la revue s'engage plus résolument sur la voie de la modernité et de la postmodernité. À partir de cette date en effet, les textes de facture traditionnelle se feront beaucoup plus rares, pour ne pas dire inexistantes. Les écrivains de la région de Moncton, proches des courants modernes et postmodernes, ainsi que de la contre-culture, impriment donc rapidement leur marque non seulement au sein du comité de

direction de la revue, notamment avec des auteurs comme Dyane Léger, Gérald Leblanc, Rose Després et Raymond LeBlanc, mais aussi dans les textes publiés.

À cet égard, on peut trouver, dans les archives de la revue déposées au Centre d'études acadiennes de l'Université de Moncton, un rapport très intéressant préparé par Raymond-Guy LeBlanc, dans lequel est dressé un bilan statistique des 10 premiers numéros de la revue. LeBlanc y observe la prépondérance des poèmes (au nombre de 373) par rapport à la somme totale de textes publiés (au nombre de 427), et il y pose des questions pertinentes sur le déséquilibre entre les hommes et les femmes quant au nombre de textes publiés, sur la place réservée aux autres genres que la poésie, sur l'espace occupé par les écrivains de la région de Moncton, sur l'âge des collaborateurs, ainsi que sur la participation des auteurs par régions (Nouveau-Brunswick, Nouvelle-Écosse, Île-du-Prince-Édouard).

À partir du numéro 12 (printemps 1986), on peut noter un changement de cap. La revue devient alors *le nouvel éloizes*, et elle se donne une structure plus conventionnelle, avec en plus du comité de direction (renouvelé), un comité de rédaction qui s'occupe de la collecte, de la sélection et de la révision des textes. On propose dès lors davantage numéros de thématiques, comme *Spécial Jeunesse* (numéro 12), *Spécial Femmes* (numéro 13), *Les arts visuels* (numéro 14) et *Créations libres* (numéro 15). De plus, la revue, sans prendre congé de la création littéraire, se donne aussi pour mission de publier des analyses, des commentaires, des critiques et des entretiens, ainsi que de la prose, de la poésie, des photos, des extraits, des contes et des nouvelles, toutes ces catégories se trouvant mentionnées sur la page couverture de chaque numéro.

Mais cette nouvelle formule sera éphémère. Dès le numéro 13, on en revient à une structure de direction unique : on parle désormais du comité de direction et de rédaction, avec Henri-Dominique Paratte comme directeur et Denise Paquette comme rédactrice en chef. Cette dernière devient directrice de rédaction au numéro 14, avant de céder sa place, pour le numéro 15, à

Gérald Leblanc, sans qu'il soit fait mention d'un comité de direction et de rédaction. Avec le *come-back* de Gérald Leblanc, la revue revient à sa vocation première, soit la publication de textes de création, auxquels s'ajouteront régulièrement des comptes rendus de lecture. Inutile de mentionner que derrière ces changements de direction se dissimulent parfois des luttes de pouvoir et des conflits personnels, ainsi que des conceptions opposées de l'écriture et du littéraire.

La troisième phase de la revue *éloizes* commence avec le numéro 16 (printemps 1996), suite à l'entrée en scène de Marc Arseneau et Pierre Philippe LeBlanc, qui deviennent les nouveaux directeurs de la rédaction. On en profite pour moderniser la présentation graphique de la revue, qui devient nettement plus attrayante avec une page couverture revampée. Si le numéro 16, intitulé *Nuit de Ventôse*, reprend certains des textes récités lors d'une nuit de la poésie ayant eu lieu en mars 1990, les numéros 17 et 18 porteront le titre de *Création libre*. Cela dit, les rédacteurs vont désormais privilégier les numéros thématiques, qui vont se succéder régulièrement jusqu'au printemps 2002, avec pour commencer le numéro double consacré à Moncton (20-21), puis avec des numéros comme *Transitions* (23), *Langues intimes* (25), *Jeunesse manifeste !* (28), *Dans les graines du pavot* (30) et *Les langues déliées* (31). Cette tendance est accompagnée par un élargissement du mandat de la revue, qui tisse désormais des liens avec la francophonie nord-américaine, comme en témoignent les dossiers sur la Louisiane (*Paroles en éveil*, 22), l'Ontario français (*Entrecroisements*, 24), l'Ouest canadien (*Traces et territoires*, 26) et la Nouvelle-Écosse (*Se sortir du bois*, 29).

Suite à la dissolution de l'Association des écrivains acadiens en 1995, ces derniers étant désormais représentés par l'Association acadienne des artistes professionnels du Nouveau-Brunswick, la revue change de visage d'abord au printemps 1996 (numéro 23), avec une nouvelle présentation graphique, puis au printemps 1997, quand *éloizes* devient officiellement la « revue acadienne de création ». Le directeur de rédaction Marc Arseneau sera désormais le principal maître d'œuvre de la revue,

et c'est surtout à lui que reviendra la tâche d'assurer à la fois la viabilité financière et la bonne marche de la revue. Certes, Arseneau peut toujours compter sur un comité de rédaction, mais comme la revue se trouve désormais privée d'un véritable comité de direction, la porte se trouve ouverte, du même coup, à toutes les dérives. Certes, Marc Arseneau et ses collaborateurs parviennent à produire plusieurs numéros très intéressants entre 1996 et 2002, mais la situation financière et l'organisation d'ensemble de la revue se dégradent peu à peu, comme en font foi certaines critiques assez sévères adressées par le Conseil des arts, en 1997 et 1998, au sujet de la gestion et du marketing de la revue. De plus, comme la composition du comité de rédaction manque de stabilité et de continuité, le sort de la revue repose de plus en plus sur les épaules d'une seule personne, ce qui finira par entraîner sa disparition, au terme de difficultés financières et judiciaires. Au moment où un dossier sur la nouvelle dramaturgie en Acadie est en préparation, en mai 2002, la revue *éloizes* cesse brusquement d'exister.

2. LA REVUE *ÉLOIZES* :
UN CONDENSÉ DE L'ÉVOLUTION
DE LA LITTÉRATURE ACADIENNE DE 1980 À 2002

En marge de ces considérations de nature sociohistorique, la lecture des 31 numéros publiés par la revue *éloizes* permet de saisir l'évolution de toute une littérature sur une période de vingt-deux ans, ce qui est extrêmement intéressant d'un point de vue plus littéraire et esthétique. En marge des Éditions d'Acadie et des Éditions Perce-Neige, la revue *éloizes* a été non seulement l'un des fers de lance de la littérature acadienne contemporaine, mais aussi l'instrument original par lequel cette littérature est venue à l'existence et est parvenue à se perpétuer. En effet, *éloizes* a permis à quatre générations successives d'écrivains de s'exprimer en toute liberté, en leur fournissant un lieu concret de paroles et d'échanges pouvant être comparé à un véritable espace public.

C'est d'ailleurs en ce sens que Pierre L'Hérault, dans un article paru en 1999, a très bien décrit l'originalité de cette revue :

Lieu d'échange intergénérationnel, intergénérique et interdisciplinaire, elle est aussi un espace transfrontalier où se croisent les littératures acadienne, cadienne, franco-canadienne et, dans une moindre mesure, québécoise. L'ouverture constitue l'article fondamental d'une politique éditoriale moins directive qu'attentive à capter le mouvement des choses, à favoriser l'émergence de formes nouvelles et à susciter une relève. La lecture d'Éloizes permet donc, sinon de tracer un portrait précis de l'écriture acadienne, du moins d'en saisir les constantes et les variations (L'Hérault, 1999 : 14).

Même s'il n'est pas possible de résumer en quelques pages ces constantes et ces variations, il est quand même permis de les esquisser rapidement. Les textes parus dans *éloizes* entre 1980 et 2002 nous permettent en effet d'entrer en contact, d'une part avec les générations d'écrivains qui se sont succédé en Acadie depuis 1980, et d'autre part avec les thèmes de prédilection des auteurs acadiens.

La plupart des écrivains acadiens d'envergure, et surtout les poètes, ont d'abord publié dans *éloizes*. En effet, parmi les poètes importants, seuls Ronald Després, Léonard Forest, Raymond-Guy LeBlanc, Guy Arsenault, Herménégilde Chiasson et Huguette Légaré ne sont pas d'abord passés par *éloizes* pour diffuser leurs textes. En ce qui concerne les romanciers, les dramaturges et les essayistes, au demeurant peu nombreux en Acadie, il est intéressant de noter qu'Antonine Maillet, Jacques Savoie, Louis Haché et Laurier Melanson, de même que Laval Goupil et Michel Roy, n'appartiennent pas à la galaxie *éloizes*. Tous les autres écrivains importants sont passés par *éloizes*, de sorte que cette revue ne peut pas être considérée comme étrangère, d'une part au mouvement d'évolution de la littérature acadienne, et d'autre part au phénomène de la domination écrasante de la poé-

sie sur les autres genres littéraires en Acadie. Écrire en Acadie, c'est écrire pour *éloizes*, et écrire pour *éloizes*, c'est écrire de la poésie.

Ainsi, si l'on excepte la génération des précurseurs (Antoine Maillet et Ronald Després, qui ont tous deux publié en 1958 leur première œuvre, respectivement *Pointe aux coques* et *Silences à nourrir de sang*) et la génération des écrivains venus à l'écriture dans les années 1970, les auteurs acadiens actuels sont issus de l'incubateur que constitue *éloizes*. Parmi ceux qui commencent à publier au début des années 1980, et par conséquent dans les pages d'*éloizes*, il convient de mentionner les noms de Dyane Léger, Georges Bourgeois, Gérald Leblanc, France Daigle, Martin Pître, Rose Després et Rino Morin-Rossignol. Tous ces auteurs sont aujourd'hui connus et respectés, ils sont devenus des figures incontournables de la poésie et du roman acadiens. Plus tard dans les années 1980, *éloizes* fait entendre de nouvelles voix, celles de Charles Pelletier, Claude LeBouthillier, Daniel Dugas, Huguette Bourgeois, Jean Babineau, Gracia Couturier, Maurice Raymond, Judith Hamel, Martine Jacquot et Ulysse Landry. Ces auteurs continueront, pour la plupart, à publier dans les années 1990.

Une autre génération d'écrivains voit le jour au début des années 1990. Elle est moins importante en nombre que celle des années 1980, ce qui traduit un certain essoufflement du littéraire en tant que mode privilégié d'expression, tout en préfigurant un sérieux problème de relève au sein de la littérature acadienne. Les nouveaux auteurs qui prennent la plume à cette époque ont pour noms Marc Arseneau, Jean-Philippe Raïche, Fredric Gary Comeau, Mario Thériault, Mario LeBlanc, Marc Poirier et Serge Patrice Thibodeau. À l'exception de ce dernier, ces auteurs ne publient plus de façon régulière, bien que deux d'entre eux, Fredric Gary Comeau et Mario LeBlanc (Fayo), font maintenant carrière dans la chanson. À la fin des années 1990, de nouveaux auteurs font leur apparition dans la revue, entre autres Éric Cormier, Christian Roy, Christian Brun et Cindy Morais, mais rien n'indique encore qu'ils vont marquer de façon durable la

poésie acadienne, de sorte qu'il est permis de croire que la disparition de la revue *éloizes* en 2002 n'est pas un phénomène isolé, mais l'indice d'une crise profonde de la culture, en ceci qu'elle s'inscrit dans le sillage de la fermeture de plusieurs institutions acadiennes d'importance durant la même période, dont les Éditions d'Acadie, le magazine *Ven' d'est*, le café spectacle *Au deuxième*, etc.

En marge de cette nomenclature d'écrivains appartenant à plusieurs générations, il est possible de saisir quelques-uns des thèmes de prédilection caractérisant les textes publiés dans *éloizes* depuis 1980. En fait, il s'agit moins de thèmes que de fragments d'un certain discours social, ou si on veut de sociogrammes, un peu dans le sens où l'entendent Claude Duchet et Régine Robin. Parmi les principaux sociogrammes acadiens, on retrouve en premier lieu la Ville, c'est-à-dire Moncton, qui occupe une place de choix dans l'imaginaire des auteurs acadiens, comme l'ont bien montré Alain Masson (1994) et François Paré (1998), et qui a d'ailleurs fait l'objet d'un numéro double de la revue. Il y aurait ensuite le sociogramme de l'Américanité, notamment chez les poètes proches de la contre-culture, comme Gérald Leblanc et ses épigones. On peut penser aussi au sociogramme du Présent ou du Quotidien, qui révèle sa présence dans une foule de textes publiés dans la revue, et qui correspond sans doute à la situation excentrée et excentrique de Moncton. La Langue serait un autre de ces sociogrammes, s'inscrivant celui-là dans le phénomène de la surconscience linguistique de l'écrivain francophone bien étudié par Lise Gauvin, et que la situation de Moncton, ville située sur l'extrême frontière des langues, tend à expliquer. On peut aussi penser à l'Art, au Désir et bien entendu à l'Acadie, encore que la présence de celle-ci ne soit pas aussi manifeste qu'on pourrait avoir tendance à le croire. Il ne faut pas oublier en effet que les auteurs d'*éloizes* écrivent souvent contre une certaine vision de l'Acadie, jugée passéiste et folklorique. Les auteurs d'*éloizes* déclinent donc à l'infini ces différents sociogrammes, dans un espèce de tourbillon intertextuel et intergénérationnel, en les remodelant suivant le *zeitgeist* dans lequel

ils s'inscrivent, mais aussi en fonction de leurs sensibilités et de leurs choix esthétiques, qui sont trop variés pour être énumérés ici.

* * *

La disparition de la revue *éloizes* en 2002, qui suit de près celle des Éditions d'Acadie en 2000, a modifié de façon radicale le paysage des lettres en Acadie. Ces événements sont moins conjoncturels qu'on pourrait le croire de prime abord, car ils traduisent une crise profonde de la culture livresque, voire de la culture en général. En tant que petite collectivité, l'Acadie semble vivre avec une acuité redoublée le mouvement actuel de désaffection à l'égard de la culture du livre et de l'imprimé. Cela dit, la littérature acadienne connaît actuellement une période de transition et de restructuration ; c'est ainsi qu'une nouvelle revue de création littéraire, *Ancrages*, a vu le jour en 2005. Comme on l'a vu, même si la situation a beaucoup évolué depuis 1980, l'exemple d'*éloizes* témoigne avec éloquence de la nécessité vitale d'un tel projet, dans le contexte de la francophonie nord-américaine.

LES VOIX DU TEMPS ET DE L'ESPACE

BIBLIOGRAPHIE

- L'HÉRAULT, Pierre (1999), « Transcender l'exiguïté », *Spirale*, juillet-août, p. 14.
- MASSON, Alain (1994), *Lectures acadiennes. Articles et comptes rendus sur la littérature acadienne depuis 1972*, Moncton/Luxembourg, Perce-Neige/L'Orange bleue.
- PARÉ, François (1998), « Acadie City ou l'invention de la ville », *Tangence*, n° 58, p. 19-34.

PARTIE III :
PROBLÉMATIQUES
DE LA NARRATION

SUBJECTIVITÉ DU REGARD
ET CONFIGURATION DE L'IMAGE DE L'INDIEN
DANS LA FICTION NARRATIVE
AU CANADA FRANÇAIS (1850-1900)

Hélène Destrempe

Université de Moncton

Le récit est indissociable des mouvements sociaux, politiques et idéologiques qui l'ont vu naître et l'ont nourri. Dans *Une société, un récit*, Micheline Cambron explique à cet effet que le texte renvoie à un discours social commun, une sorte d'intertexte fondamental et englobant, qui sert de matériau de base à la fiction. Chaque texte fait ainsi partie d'un continuum discursif et de ce que Marc Angenot a appelé l'immense murmure social ou la rumeur globale. Si l'intertexte social entretient ainsi des relations étroites avec le texte, il ne peut toutefois être confondu avec le référent, car les écrits n'offrent tout au plus qu'un effet de réel¹ ;

1. Ricœur, dans le premier volume de *Temps et récit*, étude approfondie s'il en est une qui porte sur l'intrigue et le récit historique, utilise en ce sens les termes *quasi-intrigue*, *personnage* et *événement* qu'il explique ainsi : « Les quasi des expressions quasi-intrigue, quasi-personnage, quasi-événement, attestent le caractère hautement analogique de l'emploi des catégories narratives dans l'histoire savante. Du moins, l'analogie exprime-t-elle le lien ténu et dissimulé qui retient l'histoire dans la mouvance du récit » (1983 : 403-404). Il en va de

s'ils reproduisent une partie du discours, ils le reconstruisent aussi, devenant ainsi le lieu de création de nouveaux mondes, de nouveaux décors et de nouvelles identités. Individuelles ou collectives, celles-ci transforment également le texte en un lieu d'approche et de représentation de l'Autre.

Les travaux de Paul Ricœur sur les rapports complexes entre le temps et le récit (historiographique et fictionnel) abondent sensiblement dans le même sens. Dans *Temps et récit III*, il affirme en effet : « la pratique du récit consiste en une expérience de pensée par laquelle nous nous exerçons à habiter des mondes étrangers à nous-mêmes » (Ricœur, 1985 : 446) ; il souligne par ailleurs que l'intrigue est le lieu par excellence de la reconfiguration de l'expérience temporelle (1983 : 12). C'est dans le cadre de ces recherches qu'il développe justement ce concept double d'identité narrative qu'il explique comme suit :

L'histoire racontée dit le qui de l'action. L'identité du qui n'est donc elle-même qu'une identité narrative. Sans le secours de la narration, le problème de l'identité personnelle est en effet voué à une antinomie sans solution [...]. Le dilemme disparaît si, à l'identité comprise au sens d'un même (idem), on substitue l'identité comprise au sens d'un soi-même (ipse) ; la différence entre idem et ipse n'est autre que la différence entre une identité substantielle ou formelle et l'identité narrative. L'ipséité peut échapper au dilemme du Même et de l'Autre, dans la mesure où son identité repose sur une structure temporelle conforme au modèle d'identité dynamique issue de la composition poétique d'un texte narratif. Le soi-même peut ainsi être dit refiguré par l'application réflexive des configurations narratives (Ricœur, 1985 : 442-442).

même pour Edmond Jouve qui base son essai sur le personnage romanesque lui aussi sur « l'effet-personnage » et cherche à se distancier des approches anthropomorphiques dans ce domaine.

Or, cette approche du Soi et de l'Autre nous est apparue essentielle pour l'analyse des rapports entre les instances narratives et la représentation de l'indianité dans la littérature canadienne-française au XIX^e siècle. Dans le présent article, où l'on abordera la question des rapports entre les contraintes narratives et la configuration de l'image de l'Indien dans la fiction canadienne-française de cette époque, nous traiterons plus spécifiquement d'un aspect précis de cette question, soit celui du rapport entre le point de vue, la focalisation et la représentation de la figure de l'Indien dans ce corpus assez vaste du Canada français.

1. INSTANCES NARRATIVES ET FOCALISATION :
UN REGARD SUBJECTIF
SUR LA FIGURE DE L'INDIEN

Depuis le début des années 1960, les nombreux travaux des structuralistes et des narratologues ont permis de reconnaître, puis de confirmer, l'importance des diverses composantes narratives dans la construction et la mise en texte des récits. Ils ont également permis de distinguer plus clairement les concepts d'histoire (matériau pré littéraire), de récit (le texte, sa disposition) et de narration (le procès d'énonciation). Bien que la terminologie varie sensiblement d'un auteur à l'autre et que les approches théoriques se démarquent en partie les unes des autres, les concepts développés par Gérard Genette dans le cadre de ses recherches sur la poétique d'Aristote et la mise-en-discours du récit, demeurent – au-delà des critiques qui lui ont été adressées par Mieke Bal et Dorrit Cohn – essentiels à l'analyse des composantes narratives des textes de fiction.

Une situation narrative, écrit-il, est un ensemble complexe dans lequel l'analyse [...] ne peut distinguer qu'en déchirant un tissu de relations étroites entre l'acte narratif, ses protagonistes, ses déterminations spatio-temporelles, son rapport aux autres situations narratives impliquées dans le même récit (Genette, 1972 : 227).

Dans les pages qui suivent, nous nous intéresserons plus particulièrement aux questions soulevées par la subjectivité du regard porté sur la figure de l'Indien, c'est-à-dire sur l'instance narrative et le point de vue des récits ; autant d'éléments qui servent à filtrer l'information et à contraindre la représentation de l'altérité dans les textes. Nous nous intéresserons de ce fait à trois points précis, soit aux instances narratives mêmes (narrateurs et personnages narrateurs), aux instances focalisatrices, ainsi qu'à la situation de la figure de l'Indien au sein du champ focalisé. Cette analyse de la subjectivité du regard nous permettra en outre d'évaluer la part d'autonomie dévolue à la figure de l'Indien dans la littérature canadienne-française au XIX^e siècle.

2. INSTANCES NARRATIVES ET FIGURATION DE L'INDIANITÉ

D'après Genette, il n'y a pas de récit sans narrateur ; la question est plutôt de savoir le degré de présence narrative dans le texte, le degré de *mimésis*, pourrait-on ajouter, ce que le critique définit « par un maximum d'information et un minimum d'informateur, la *diegésis*, [s'appuyant sur] le rapport inverse » (Genette, 1983 : 22). Cette présence de l'instance narratrice dans les textes du corpus se présente, de fait, sous des jours très variés. Comme nous avons déjà pu le constater dans une étude plus vaste portant sur les contraintes formelles et esthétiques de la mise en discours de la figure de l'Indien, les conteurs et romanciers canadiens-français semblent avoir clairement privilégié l'encadrement ou l'enchâssement² dans l'élaboration du cadre narratif de leurs œuvres. De ce fait, nous avons répertorié peu de textes où la figure de l'Indien n'était tributaire que du récit d'un narrateur omniscient unique et extradiégétique. Dans « Nali-taiha : la

2. Genette distingue l'enchâssement de l'encadrement ; le premier concept renvoie ainsi à un récit premier et un autre enchâssé venant modifier le premier niveau de narration, et le second concept, l'encadrement, à un récit premier et un autre encadré n'affectant d'aucune façon le déroulement du premier niveau de narration.

légende de la raquette » par exemple, qui raconte sur un ton légendaire les premiers contacts entre Blancs et Autochtones, la présence du narrateur omniscient ne transparait qu'indirectement par le biais de nombreux commentaires de nature descriptive traversant le texte, comme ceux que nous trouvons au début du récit :

C'était au temps jadis....., à cette époque bien éloignée dans le passé, où l'homme blanc commençait à diriger sa voile aventureuse vers nos rives alors habitées par les sauvages ; en ces temps disparus, où les forêts étaient plus belles et les arbres plus grands ; où les hivers étaient plus froids et les tempêtes plus terribles ; où les hommes étaient plus hardis et plus vigoureux, et les femmes aussi bonnes et aussi belles qu'aujourd'hui (Côté, 1885 : 315).

L'accumulation des épithètes et l'hyperbole soutenue tout au long de la description de la nature canadienne et de ses habitants – blancs et sauvages confondus – semblent bien indiquer la référence à une conception idéalisée, voire mythique des premiers temps de la colonie, nous renvoyant indirectement à l'admiration du narrateur pour cette période et aux événements qui auraient pu s'y dérouler. Comme l'indique en outre le titre du récit, la légende, qui s'inscrit à la limite du merveilleux dans un discours anhistorique et immémorial, ne saurait tolérer la présence trop explicite d'une instance narratrice à laquelle le lecteur pourrait attribuer l'autorité du texte. L'inscription du narrateur et, par extension, des principes à partir desquels sont portés les jugements de valeur dans le texte, se trouve ainsi réduite à sa plus petite expression, dans l'organisation du récit qui met ici en valeur l'ingéniosité première de l'Indienne, l'Hirondelle blanche, qui à l'instar d'une colombe de la paix, cherche à rapprocher les nations (Blancs et Hochelagas) et à assurer son propre destin en secondant Pierre Couillard, un marin de l'équipage de Cartier, dans l'épreuve qu'il doit surmonter afin de pouvoir l'épouser. Si quelques commentaires évaluatifs tel « un visage pâle, venu du

beau pays de la France », traduisent subtilement l'eurocentrisme du narrateur, la conclusion du récit, qui se termine par l'union de l'Indienne la plus méritoire et d'un marin bien ensauvagé, reflète sans doute aucun le parti pris du narrateur pour un métissage fertile entre les premiers habitants et les premiers arrivants, métissage justifiant non seulement la présence française en Amérique, mais aussi la contribution des nations autochtones à l'adaptation des Européens sur les rives du Saint-Laurent.

La présence du narrateur dans ce conte se traduit également par les fonctions d'attestation, d'explication et d'évaluation que traduisent ses propos. Il en va de même pour les autres textes à narrateur omniscient extradiégétique, comme dans le récit de Rodolphe Brunet intitulé « Trait de générosité ou épisode de l'histoire canadienne », où la générosité du personnage principal, un Canadien du nom de Zacharie, n'a d'égal que la cruauté de l'Aigle-Rouge, un chef iroquois dont le nom traduit bien la nature sanguinaire. L'insistance sur les qualités respectives de ces deux personnages et l'accumulation d'exclamations tout au long du récit rappellent bien le parti pris du narrateur pour la civilisation canadienne-française et surtout la religion catholique, une foi inébranlable qui est la source de la générosité du protagoniste blanc et de la conversion in extremis du chef iroquois à la fin de sa vie. Le récit se termine d'ailleurs par le baptême du chef agonisant et le commentaire qui suit :

*Spectacle touchant ! trait héroïque ! action sublime !
C'était là, toute la vengeance qu'un chrétien sans peur
et sans reproche tirait de son plus mortel ennemi.
Ô incompréhensibles mystères de la religion ! Qu'il est
puissant, ce Dieu qui fait faire d'aussi grandes choses !*
(Brunet, 1890b : 43)

Dans la très grande majorité des romans, la structure d'énonciation ne s'appuie que sur un récit premier avec un narrateur omniscient, toujours, et extradiégétique. C'est le cas des romans d'Henri-Émile Chevalier, par exemple, où se croisent autant le

« Frontier romance » que le récit historique, et parfois même le roman gothique, et qui ne varient aucunement du point de vue de l'approche du texte, du statut de l'énonciation ou de la focalisation. En toute omniscience, les incipit décrivent inlassablement le décor qui servira de toile de fond à l'exotisme du texte et au drame de l'aventure ; se greffe alors à cet espace un événement tragique, pathétique (un crime, un enlèvement, une trahison, un acte de lâcheté ou bien encore un coup du destin) contre lequel les protagonistes, ou plutôt ceux que l'on peut déjà reconnaître, demeurent impuissants. La suite des récits répond à la fois au goût du public européen pour l'exotisme américain, ainsi qu'aux règles du genre.

Dans *La batelière du Saint-Laurent* par exemple, le lecteur est progressivement amené par les propos du narrateur non seulement à détester les terribles Iroquois à la solde des Américains, qui ont assassiné les parents de la jeune Marie Bertholet, mais aussi les Anglais qui ne reconnaissent pas le soutien qu'elle leur apporte en dévoilant les plans d'attaque des Américains, qui n'attendent que le moment opportun pour envahir la colonie britannique. Il est intéressant de noter que cet épisode de la guerre de 1812 continue à exploiter l'image des méchants Iroquois telle qu'on la retrouve dans les romans et les contes se déroulant à la période de la Nouvelle-France. Là non plus, ni variation, ni innovation, sinon que ces derniers sont maintenant à la solde des États-Unis, clairement décrits comme un nouvel empire en expansion et le pouvoir politique dont la colonie devra se méfier. La présence et le point de vue du narrateur, qui se trouvent ici confondus, montrent par ailleurs une insistance particulière en ce qui a trait à la cruauté des nations indiennes, qui ne sont ici représentées que sous le jour d'ennemis terrifiants et jamais sous les traits de l'allié servile, converti ou compatissant.

La vengeance de l'Iroquoise, qui a aussi été édité sous le titre de *L'Iroquoise de Caughnawaga*, se déroule de façon similaire, mais cette fois met en scène une jeune Iroquoise de la bourgade du Sault-Saint-Louis, Oroboa ou Flèche-rapide, qui désire

se venger d'Arthur de Léry, qui l'a autrefois secourue, mais n'a jamais partagé son sentiment amoureux. Ce qui doit certainement retenir notre attention est le fait que le personnage de l'Indienne occupe une place prépondérante dans le champ focalisé. Si le portrait n'est pas plus flatteur que celui des Iroquois du roman précédent, il s'inscrit toutefois avec insistance dans le déroulement de l'intrigue dont il devient un des éléments les plus dynamiques, en ce qu'il contribue par les cruelles actions de la terrible Iroquoise – elle inoculera la petite vérole à la fiancée de De Léry – à mener le récit de la menace initiale à la réalisation de l'acte destructeur. Dans *La Huronne de Lorette*, la protagoniste indienne, qui est cette fois la fiancée d'un Français, Alphonse, jouit de par ses origines d'un regard plus bienveillant de la part du narrateur. Si la composition du récit lui accorde une place non négligeable au sein de la diégèse, celle-ci demeure, tout comme les autres protagonistes indiens des romans de Chevalier, victime de sa nature et de son destin, puisqu'elle meurt après avoir aidé Alphonse et son ami Alfred à délivrer la fiancée de ce dernier, donnant une fois de plus l'impression que les personnages indiens ne se trouvent focalisés que pour mettre en relief la bravoure des Français ou les abus de pouvoir des Américains ou des Britanniques.

Bons ou méchants, les Indiens de ces romans participent, d'un texte à l'autre, à l'élaboration des « Scènes de la vie canadienne », ce projet ou plutôt cette fresque romanesque qui englobe la presque totalité des écrits de Chevalier. Le rôle du narrateur et l'inscription de sa présence dans l'abondance de commentaires de nature ethnographique ou anthropologique parsemés dans l'ensemble des récits contribuent, il est certain, à encadrer la figuration de l'Indien dans un discours tout aussi exotique qu'ethnocentriste. Quoi de plus original, pour ne donner que cet exemple, que la description des modes de sociabilité ou d'intégration à la vie en Amérique :

Les vieux settlers [explique le narrateur], *habitants des forêts voisines qui ont, depuis longtemps bâti leur log-*

house [en italique dans le texte] *et qui connaissent le pays, accourent pour saluer les nouveaux débarqués, non pour les saluer seulement, pour les aider. Aucun apparat, nul apprêt, point de tumulte ou de phrases vaines. Le temps est précieux ; on ne fait pas de longs discours, on se contente de la chose du monde la plus simple : on imite « les abeilles » (the bees), on travaille en commun au profit du nouveau venu. [...] Ainsi se forme le village américain (Chevalier, [1854-1855] 1862 : 204).*

La distance qui s'instaure entre le narrateur et son objet, en l'occurrence les pionniers de l'Ouest canadien, nous renvoie inéluctablement au profil du narrataire, étranger à l'univers décrit dans le roman et curieux de découvrir un monde fascinant parce que sauvage, mais aussi profondément différent de la France bourgeoise de la seconde moitié du XIX^e siècle, où les questions de profits et d'expansion économique apparaissent diamétralement opposées à l'esprit communautaire, ainsi qu'à la simplicité décrite dans le passage cité.

Le narrateur du roman insiste par ailleurs sur un autre aspect de la vie canadienne ou nord-américaine (puisque'il semble, dans ce roman, ne faire aucune distinction entre les deux termes), qui vient compléter le tableau esquissé précédemment ; il s'agit d'un côté plus ludique, barbare et chaotique que le premier, et qui touche plus directement la population amérindienne. Comme s'il voulait faire un peu plus ressortir le caractère besogneux du Canadien français, le narrateur s'applique donc à décrire sous forme de résumé ou de tableau certaines scènes amérindiennes comme la danse du scalp par exemple, ou bien encore certaines pratiques que les Indiens empruntent aux Canadiens français, attribuant du coup toute licence sociale ou morale aux premiers habitants plutôt qu'aux descendants des premiers Français. Le charivari, qui est un bon exemple de ces transferts culturels, est ainsi décrit dans le roman comme un anachronisme vivant en Amérique :

Cette vieille et sottise coutume de nos aïeux, encore pratiquée dans quelques bourgades de France, est en pleine floraison au Canada. Une veuve se remarie-t-elle avant l'expiration de son deuil, vite, un charivari ; deux personnes âgées s'épousent, encore un charivari ; une vieille femme donne sa main à un jeune homme ou réciproquement, on les fait danser au son du charivari ; faites une cour assidue à une dame et vous êtes sûr d'un charivari en règle. [...] Ces récréations anodines se terminent parfois dramatiquement ; trois ou quatre personnes sont tuées, une douzaine blessées, cela n'arrête pas les charivariseurs ; loin de là, ils y puisent de l'exaltation ; c'est le condiment de la fête (p. 207).

Et c'est aussi dans le texte un mode de travestissement social uniquement associé aux Hurons de Lorette, qui cherchent d'une part à faire croire aux agresseurs iroquois qu'ils n'ont rien perdu de leurs forces, malgré les derniers assauts qu'ils ont subis, et tentent d'autre part de jouer un tour à leurs amis canadiens-français, dont l'un est fiancé à Yureska, la Huronne. Cet épisode du charivari est aussi pour le narrateur l'occasion de décrire d'autres traditions canadiennes-françaises, cette fois plus respectables, comme la saison des sucres et le séjour dans une cabane à sucre. La description de cette tradition s'étale d'ailleurs sur plusieurs pages, où les aspects les plus techniques comme les plus culturels sont dépeints avec attention : « Si mon lecteur ne sait pas ce que c'est qu'une sucrière canadienne, je vais essayer de le lui apprendre ; s'il le sait, il peut sauter hardiment les cinq ou six paragraphes qui vont suivre » (p. 208). L'omniscience du narrateur et la compétence qu'il détient pour tout ce qui touche la vie au Canada contribuent, il va de soi, à renforcer non seulement l'autorité qu'il détient sur les personnages et ses lecteurs, mais aussi la distance qui le sépare de l'objet même qu'il décrit. La portion d'espace et d'histoire qu'il a choisi de raconter s'inscrit bien dans la perspective ethnologique et anthropologique qui domine le métatexte du roman.

Les romans de Joseph Marmette, dévoué à la cause nationaliste et gendre du célèbre historien François-Xavier Garneau, participent évidemment d'une dynamique littéraire éminemment plus locale que celle des romans de Chevalier. Cela dit, le mélange de drame historique et de récit d'aventures confèrent aux œuvres de Marmette une structure narrative relativement similaire à celle des romans mentionnés précédemment. Si dans les romans de cet écrivain la leçon d'histoire prime souvent sur l'idylle amoureuse, la configuration de l'instance narrative demeure cantonnée à l'omniscience et à un degré minimal de focalisation. Minimal, mais pas totalement inexistant car la présence et la figuration de l'indianité dans ces textes relève essentiellement de l'élaboration d'un projet national, et plus spécifiquement de la constitution d'une épopée canadienne-française, à la fois justificatrice et revendicatrice à l'endroit de la situation sociale et politique des Canadiens français à l'époque. Dans l'introduction de *François de Bienville*, Joseph Marmette décrit ainsi ses visées littéraires :

C'était de rendre populaires en les dramatisant, des actions nobles et glorieuses que tout Canadien devrait connaître. C'est dans le premier essor de cette pensée que j'écrivis, il y a cinq ans, ma nouvelle Charles et Éva. J'avais alors vingt ans ; à cet âge, on ne doute de rien, et l'on ne sait pas grand chose. Aussi y a-t-il plus de bonne volonté que de mérite et de style dans cette malheureuse nouvelle qui n'en est pas une³.

Dans le récit auquel l'auteur fait allusion, les commentaires du narrateur, ainsi que la description qu'il fait de l'intrigue évoquant la prise de Schenectady et le massacre des Iroquois, mettent bien en relief l'exemplarité du caractère et des agissements des Canadiens français. Dans ce contexte, la figure de l'In-

3. Marmette, tel que cité par Roger Le Moine (1978), « Charles et Éva », dans Maurice LEMIRE, *Dictionnaire des œuvres littéraires du Québec*, tome I : *Des origines à 1900*, Montréal, Fides, p. 99-100.

dien, qui reprend la dichotomie traditionnelle entre les nations alliées (Hurons et Abénakis) et les nations ennemies (Iroquois), n'occupe qu'un espace marginal au sein même du récit. Au-delà des allégeances politiques et des filiations religieuses, les représentations individuelles et collectives des Indiens ne jouent qu'un rôle de faire-valoir tout au long de la narration. De plus, les descriptions des personnages et des populations amérindiennes soulignent clairement le parti pris de l'auteur pour les Canadiens français et la méfiance qu'il éprouve à l'égard des premiers habitants du Canada, barbares, exaltés et, somme toute, peu fiables. Le portrait qu'il dresse du chef iroquois demeure en tous points conforme à ceux que nous avons évoqués jusqu'à présent et dont les sources remontent à la récupération de la figure de l'Indien dans les œuvres de la Nouvelle-France (récits de Cartier, de Champlain, relations des Jésuites et de Gabriel Sagard, etc.), systématiquement rééditées dans la seconde moitié du XIX^e siècle. L'extrait qui suit illustre par ailleurs avec justesse la coloration gothique qui transparaît dans l'ensemble du roman : « Le chef agnier semblait prendre plaisir à la contemplation des ravages de la tempête. Sa poitrine se dilatait, à chaque rafale de l'ouragan, il aspirait bruyamment comme s'il eût voulu appeler à lui la fureur des vents déchaînés » (Marmette, 1866-1867 : 41).

Il en va de même pour cette description d'un guerrier huron, à la fin d'une attaque en forêt : « Cessant leur poursuite désormais inutile, les Canadiens s'arrêtèrent auprès du Renard-Subtil qu'agitaient les dernières convulsions de l'agonie. Un Huron qui se trouvait là se baissa auprès du mourant et se mit en frais de lui enlever la chevelure » (p. 46). Et il ne faut pas s'étonner de l'apparente barbarie du Huron, car bien qu'il apparaisse sous les traits d'un allié, sa nature demeure, dans les récits historiques, éminemment sauvage, reflet d'une attitude ambivalente à l'endroit de cette nation de la part des narrateurs.

Dans *François de Bienville*, qui a aussi connu un succès remarquable, l'ensemble de la narration demeure spécifiquement lié à un épisode historique particulier, en l'occurrence le second siège de Québec. Ayant bénéficié d'un accès illimité aux sources

historiographiques de l'époque pour rédiger cet ouvrage, la composition du récit et la représentation de la figure de l'Indien que l'on y trouve laissent aisément deviner les nombreux emprunts que l'auteur a faits à l'œuvre de Garneau, bien sûr, mais aussi à celles de Charlevoix, aux voyages de Lahontan, ainsi qu'aux récits du père Sagard et des Jésuites⁴. La position du narrateur et les divers commentaires qui en découlent ne présentent à cet égard aucune originalité et ramènent le lecteur aux scénarios qui traversent l'historiographie canadienne-française au XIX^e siècle. Il en va de même pour des auteurs comme Wenceslas-Eugène Dick et Edmond Rousseau, dont les romans s'inspirent de l'œuvre de Marmette et ne s'appuient que sur le récit premier d'un narrateur omniscient.

Les contes et les romans élaborés à partir d'une structure d'enchâssement ou d'encadrement présentent plus de variété non seulement au niveau de la configuration de l'instance narrative mais aussi de la représentation de la figure de l'Indien dans ces textes. Le plus souvent, les récits seconds viennent éclairer le cours des événements décrits dans le récit premier. C'est le cas par exemple du « Tableau de la Rivière Ouelle », premier récit des *Légendes canadiennes* de l'abbé Henri-Raymond Casgrain, où le narrateur du récit premier tente d'expliquer l'histoire d'un ex-voto accroché dans la vieille église de la Rivière Ouelle. Pour ce faire, il propose à son lecteur de lire un récit qu'il tient de sa mère et qui évoque l'histoire d'un missionnaire ayant un jour rencontré un jeune soldat, victime d'une attaque d'Iroquois dans les bois. Au cours de cette embuscade, le guide avait péri, puis le père du jeune homme, qui n'avait pas survécu au froid. Le jeune infortuné avait alors promis d'offrir un ex-voto à l'église de la Rivière Ouelle s'il survivait à ce malheur.

Êtes-vous jamais entré dans la vieille église de la Rivière Ouelle ?

4. En ce qui concerne les sources de Marmette, consulter les travaux de Roger Le Moine sur cet auteur.

Dans une des chapelles latérales, on voit un ex-voto déposé là, il y a bien des années, par un étranger arraché miraculeusement à la mort. C'est un tableau bien vieux, bien poudreux, sans grande valeur artistique, mais qui rappelle une touchante histoire.

Je l'ai apprise, bien jeune encore, sur les genoux de ma mère, et elle est restée gravée dans ma mémoire aussi fraîche que si je venais de l'entendre (Casgrain, [1860] 1861a : 21-22).

Dans ce récit où la foi occupe la place accordée à l'histoire dans les romans de Marmette, le relais narratif empruntant le témoignage du missionnaire confère à l'ensemble de la narration non seulement les allures d'un *exemplum* chrétien, mais aussi l'atmosphère d'une confiance émanant d'un personnage en tous points crédible et digne de confiance. Et la figure de l'Indien qui découle de ce récit ne peut que nous renvoyer, à l'instar des romans historiques qui s'appuient sur le discours historiographique, aux textes religieux dont les plus populaires sont de toute évidence les *Relations des Jésuites*, que les ultramontains préfèrent de loin au *Grand voyage* [...] de Sagard qui présente l'univers des Hurons sous un jour plus favorable que les membres de la Société de Jésus dont l'attitude à l'égard des premiers habitants du Canada est demeurée teintée à la fois d'un profond sentiment de dégoût et de fascination, comme c'est le cas par exemple dans la relation de 1634 du père Lejeune. Au cœur du champ focalisé, le missionnaire apparaît comme le véritable héros de la Nouvelle-France et le premier responsable de la survie de la race :

Le missionnaire était un de ces intrépides pionniers de la foi et de la civilisation dont les sublimes figures se détachent sur la nuit des temps, entourées d'une auréole de gloire et d'immortalité. Cloués sur le Golgotha pendant les jours de leur sanglant pèlerinage, ils brillent aujourd'hui transfigurés sur un nouveau Thabor et

l'éclat qui jaillit de leur face éclaire le présent et se projette jusque dans l'avenir.

À leurs noms seuls, les peuples, saisis d'étonnement et de respect, inclinent la tête ; car ces noms réveillent tout ce que le courage a de plus surhumain, la foi la plus admirable, le dévouement de plus sublime (Casgrain, [1860] 1861a : 24-25).

Dans ce contexte, la place dévolue au sein de la diégèse à la figure de l'Indien demeure éminemment marginale, ne servant que de faire-valoir à la figure du missionnaire. Il en va de même pour l'ensemble des textes où le récit second est narré par un religieux, curé ou missionnaire, alors que l'histoire de la Nouvelle-France est réinterprétée suivant une logique ultramontaine ou messianiste.

« La légende du Père Caron », que Philippe Aubert de Gaspé publie dans ses *Mémoires*, paraît plus nuancée que les légendes canadiennes de l'abbé Casgrain, dans la mesure où le vieil écrivain cherche plus à divertir et à instruire ses lecteurs de l'époque seigneuriale que de les édifier. Ainsi, dans le discours du narrateur, en l'occurrence le père Caron, un ami de longue date de la famille De Gaspé, la figure de l'Indien prend des allures de bouffon, le Huron venant rencontrer le narrateur, alors curé à Saint-Jean-Port-Joli, ne reconnaissant pas le religieux à moins que ce dernier ne soit vêtu d'une soutane noire ; cette ignorance et la naïveté du personnage en général tendent à laisser croire que le Huron est faible d'esprit et qu'il appartient davantage à une race déchue que menaçante :

[...] *On frappait à la porte de la cuisine.*

— *Alors, ouvre la porte, dit le curé : on vient, je suppose me chercher pour un malade ; je vais m'habiller dans l'instant.*

— *Mais, dit le bedeau, c'est un sauvage, je l'ai reconnu à sa voix, et il n'y a pas de fiât avec ces nations-là ; c'est traîtres comme le diable !*

Le curé qui savait que son bedeau n'était pas hardi, enfourche ses culottes, s'entortille dans une couverture, court à la porte de la cuisine et demande qui est là. [...] Le curé sans tenir compte des frayeurs du bedeau, ouvrit aussitôt la porte qui livra passage à un jeune Huron à la mine fière mais bienveillante. [...] Le curé voyant que le Huron refusait de reconnaître un prêtre sans sa robe noire, prit un moyen terme, lui tourna le dos, et mettant un doigt sur sa tonsure, dit : regarde.
— Houa ! fit l'Indien, toi, bon patliasse ! (Aubert de Gaspé, [1866] 1971 : 153-154)

Dans « Un duel étrange » d'Adolphe-Basile Routhier, les deux protagonistes indiens, qui sont au cœur d'un récit enchâssé raconté par un missionnaire au narrateur du récit premier, relèvent plus aussi d'une figure marginale et insolite que celles que l'on trouve dans les textes dont les auteurs sont des religieux. On y trouve en effet deux guerriers passionnés par le jeu, un Cri et un Pied-Noir, qui décident de jouer aux « mains » au lieu de se battre. Il s'agit pour gagner de deviner dans quelle main se trouve la pierre que le premier joueur tient. Si le second ne devine pas correctement, il doit alors payer un dû au premier joueur et la joute se poursuit. Les deux compères indiens, dignes des meilleurs fabliaux du Moyen-Âge, jouent ainsi jusqu'à ce qu'ils aient tout perdu et doivent, pour se payer, se scalper mutuellement. Ce récit à la fois sordide et humoristique donne clairement l'impression que les Indiens sont des fous ; non pas des fous furieux, mais des curiosités pouvant témoigner de courage et de sang-froid à l'occasion, mais ne pouvant au demeurant fonctionner normalement dans un monde civilisé.

Certains contes où l'instance narratrice se trouve également dédoublée entre un récit second et un récit premier font appel à des narrateurs voyageurs. Le plus connu de ces récits est certainement celui du père Michel dans *Forestiers et voyageurs* de Joseph-Charles Taché. D'un chapitre à l'autre, cet ancien bûcheron et coureur des bois, qui tient son nom plus à son âge qu'à un

statut de religieux, raconte des épisodes de sa vie passée dans les bois ou sur les chantiers. Sous la plume de Taché, ce narrateur évoque des souvenirs de jeunesse, ce qui donne parfois lieu à une série de récits emboîtés, comme c'est le cas dans les chapitres III et IV. Le lecteur, qui connaît déjà le père Michel, retrouve dans cette partie du recueil le chaleureux voyageur en compagnie de quelques pêcheurs et d'un vieillard acadien sur le banc de Paspébiac. Ce dernier raconte alors comment, lorsqu'il était encore jeune homme, il a rencontré un Indien du nom de Noël, qui lui a raconté ce qui s'était passé trente ans plus tôt, à l'embouchure de la Restigouche. Le détail le plus important de ce relais narratif est que le Micmac, Noël, raconte l'histoire de Coundo, le protagoniste de son récit, dans sa langue maternelle et que le vieillard sera en mesure de traduire l'histoire au père Michel et à ses compagnons.

Ce cas de traduction est le seul que nous avons répertorié dans l'ensemble du corpus et il paraît d'autant plus important qu'il suggère un métissage culturel important entre l'Acadien et le Micmac, métissage dont plusieurs Acadiens se réclament et que l'auteur du recueil a choisi de mettre en texte. Dans l'ensemble du recueil, le discours de chaque narrateur, quel qu'il soit, renvoie à la conviction que les Blancs et les Indiens peuvent facilement cohabiter un espace, dans la mesure où chacun respecte le mode de vie de l'autre. En marge de la société, dans les bois ou sur les chantiers, cette cohabitation tend évidemment plus vers un ensauvagement des Blancs que vers le processus inverse. En ce sens, *Forestiers et voyageurs*, par le biais des divers récits racontés au premier, au second et au troisième degré, se fait l'apologie d'un dialogue interculturel et d'un échange possible entre Blancs et Indiens.

J'étais si bon ami avec les sauvages, écrit l'Acadien, qu'il ne s'en est guère manqué que je me sois mis en sauvages comme mes amis Fitzbac et Lagorjendière, que vous avez tous connus. Vous me croirez si vous voulez,

mais je vous dis qu'il n'y a pas d'homme plus heureux qu'un bon sauvage (Taché, [1863] 1946 : 70).

Nous sommes ici bien loin de la majorité des propos tenus sur la rencontre du Blanc et de l'Indien, ainsi que sur cette figure d'altérité. Et peu importe la structure de l'instance narratrice et l'organisation interne des divers récits, cette perspective conciliante demeure une figure d'exception.

Outre les voyageurs et les missionnaires, les récits seconds s'appuient aussi à l'occasion sur le récit de témoins oculaires, ayant séjourné une partie de leur vie au Canada ou en Amérique. Dans « La femme de la tribu des Renards », Philippe Aubert de Gaspé évoque justement, par le biais d'un narrateur témoin, l'histoire d'une vieille Iroquoise qu'il a rencontrée alors qu'il était encore un jeune homme et dont il a découvert l'histoire grâce au récit de Jean-Baptiste Couillard qui avait racheté cette femme d'un Abénakis, de nombreuses années auparavant. Comme toujours, la distance qui sépare le temps de la narration de celui de l'histoire confère au récit une dimension presque anhistorique et légendaire, autorisant du coup les exagérations, les oublis et les distorsions nécessaires à la mise en récit de témoignages et de la figure de l'Indien qui s'en détachent.

« La parole d'un Indien », d'Édouard-Zotique Massicotte, mise aussi sur le récit d'un témoin oculaire, cette fois anonyme, servant à ce titre simplement de caution au récit que le narrateur a choisi de raconter. Dans « Le sacrifice du sauvage », récit d'un auteur anonyme, on trouve un autre type de témoin, un père de famille ayant autrefois séjourné en Amérique et à qui les enfants demandent de raconter ses exploits de jeunesse. Il s'agit du seul texte où le récit premier se déroule en France et où le narrateur a quitté l'Amérique. L'histoire est décrite avec une insistance particulière sur le côté lugubre de l'épisode, le sacrifice d'une vierge à Stadaconé, sacrifice dont le narrateur est témoin depuis la pointe d'un rocher qui surplombe le village. Cette situation renvoie, il va sans dire, l'image d'un narrateur omniscient, eurocentriste et dominant, bien au-dessus des événements qui se

déroulent sous ses yeux et qui semble clairement le distinguer de cette réalité amérindienne qui le fascine et le dégoûte à la fois.

Debout sur la pointe du rocher, je contempiais avec horreur l'abîme que j'avais vu se refermer sur l'intéressante victime, déclare le narrateur. Je m'arrachai enfin à mes réflexions, et je pris le chemin du fort. Je frémissais à chaque pas ; il me semblait entendre encore le chant terrible des sauvages, et le dernier soupir de leur victime (H. L., [1893] 1996 : 122).

Dans ce texte qui date de la fin du siècle, revient la figure de sauvages sanguinaires, en l'occurrence des Stadaconéens, ensorcelés par les propos envoûtants de leur devin. Une atmosphère fantastique se dégage du récit qui rejoint dans le ton du moins les textes de Casgrain et des autres auteurs de l'École patriotique de Québec, où les figures d'Indiens se trouvent réduites à leur plus simple expression, comme en fait foi l'extrait suivant :

[...] Les barbares frémirent de colère et de rage : ils serraient leurs armes entre leurs dents en faisant un sourd gémissement, semblable à celui de la mer en furie. Mais ce n'était que le prélude d'une scène horrible. [...] Le devin prononce quelques mots inintelligibles ; la tente s'ébranle dans les airs ; tous demeurent immobiles. [...] Les barbares applaudissent avec une joie féroce à ces horribles paroles (p. 120).

Quelques contes profitent de la découverte d'un manuscrit, de lettres, d'archives ou bien de mémoires, dans lesquels se trouve consigné le récit d'un fait historique ou bien héroïque ayant marqué la petite histoire du Canada, comme c'est le cas dans *Héroïsme et trahison*, un roman de Joseph Marmette, où il est fait mention des mémoires de Madeleine de Verchères et de la description d'une attaque par un parti d'Abenakis qui auraient tenté d'assassiner la célèbre protagoniste. Dans ce texte, comme dans « La croix de sang » de Pamphile Le May, pour ne donner

que cet exemple, la mise en récit de la figure de l'Indien n'occupe à nouveau qu'un espace restreint au sein de la diégèse, l'accent étant porté soit vers les héros de la nation ou de la religion, à moins que ce dernier ne soit un Indien converti, prêt à mourir en martyr pour la foi du Christ, à l'instar des premiers missionnaires français que l'Église canadienne voudrait bien voir canonisés avant la fin du siècle.

Dans l'ensemble du corpus, peu de textes, contes ou romans, cèdent la parole à un Indien ou une Indienne. Quelques exceptions sont toutefois à mentionner : *Le tomahawk et l'épée* de Joseph Marmette, où Renard-Noir, un chef huron, raconte au chevalier de Mornac et à la belle société qui l'entoure le récit de la destruction de son peuple. Cette narration annonce en fait une attaque imminente de la part des Iroquois dans la maison où les Français sont réunis. Les propos du chef, sous la plume de Marmette, doivent aussi servir d'avertissement à la population canadienne-française dont le sort a également été marqué par la défaite et la perte de pouvoir politique. La survie est un des thèmes chers à cet auteur et il est intéressant de noter comment le discours du chef déchu sert, dans le récit, de présage pour les malheurs qui s'abatront peut-être sur la nation canadienne-française.

Certains récits suivent le modèle développé au début du siècle avec la publication d'*Atala* et de *René*. Dans *L'Iroquoise*, par exemple, ce récit anonyme qui serait possiblement d'origine américaine, le destin malheureux d'une jeune Indienne, partagée entre le désir d'obéir à son père et celui de rester fidèle à la nouvelle religion qu'on lui a enseignée, est racontée au second degré par le père même de la victime, qui, elle, mourra sur le bûcher, au grand désespoir de son père qui se confiera au voyageur qui passe. Il est intéressant de noter que le récit de Françoise et de son père sera aussi consigné dans un manuscrit qu'un passant découvre et que le propriétaire de l'auberge où il s'est arrêté va commenter. Bien que le texte ne soit peut-être pas d'origine canadienne, il est clair que la description des lieux, des personnages et, plus particulièrement, des protagonistes indiens,

s'inscrit dans la plus pure tradition préromantique et rappelle à la limite les premiers romans de Fenimore Cooper, où Bas-de-cuir doit aussi venir en aide à de jeunes américaines que les tribus ennemies cherchent à ravir.

« Louise Chawinikisique » de Pierre-Georges Boucher de Boucherville met aussi de l'avant l'histoire d'une jeune convertie qui refuse de s'unir au guerrier qu'elle aime, parce qu'il s'oppose à toute conversion. Ne dévoilant son identité qu'à la toute fin du récit, ce dernier raconte le destin tragique de sa bien-aimée au voyageur qui l'accoste, et n'est pas sans rappeler les figures de Chactas et du dernier des Mohicans. Il en va de même pour le protagoniste de *Loup-Jaune*, un récit que Philippe Aubert de Gaspé a consigné dans un recueil d'anecdotes et où le personnage éponyme décrit les malheurs d'un ancien chef malécite qui a lui aussi refusé de se convertir et qui a de ce fait perdu femme et enfants. Il paraît seul, vieilli, isolé et ressemble de ce fait étrangement aux autres narrateurs affligés par le destin, presque situés hors de toute temporalité dans un espace de nostalgie et de regrets.

Dans l'ensemble du corpus, aucune narration au premier degré n'est accordée à un narrateur ou un personnage indien. Lorsque celui-ci prend la parole, ce n'est que dans le cadre d'un récit rétrospectif où se trouvent consignés les épisodes malheureux de son existence ou de l'histoire de son peuple. Les regards hagards, les corps vieillissants, les esprits distants ou embrumés sont le lot de ces figures qui ne rendent compte, en quelque sorte, que de la tragédie de l'homme et du passage d'un monde à un autre, monde dont ils ne tarderont guère à disparaître. Les récits régis par des narrateurs omniscients ou bien par des narrateurs qui ne sont pas indiens présentent de manière générale peu de variation par rapport aux scénarios développés dans les littératures française et américaine, les écrits de la Nouvelle-France et le discours historiographique du Canada français. Une exception à ce tableau somme toute assez morne : les récits du père Michel dans *Forestiers et voyageurs*. Ils demeurent le principal témoignage d'un désir de connaissance de l'autre et d'une ouverture à

un mode de vie métissé comme il s'en trouve aujourd'hui encore peu d'exemples pour ce qui a trait à la rencontre du Blanc et de l'Indien.

3. CONCLUSION

Loin de se complexifier, la figure de l'Indien tend donc, de façon générale, à se réduire comme une peau de chagrin tout au long du processus de mise en récit. L'instance narrative, l'espace, le temps et même le support iconographique que nous n'avons pu aborder dans le cadre de cet article, tendent à circonvenir la figure de l'Indien d'un point de vue proprement structural. Prisonnier d'une mise en récit qui le prive de parole, confiné à un espace en apparence illimité mais auquel il ne parvient pas à échapper et relégué dans un temps qui le prive de toute substance, l'Indien fait, pour ainsi dire, son entrée dans les textes littéraires par la porte d'en arrière. Si l'on ne peut nier sa présence dans l'ensemble du corpus littéraire canadien-français au XIX^e siècle, l'étude de sa mise en texte et de son fonctionnement au sein des discours littéraire et culturel qui accompagnent la formation d'une identité collective au XIX^e siècle, n'est pas sans rappeler le concept de réduction élaboré par le sociologue Jean-Jacques Simard dans son essai sur les pratiques et les stratégies gouvernementales canadiennes en matière de politiques autochtones.

Réduire signifie à la fois refouler, diminuer, amenuiser, appauvrir, simplifier, classifier, subjuguier, conquérir. Appliqué aux Amérindiens, il permet de définir spécifiquement la condition qui leur est faite dans la société canadienne : leur horizon [...] sociohistorique a été à ce point réduit, tant du point de vue empirique que du point de vue imaginaire, qu'il leur est interdit de maîtriser et de définir leur destin collectif en tant que communautés ethniques dynamiques. [...] Ils se trouvent comme emmurés (pratiquement et intellectuellement)

SUBJECTIVITÉ DU REGARD

dans un univers clos et simplifié, hors de l'espace-temps où se déploiera la société ouverte et complexe à laquelle ils appartiendront [...] (2003 : 27).

Subtile corrélation entre le domaine social et le champ symbolique, où la notion de réduction illustre de façon pertinente le destin réservé à la figure de l'Indien dans la littérature canadienne-française au XIX^e siècle, alors que celle-ci participe, dans une mesure qui reste encore à vérifier, au mouvement d'affirmation d'une identité nationale après l'Acte d'Union et ne saurait être interprétée hors du discours fondateur de la nation canadienne-française au XIX^e siècle.

BIBLIOGRAPHIE

- ANONYME ([1827] 1984), *The Iroquoise/L'Iroquoise : une légende nord-américaine/North American Legend*, Sherbrooke, Naaman.
- AUBERT DE GASPÉ, Philippe ([1866] 1893), « Le village indien de la Jeune-Lorette », dans *Divers*, Montréal, Beauchemin & fils, p. 111-131.
- AUBERT DE GASPÉ, Philippe (1893), « Femme de la tribu des Renards », dans *Divers*, Montréal, Beauchemin & fils, p. 9-54.
- AUBERT DE GASPÉ, Philippe (1893), « Le Loup-Jaune, ancien chef maléchite », dans *Divers*, Montréal, Beauchemin & fils, p. 55-88.
- AUBERT DE GASPÉ, Philippe ([1866] 1971), « Chapitre septième. (extrait) Exécution d'un indien à Québec », Montréal, Fides, p. 153-154.
- BOUCHER DE BOUCHERVILLE, Pierre-Georges ([1835] 1996), « Louise Chawinikisique », dans Aurélien BOIVIN (dir.), *Les meilleures nouvelles québécoises du XIX^e siècle*, Québec, Fides, p. 47-76.
- BRUNET, Rodolphe (1890a), « Raoul et Bernadette. Légende canadienne », *Le Sorelois*, vol. XII, n^o 15 (16 mai), p. 4.
- BRUNET, Rodolphe (1890b), « Trait de générosité ou Épisode de l'histoire canadienne », *Le Recueil littéraire*, vol. II, n^o 6 (15 janvier), p. 41-43.
- CAMBRON, Micheline (1989), *Une société, un récit*, Montréal, L'Hexagone.
- CASGRAIN, Henri Raymond (abbé) ([1860] 1861a), « Le tableau de la Rivière Ouelle », dans *Légendes canadiennes*, Québec, J. T. Brousseau, p. 17-92.
- CASGRAIN, Henri Raymond (abbé) ([1860] 1861b), « Les pionniers canadiens », dans *Légendes canadiennes*, Québec, J. T. Brousseau, p. 93-179.
- CASGRAIN, Henri Raymond (abbé) (1861c), « La jongleuse », dans *Légendes canadiennes*, Québec, J. T. Brousseau, p. 239-422.

SUBJECTIVITÉ DU REGARD

- CHEVALIER, H.-Émile ([1854] 1858a), *L'héroïne de Châteaugua ; épisode de la guerre de 1813*, suivi de *L'Iroquoise de Caughnawaga*, Montréal, John Lovell.
- CHEVALIER, H.-Émile ([1854] 1858b), *L'Iroquoise de Caughnawaga*, précédée de *L'héroïne de Châteaugua*, Montréal, John Lovell.
- CHEVALIER, H.-Émile ([1854-1855] 1862), *La Huronne ; scènes de la vie canadienne*, Paris, Poulet-Malassis librairie-éditeur.
- CÔTÉ, Stanislas (1885), « Nali-Taiha. Légende de la raquette », *Le Monde illustré*, vol. I, n^{os} 40 et 41 (7 et 14 février), p. 315 ; p. 323.
- GENETTE, Gérard (1972), *Figures III*, Paris, Seuil.
- GENETTE, Gérard (1983), *Nouveau discours du récit*, Paris, Seuil.
- H. L. ([1893] 1996), « Le sacrifice du sauvage », dans Aurélien BOIVIN (dir.), *Les meilleures nouvelles québécoises du XIX^e siècle*, Québec, Fides, p. 117-122.
- LE MAY, Pamphile (1896), « La croix de sang », *La Revue canadienne*, vol. XXXII, p. 372-379. [Dans *Contes vrais*, Montréal, Fides, 1980, p. 325-336].
- MARMETTE, Joseph (1866-1867), « Charles et Éva », *La Revue canadienne* (décembre-mai) ; décembre 1866, p. 705-716 ; janvier 1867, p. 62-72 ; février 1867, p. 99-114 ; mai 1867, p. 319-345.
- MARMETTE, Joseph (1870), *François de Bienville*, Québec, Léger-Brousseau. [Montréal, Beauchemin et Valois, libraire-éditeur, 1883].
- MARMETTE, Joseph (1877), *Le tomahak et l'épée*, Québec, Léger-Brousseau.
- MARMETTE, Joseph ([1879] 1979), *Héroïsme et trahison*, Québec, C. Darveau.
- MIZARE, Adam [pseudonyme d'Édouard-Zotique MASSICOTTE] (1888), « La parole d'un Indien », *Le Monde illustré*, vol. V, n^o 216 (23 juin), p. 59.
- RICŒUR, Paul (1983), *Temps et récit I : l'intrigue et le récit historique*, Paris, Seuil.

LES VOIX DU TEMPS ET DE L'ESPACE

- RICŒUR, Paul (1984), *Temps et récit II : la configuration dans le récit de fiction*, Paris, Seuil.
- RICŒUR, Paul (1985), *Temps et récit III : le temps raconté*, Paris, Seuil.
- RICŒUR, Paul (1990), *Soi-même comme un autre*, Paris, Seuil.
- ROUTHIER, Adolphe-Basile (Sir.) (1892), « Scène de la vie sauvage. Un duel étrange », dans *Les Annales térésiennes*, vol. VII, n° 4 (décembre), p. 104-109. [*Le Monde illustré*, vol. X, n° 506, (13 janvier 1894), p. 436].
- SIMARD, Jean-Jacques (2003), *La réduction. L'autochtone inventé et les Amérindiens d'aujourd'hui*, Québec, Septentrion.
- TACHÉ, Joseph-Charles ([1863] 1946), *Forestiers et voyageurs*, Montréal, Fides.

SYSTÈME DU RÉCIT D'UN FILM
À NARRATEUR VERBAL :
CITIZEN KANE D'ORSON WELLES¹

André Gaudreault
Université de Montréal

Il est fréquent de rencontrer, en sciences humaines du moins, certaines notions ou certains concepts à propos desquels il existe un flottement relatif quant à la définition que l'on en donne et, aussi, quant au champ opérationnel au sein duquel pareille notion, ou pareil concept, tend à évoluer. Cela peut être dû à une certaine forme d'inertie provoquée par le désir du chercheur d'étendre, du moins dans un premier temps, le réseau des correspondances internotionnelles des concepts dégagés par sa recherche avant que d'arrêter, une fois pour toutes, un champ définitoire le moins limité. Il peut arriver aussi que le concept ou la notion imaginée et proposée par un théoricien connaisse une fortune et une gloire si rapides que son auteur en soit le premier surpris, lui qui n'avait pas encore eu le temps de tester pareil concept ou pareille notion sur un corpus suffisamment large pour que la définition n'ait plus rien d'équivoque. Il peut arriver aussi

1. Ce texte a d'abord paru sous le titre « Sistema del relato de un film con narrador verbal : *Citizen Kane* de Orson Welles », dans *Archivos de la filmoteca*, segunda época, n° 27, Valencia (Espagne), octobre 1997, p. 128-141.

que l'auteur d'un nouveau concept ou d'une notion nouvelle abandonne à sa postérité, du moins pour un temps, le soin de poursuivre la voie tracée par lui.

C'est à la fois un peu de ceci et un peu de cela qui est arrivé, en narratologie, avec le fameux concept de focalisation, terme qui fut proposé et conçu il y a maintenant presque vingt ans par un Gérard Genette qui, heureux homme, s'est empressé de se mettre, selon ses propres dires, en « congé de narratologie » une fois son *Figures III* commis, pour n'y revenir qu'une dizaine d'années plus tard avec un *Nouveau discours du récit* qui semble avoir été écrit pour venir régler des comptes avec une postérité semble-t-il imprévue, inattendue et, apparemment, pas le moins du monde désirée.

L'effort de Genette était pourtant fort louable qui voulait mettre un terme à un flottement, proprement prénarratologique, qui avait contre lui tout le poids de l'approximation de termes aussi connotés et aussi flous que point de vue, perspective, vision ou aspect. L'hypothèse de Genette à propos de la focalisation est fort intéressante mais, de l'avis d'à peu près tous les intervenants, le système proposé n'est de toute évidence pas arrivé à maturation et souffre de plusieurs handicaps qui l'empêchent d'être appliqué efficacement. Tant et si bien que plusieurs tentatives d'ajustement du système ont été faites, dont certaines méritent le respect et l'attention des chercheurs. Tel est, notamment, le cas des ajustements proposés naguère, c'était en 1977, par Mieke Bal. Tel est aussi le cas des propositions de Pierre Vitoux qui, quelques années plus tard (1982), a mis au point un nouveau système, amendement des propositions baliennes qui résultaient elles-mêmes d'un sérieux amendement du système d'origine, celui de Genette. Le système d'arrivée, celui de Vitoux, est fort ingénieux et fort stimulant et, de manière tout à fait étonnante, n'avait que très rarement été mis à contribution dans le domaine du cinéma.

Mais les systèmes de Bal et de Vitoux, qui ont à mes yeux beaucoup de mérite, ne résolvent pas tout. Ils ne s'attaquent qu'à une partie, relativement superficielle, du problème épistémologi-

que posé par la question de la focalisation. Rappelons par ailleurs au passage qu'aucun de ces systèmes n'a reçu l'aval du maître, qui trouve au premier trop de défauts et juge trop lourdes les corrections qu'y apporte le second :

Les défauts de la méthode de Mieke Bal me semblent heureusement corrigés [...] dans l'article de P. Vitoux. Mais on pense irrésistiblement à ce système de Ptolémée, qui finissait par exiger, pour fonctionner, de si coûteuses réparations qu'il devint plus expédient de s'en passer (Genette, 1983 : 51).

Le message de Genette est, je pense, très clair. Je ne crois pas cependant qu'il faille aller aussi loin que lui, qui n'hésite pas à jeter le bébé avec l'eau du bain. Les réparations fort ingénieuses du système balien par Vitoux, et le système balien lui-même, ne peuvent faire autrement que de ne satisfaire qu'en partie les problèmes posés par la théorie de la focalisation, puisqu'ils n'ont pas la prétention d'interroger les présupposés théoriques et les fondements épistémologiques du système proposé par Genette. Il n'en demeure pas moins qu'ils demeurent viables et, je dirais, fiables si on les utilise dans l'optique pour laquelle ils ont été conçus.

Il est cependant un autre type d'interrogations suscitées par la théorie genettienne du récit, à l'exemple de celui que fait Gérard Cordesse (1988) dans un article paru dans la revue *Poétique*. Le problème fondamental de l'hypothèse de Genette est, je pense, bien mis en évidence par Cordesse qui a, à mon sens, su identifier le vice de forme de la théorie genettienne, soit ce mélange relativement incongru à la fin, dans une même catégorie, du récit homodiégétique et du récit hétérodiégétique. La théorie narratologique nous a habitués à traiter sur un même pied ces deux catégories narratives mais je ne suis pas loin de penser qu'il faille traiter le premier, le récit homodiégétique, comme un sous-récit, un récit encadré ou, si l'on veut, comme un récit second mais dont le récit-cadre, le récit encadrant ou, si l'on

veut, le récit premier aurait été gommé, ce que j'ai déjà affirmé mais sous une forme différente (Gaudreault, 1999), mais sans en tirer toutes les conséquences. Dont celle qui voudrait que les catégories narratologiques valables pour ce type de récit qu'est le récit encadrant, le récit premier, ne soient pas applicables telles quelles pour le récit encadré, que le cadre de celui-ci ait été conservé (exemple : *L'Odyssée* d'Homère) ou non (exemple : *L'étranger* de Camus). Je signale au passage que cette façon de voir les choses, qui apparaîtra inacceptable à plus d'un narratologue, et que Genette rejetterait vraisemblablement du revers de la main, est aussi un moyen de respecter l'un des principes fondamentaux de la théorie greimassienne du récit qui veut que : « Tout embrayage [c'est-à-dire l'effet de retour à l'énonciation, donc entre autres l'utilisation du je] présuppose [...] une opération de débrayage [c'est-à-dire la projection dans l'énoncé d'un non-je] qui lui est logiquement antérieure » (Courtés et Greimas, 1979 : 119).

C'est, je pense, ce flottement théorique même entourant la notion de focalisation qui est responsable de toute cette série d'efforts en vue d'amender la proposition genettienne, dont au premier chef celle de Bal que Vitoux s'est empressé de « réparer ». Mais la théorie littéraire n'est pas la seule à avoir connu des soubresauts suite à l'énoncé des hypothèses genettiennes ayant trait à la focalisation. La théorie du cinéma a, on le sait, accueilli à plusieurs reprises des essais d'application de l'hypothèse de la focalisation dont certaines ont donné lieu à des propositions théoriques d'importance à son propos. La plus remarquable à cet égard est sans aucun doute celle de François Jost qui a suggéré cette idée capitale de séparer le voir et le savoir, et d'adjoindre au concept de focalisation celui d'ocularisation.

En fait, le problème que pose la focalisation est à mon avis encore beaucoup plus cru en narratologie filmique qu'en narratologie littéraire. Pour répondre de manière adéquate à la question « Qui voit ? », il faut en tout premier lieu, cela va de soi, répondre adéquatement à cette question, première entre toutes dès lors que l'on œuvre en narratologie, « Qui parle ? » ou encore « Qui

raconte ? ». Le problème majeur de l'hypothèse genettienne évoqué plus haut, celui du mélange apparemment incongru du récit homodiégétique et du récit hétérodiégétique, en est justement un de voix. C'est que, en narratologie, les problèmes de voix ont vite fait de se répercuter sur les problèmes de mode. Cela ne devrait pas surprendre puisqu'il ne saurait être étonnant que l'on ait des problèmes à bien identifier la perspective réelle du regard de l'instance qui voit si l'on n'a pas encore une idée claire de l'identité de la voix de l'instance qui parle...

Il faut en effet convenir que la distinction entre narration et focalisation est de la toute première importance et qu'il faut arriver à les moduler l'une par rapport à l'autre, dans la théorie et dans l'analyse. Comme le dit Gérard Cordesse : « L'articulation entre narration et focalisation est des plus délicates, comme le prouve le temps mis par la théorie à les distinguer » (1988 : 489). Surtout, serais-je tenté d'ajouter, que la théorie n'a finalement pas encore véritablement réussi à les distinguer...

S'agissant du cinéma, les questions reliées au problème de la focalisation sont encore plus crues que dans le cas du récit scriptural. On peut même se demander s'il ne serait pas sage de considérer que la focalisation n'est pas plutôt affaire strictement verbale et que l'on devrait restreindre son application éventuelle dans le champ du cinéma aux seules occurrences narratives faites, dans un film, par le verbe : soit les segments narratifs énoncés verbalement par des narrateurs verbaux, et parfois verbeux, qu'ils soient acousmatiques ou non, soit ces autres énoncés narratifs verbaux qui viennent au spectateur par la voie des mentions écrites. Il faudrait ainsi traiter toute la trame narrative englobante qu'est le substrat audiovisuel d'une tout autre manière. Ainsi en arriverait-on, peut-être, à imaginer d'autres concepts que ceux de narration et de focalisation pour ce récit qui se fait et se livre par l'intermédiaire de ce dispositif machinique qu'est le cinéma et qui est au fond tout à l'opposé de ce récit verbal, écrit ou non, dont la première évidence est ce caractère humain, plutôt que machinique, qui lui vient de sa nature proprement linguistique et langagière.

Cela n'est pas la voie que l'on a suivie, en général, jusqu'à maintenant, au sein des études cinématographiques, cela n'est pas non plus la voie que j'ai suivie, même si j'ai essayé de proposer, à l'instar d'autres collègues, quelques concepts narratologiques qui soient plus spécifiques à cette manière plus proprement filmique qu'a le cinéma de raconter. Peut-être était-ce une erreur, et peut-être changerons-nous de cap incessamment. Seul l'avenir, je pense, saura nous le dire. En attendant, après ces longs prolégomènes, un cas d'espèce, *Citizen Kane*, qui m'apparaît particulièrement apte à se prêter à cette volonté que j'ai de poser les questions qu'il faut aux concepts de narration et de focalisation eu égard au cinéma et de me positionner par rapport à eux.

Citizen Kane est un exemple de premier ordre pour qui veut faire comprendre ce que l'on entend, en général, lorsque l'on dit qu'il existe au cinéma une sorte d'équivalent du narrateur littéraire, cette instance qui, en tant qu'informateur privilégié, se charge de distiller au lecteur du roman la série d'informations narratives qui forment la trame du récit en train d'être livré. Il s'agit d'un exemple privilégié puisque cette instance, que j'ai suggéré d'appeler le méganarrateur, joue, dans le cas de *Citizen Kane*, un rôle particulier dans l'organisation de cette trame narrative. Un rôle qui a, en premier lieu, ceci de particulier qu'il est d'abord et avant tout évident. Tant et si bien que l'on en conclut généralement que c'est cette instance du narrateur filmique qui est, vraisemblablement, la seule instance de tout le film à connaître la clé de l'énigme soulevée par ce mot mystérieux prononcé par Kane avant de mourir : « Rosebud ».

On verra plus loin que cette apparente vérité voulant qu'aucune des instances actorielles ne sache l'identité réelle de ce *rosebud*, même si l'on s'agit là d'une idée sur laquelle tout le monde s'entend généralement, n'est peut-être pas aussi juste qu'elle n'en a l'air. Il reste vrai, cependant, que ce ne peut être que le narrateur filmique, le méganarrateur, qui a pu commander ce travelling de la fin sur le traîneau en train de brûler, et qui comporte la fameuse inscription supposée nous rappeler le paradis, perdu par Kane, de l'enfance heureuse et sans souci. Mais de

lourds soupçons pèsent sur une autre instance du film de Welles quant à la détention et la rétention du savoir, ce qui d'ailleurs pourrait permettre de faire figurer cette œuvre magistrale dans une classe où l'on retrouverait, pour de strictes raisons de genre, certaines œuvres d'Agatha Christie.

Mais gardons cela pour la fin, et posons-nous d'abord certaines questions plus proprement narratologiques. Dans un article publié la première fois en 1972, Marie-Claire Ropars écrivait :

Qui « parle » Citizen Kane ? Comment se manifeste le narrateur donateur du récit, et quels sont ses rapports avec les divers points de vue manifestés ? Bref, qui est l'auteur implicite, à distinguer soigneusement de tout auteur réel ? Loin d'être purement formelle, une telle question engage une recherche de signification : il paraît inconcevable de décider du sens de ce qui est dit sans avoir d'abord établi l'origine du dire, et la façon dont ce dire vise le message ou même le constitue entièrement (1972 : 519).

Ce qui pousse Marie-Claire Ropars à poser une telle question à propos de ce film en particulier, et qui l'amène à parler des « divers points de vue manifestés », c'est cette forme bien singulière que prend bientôt ce film sous forme d'enquête qu'est *Citizen Kane*, et qui permet de structurer la livraison des informations narratives par à-coups, par l'entremise des sous-récits que livre chacune des instances actérielles amenées à répondre aux questions de ce journaliste-enquêteur fort curieux qu'est Thompson. En ce sens, on pourrait dire que le film de Welles, qui est un récit de premier niveau, souffre en effet de métadiégéticité chronique ! Il est truffé de ces récits que sont portés à faire toutes ces instances actérielles auxquelles Thompson pose des questions proprement narratives : que savez-vous de Kane qui vous permettrait de comprendre ce qu'il a voulu dire en prononçant ce mot mystérieux au moment de mourir ? quels ont été vos rapports avec Kane ? etc.

Il faut bien dire, au demeurant, que le cinéma a, de façon presque ontologique, un penchant naturel à une certaine forme de métadiégéticité chronique, aux débrayages narratifs multiples, aux décrochages énonciatifs répétés. La raison en est au fond bien simple. C'est que le cinéma montre des personnages en acte, qui imitent les humains dans leurs diverses activités quotidiennes et que l'une de ces activités, à laquelle nous nous livrons, tous et chacun que nous sommes, c'est de parler, et qu'en parlant, bien des humains sont amenés, par la force des choses, à utiliser la fonction narrative du langage, à raconter, à se raconter. Qui plus est, le cinéma qui, à un premier niveau, raconte toujours-déjà, ne serait-ce qu'en montrant, est incessamment appelé à, aussi, sous-raconter, du simple fait de ce qu'il est convenu d'appeler sa « polyphonie informationnelle », soit cette condition de son existence qui l'amène à distiller l'information narrative par le truchement de ces cinq matières de l'expression que sont les images, les bruits, les paroles, les mentions écrites et la musique. Cela ne peut que paver la voie à la multiplication des niveaux narratifs.

J'ai dit plus haut que *Citizen Kane* était un exemple de premier ordre pour qui veut faire comprendre ce que l'on entend, en général, lorsque l'on dit qu'il existe au cinéma une sorte d'équivalent du narrateur littéraire. En fait, ce film est aussi un très bon exemple pour qui veut comprendre le phénomène de la sous-narration au cinéma, du fait qu'il comporte un assez rare exemple de ce que j'appellerai la délégation narrative polyphonique non assistée, phénomène moins habituel au cinéma que la délégation narrative monodique ou que la délégation narrative polyphonique assistée qui sont plutôt la règle au cinéma². Voyons cela d'un peu plus près. Le problème de la sous-narration est tout à fait différent selon qu'on l'interroge à partir du récit scriptural ou encore à partir du récit filmique. Dans le premier cas, celui du récit scriptural, si l'on a un premier narrateur, ou plutôt un narrateur premier, qui raconte que tel ou tel de ses personnages

2. Voir Gaudreault et Jost (1990), chapitre II.

raconte telle ou telle chose, le sous-récit qui aura ainsi été fait sera rapporté par le biais du même véhicule sémiotique que celui qu'utilise le narrateur premier : le langage verbal. Le fait qu'il y ait passage de l'oral au scriptural est pour moi, pour le moment du moins, une donnée négligeable. Le fait est, donc, que l'on a un narrateur verbal qui raconte verbalement ce qu'un autre narrateur verbal a raconté verbalement. L'histoire seconde ainsi rapportée est réputée être rapportée de la même manière et par le truchement du même véhicule sémiotique que lors de la première narration, par un personnage de l'histoire première, en un temps x de l'histoire première. Nous sommes dans pareille situation face à un cas de délégation narratorielle isomorphique, puisqu'il y a identité entre le véhicule sémiotique du rapportant et le véhicule sémiotique du rapporté. Fait à noter, une telle délégation narratorielle isomorphique entraîne une invisibilisation pratiquement complète du narrateur premier. C'est un peu comme si celui-ci était noyé, littéralement, dans le flot de paroles du narrateur second. Il s'agit là d'une caractéristique essentielle dont on n'a pas, à mon avis, fini de mesurer l'importance.

Une telle situation, l'invisibilisation totale du premier narrateur, qui est commune et habituelle dans un récit scriptural, mais tout à fait inhabituelle au cinéma, est due au caractère monodique du premier, comparativement au caractère essentiellement polyphonique du second. Si l'on n'a qu'un seul canal de transmission et qu'il faille citer, on doit céder sa place, toute sa place et c'est ce que fait, par exemple, le narrateur fondamental de *L'Odyssee* toutes les fois qu'il cède, ici et là, et pour quelques instants seulement, la parole, que ce soit ou non pour raconter (en fait pour sous-raconter), à certains personnages de la diégèse. C'est aussi la même chose lorsqu'il cède la parole, pour trois longs chapitres, à un Ulysse, qui devient ainsi un sous-narrateur, un narrateur délégué, dont la première caractéristique sera, étant donné l'importance de la durée de sa prestation, son extrême facilité à occulter la voix, la présence et même l'apparence d'existence de l'instance par le truchement de laquelle, pourtant, sa propre voix à lui nous est venue...

Il s'agit là, à n'en pas douter, d'une situation extrêmement paradoxale que connaît aussi, parfois, le cinéma mais, comme on le verra, dans une mesure moindre. En ce sens, le cinéma paraît avoir une très grande valeur heuristique pour la narratologie dans son ensemble puisqu'il y est presque impossible d'invisibiliser au complet la présence en première ligne de cette instance première qu'est le méganarrateur, alors que le récit scriptural permet avec une grande facilité, tel que je viens de le dire, de procéder à des débrayages énoncifs tout en gommant, à cent pourcent, la présence de l'instance responsable en tout premier lieu de ce même débrayage... C'est que, au cinéma, la plupart des débrayages narratifs se font par le biais d'une délégation narrative monodique, alors que le cinéma, on l'a vu, est un véhicule sémiotique polyphonique. Ce qui ne peut faire autrement que de laisser de la place, et même beaucoup de place, au narrateur premier, le narrateur fondamental qui continue, tout à fait ostensiblement, et c'est le cas de le dire, à parler tout au long du sous-récit pratiqué par son sous-narrateur, par lui délégué, et ce, simultanément à lui. En effet, si l'on peut dire que, selon toutes les apparences du moins, le narrateur fondamental du récit scriptural est bien obligé de se taire dès lors qu'il accueille au sein de son discours narratif la parole de son narrateur délégué, la situation est tout autre dans le cas du cinéma puisque, quand bien même le narrateur délégué se mettrait à parler pour raconter, prenons le cas de Leland dans sa chaise roulante, il resterait de la place pour le narrateur fondamental qui continue à parler, à parler cinéma s'entend, puisque c'est lui qui continue à montrer Leland dans sa chaise et à nous le faire entendre, tout comme il le faisait juste auparavant, avant que Leland ne se mette à raconter.

Là où la situation se corse cependant, c'est lorsque l'image du narrateur second s'estompe, ici Leland dans sa chaise, pour nous amener progressivement dans le monde même de la diégèse supputée par son discours narratif, le récit audiovisuel qu'est le film cédant ainsi la place, par une quelconque procédure de transvisualisation, à un sous-récit tout aussi audiovisuel que le

premier. Ou encore, le narrateur premier, ou, si l'on veut, le méganarrateur filmique, de manière tout à fait semblable à celle, citée plus haut, du narrateur premier du récit scriptural, cédant apparemment la place, toute la place, à un narrateur second qui, tout aussi polyphonique que lui, occupe les cinq canaux de transmission du narrable filmique, soit les cinq matières de l'expression, donnant ainsi lieu à un autre cas de délégation narratorielle isomorphique, puisqu'il y a identité entre le véhicule sémiotique du rapportant et le véhicule sémiotique du rapporté. Pareille délégation narratorielle isomorphique entraîne ici, tout comme c'était le cas de celle qui avait cours au sein du récit scriptural, une apparente invisibilisation du narrateur premier.

La différence cependant entre ces deux situations, c'est que, au sein d'un récit scriptural, le récit rapporté est rapporté par le truchement d'un véhicule sémiotique dont le responsable, le narrateur délégué, est un usager : le langage verbal. Ce qui n'est pas le cas avec les sous-récits transvisualisés d'un film, par exemple ceux qu'il y a dans *Citizen Kane*. Mais, au fait, qui parle ou qui raconte au moment justement où le récit oral du narrateur délégué subit sa transmutation, son transcodage dans un langage audiovisuel dont le narrateur n'est pas un usager ? Là-dessus, François Jost et moi-même différons d'opinion. Je ne reviendrai pas là-dessus ici, sinon pour soumettre une proposition nouvelle qui pourrait éventuellement présenter l'avantage de réconcilier deux positions apparemment antagonistes, mais que nous avons dans un premier temps tenté de considérer comme complémentaires. Et aussi, pour légitimer en partie le questionnement qui est à l'origine desdites positions.

Je me rapporterai pour ce faire à une autre séquence de *Citizen Kane*, soit celle des *Mémoires* de Thatcher, qui a en quelque sorte un statut hybride, du seul fait que, dans ce cas, c'est par le truchement d'une sorte de récit scriptural plutôt que par celui d'un récit oral, comme avec Leland, Susan, Bernstein et Raymond, que les informations narratives rétrospectives sur la vie de Kane sont livrées à Thompson, et donc au spectateur.

Les questions que l'on est en droit de se poser face à un sous-récit qui a subi un procès de transvisualisation sont les suivantes. Quel est le statut de ce qui est vu comme transvisualisation ? Qui raconte alors ? Y a-t-il des raisons pour que la temporalité de l'audiovisualisation soit isomorphe à celle du récit qui se fait verbalement dans la diégèse ? Dans le cas des *Mémoires* de Thatcher, ce que l'on voit représente-t-il ce que le journaliste imagine qu'il se soit passé ? Ou est-ce la transvisualisation méganarratorielle des *Mémoires*, initiée par la lecture intradiégétique de ces mémoires ? Dans ce cas, à qui en imputer la responsabilité ? Au méganarrateur ? À Thatcher ? Le point de vue que traduit cette transvisualisation est-il celui du sous-narrateur que serait Thatcher, ou est-ce celui du méganarrateur ? Ou ne serait-ce pas plutôt celui du méganarrateur faisant semblant, par endroits, d'épouser le point de vue du sous-narrateur ? Ou, encore, est-ce la résurgence, par quelque procédé magique, de ce qui se serait réellement passé dans le passé présupposé de la fiction ? Dans chacun des cas, la responsabilité méganarratorielle, pas plus que la responsabilité sous-narratorielle, n'est la même.

À cet effet, l'examen de la séquence des petits-déjeuners, qui veut montrer la dégradation des relations à l'intérieur du couple, est relativement exemplaire. Comment en effet penser que le contenu de cette séquence, qui vient imager le discours de Leland, soit une visualisation le moins fidèle des propos de celui-ci ? N'est-il pas, en effet, peu vraisemblable que Leland ait utilisé dans son discours verbal une manière si cinématographique (c'est-à-dire une séquence par épisodes), et si allusive, de montrer l'évolution d'un phénomène. Ne sommes-nous pas là devant un beau cas de transsémiotisation proprement filmico-méganarratorielle de propos verbaux tenus par un personnage de la diégèse ? Il est vrai que Leland commence son histoire en disant : « Très vite, Charlie et elle ne se virent plus qu'au petit-déjeuner. Un ménage comme tant d'autres ». Mais, quand même, cela n'apparaît pas suffisant pour imputer la responsabilité narrative de ce segment à Leland. Tout au plus pourrions-nous, à

la rigueur, parler de délégation narrative polyphonique assistée, impliquant par une telle expression que le méganarrateur filmique assiste de ses capacités polyphoniques le narrateur délégué, rivé qu'il est à la monodie verbale. Du moins dans le cas de la séquence des petits-déjeuners. Mais, pourrions-nous aller aussi loin dans le cas de cette séquence où le méganarrateur profite de l'assistance qu'il offre au narrateur délégué pour livrer des informations auxquelles celui-ci ne semble même pas avoir eu accès ?

Ainsi en est-il du sous-récit de Bernstein qui informe Thompson de sa présence lors de la prise de possession de l'*Inquirer*, puisque la première chose que nous montre le flashback c'est une conversation entre Leland et Kane qui arrivent au journal à bord d'un fiacre, alors que Bernstein les suit à bord d'un autre véhicule et qu'il n'a manifestement pas pu entendre ce qu'ils se sont dit. Pas plus qu'il n'a pu assister à l'arrivée des deux compères, à l'étage, accueillis par l'ancienne équipe du journal, puisqu'il se passe quelques minutes avant que Bernstein n'arrive, avec fracas, chargé des premiers effets qu'il aide à déménager. Comme le sous-narrateur était absent de toute cette partie de la scène par lui racontée, il faut bien s'imaginer que le méganarrateur a décidé de profiter de l'occasion qui lui est offerte pour livrer une partie manquante de l'histoire.

La situation n'est-elle pas encore plus claire lorsque Leland raconte le moment où Kane a terminé à sa place la critique du spectacle donné par Susan et que le récit audiovisuel qui nous est livré nous raconte même ce qui s'est passé alors que Leland était soûl et qu'il dormait, la tête appuyée sur sa machine à écrire ? Cette situation, qui ne semble pas avoir de pareille dans un récit scriptural, est due à la polyphonie du cinéma, à son épaisseur signifiante. Et qui fait que le recouvrement de la voix du narrateur fondamental par celle du narrateur délégué n'est pas une donnée évidente puisque, dans le cas de la délégation narrative monodique (où un sous-narrateur raconte verbalement), la voix du narrateur fondamental reste très présente puisqu'elle occupe tous les canaux expressifs autres que la seule parole et que, dans

le cas de la délégation narrative polyphonique assistée, l'information narrative qui est livrée est au fond pratiquement toujours supérieure au savoir du sous-narrateur verbal. Il est cependant un cas, celui que l'on pourrait appeler la délégation narrative polyphonique non assistée, où l'on a, au cinéma, une situation analogue à, disons, la prise de parole par Ulysse dans *L'Odyssée*, qui présuppose un recouvrement complet de la voix du narrateur fondamental par celle du narrateur délégué. Cette invisibilisation maximale de la voix du méganarrateur filmique, et sa mise au silence, pour ne pas dire au rancart, suppose que le sous-narrateur utilise les mêmes moyens que lui. Si dans un récit scriptural écrit en français, cela suppose que le sous-narrateur se mette lui aussi à parler français, et occupe le canal de transmission du narrable, au cinéma, la situation analogue suppose que le sous-narrateur se mette à... « parler cinéma ». Et ceci, littéralement. Et c'est ce qui se passe dans *Citizen Kane* dans le cas de l'un des sous-récits : celui qui nous vient par le truchement du documentaire sur Kane, *News on the March*. Le film occupe bel et bien, en tant que sous-récit, tous les canaux du véhicule sémiotique filmique, les images, les bruits, les paroles, les mentions écrites et la musique, et son responsable, le méganarrateur filmique délégué, parvient ainsi à réduire au silence ce méganarrateur filmique fondamental dont j'ai dit plus haut qu'il semblait être, à l'exclusion de toute instance diégétique, la seule instance à connaître le fin mot, et c'est le cas de le dire ici, de l'histoire : la signification du mot-mystère, *rosebud*.

Revenons au rapport que j'ai fait plus haut avec Agatha Christie. Pourquoi avoir établi une pareille relation entre deux auteurs en apparence aussi éloignés l'un de l'autre ? Parce que *Citizen Kane* est un film à énigmes sous plus d'un rapport. Bien sûr, il y a l'énigme de *rosebud*. Mais il y a peut-être plus. Il y a peut-être une nouvelle piste à suivre concernant le film de Welles. Et elle met en cause l'une des instances actorielles, le dénommé Raymond, majordome (ou maître d'hôtel) de son état, qui a peut-être un rôle plus important à jouer qu'il n'en a l'air à première vue. Je me rappellerai toujours de cette blague du

chauffeur de taxi londonien qui, pour se venger du trop maigre pourboire que lui avait consenti une dame de la haute qu'il venait de conduire au théâtre où l'on jouait depuis des dizaines d'années la même pièce à énigme d'Agatha Christie, se fit le plaisir de lui révéler la clé de l'énigme : « The butler did it ! » (« c'est le majordome, le coupable »), enlevant du même coup à la bonne dame tout le plaisir suspensif qu'elle aurait eu à consommer la pièce sans connaître à l'avance l'identité du coupable...

The butler did it, c'est le majordome qui a fait le coup. Quel rapport avec *Citizen Kane* ? C'est que, dans *Citizen Kane*, si l'on ne peut affirmer sans ambages que c'est le majordome qui a fait le coup, on peut à tout le moins affirmer, sans risque d'erreur, que celui-ci est en quelque sorte... dans le coup. Marie-Claire Ropars ne serait vraisemblablement pas d'accord, elle qui écrit : « Leland renvoie à Susan et celle-ci au maître d'hôtel, qui lui-même ne sait rien » (1972 : 520). Au contraire, Raymond le maître d'hôtel en sait beaucoup plus qu'il n'y paraît. C'est François Jost qui m'a mis sur cette piste, lui qui affirmait récemment que le majordome est peut-être le seul à savoir le sens de *rosebud*. Jost faisait en effet remarquer que c'est lui qui, à la toute fin, une fois que l'enquête a échoué, ordonne que l'on brûle le fameux traîneau : « Throw that junk ! ». Je dois dire que cela a frappé mon imagination... Depuis, j'ai réexaminé le film et ai trouvé d'autres indices, assez troublants, de cette complicité présumée, de cette collusion, entre cette instance actorielle qu'est le majordome et l'instance méganarratorielle. Ne serait-ce en effet pas là le sens de cette réplique, relativement sibylline, prononcée par Susan Alexander à l'intention de Thompson :

If you are smart, you'll get in touch with Raymond. He's the butler. You'll learn a lot from him. He knows well where the bodies are buried. [Si vous êtes intelligent, vous allez entrer en contact avec Raymond. C'est le majordome. Il pourra vous apprendre bien des choses. Il sait très bien où sont enterrés tous les cadavres].

Étrange, n'est-ce pas ? Et que dire de ce conseil proprement narratorial que donne Susan à Thompson quelques secondes plus tard : « Come around and tell me the story if you like some time » (« Revenez un jour me raconter l'histoire »). Raymond lui-même va dans le même sens lorsqu'il dit un peu plus tard à peu près ceci : « Après onze ans ici, j'en sais quelque chose ». Et aussi, après s'être référé au prononcé du mot *rosebud* par Kane : « Il gardait tout. » ... même son vieux traîneau, aurait-il peut-être pu ajouter. Ne dit-il pas aussi à Thompson : « Rosebud ? I'll tell you about Rosebud. How much is it worth for you ? A thousand dollars ? » Raymond a-t-il vendu, pour une poignée de dollars, ou encore pour quelques dollars de plus, son idée à Orson Welles pour qu'il en fasse un film ?

BIBLIOGRAPHIE

- BAL, Mieke (1977), *Narratologie*, Paris, Klincksieck.
- CORDESSE, Gérard (1988), « Narration et focalisation », *Poétique*, n° 76, p. 487-498.
- COURTÉS, Joseph, et Algirdas J. GREIMAS (1979), *Sémiotique. Dictionnaire raisonné de la théorie du langage*, tome I, Paris, Hachette.
- GAUDREAUULT, André ([1988] 1999), *Du littéraire au filmique. Système du récit*, Paris/Québec, Armand Colin/Nota bene.
- GAUDREAUULT, André, et François JOST (1990), *Le récit cinématographique*, Paris, Nathan.
- GENETTE, Gérard (1983), *Nouveau discours du récit*, Paris, Seuil.
- ROPARS, Marie-Claire (1972), « Narration et signification », *Poétique*, n° 12, p. 518-530.
- VITOUX, Pierre (1982), « Le jeu de la focalisation », *Poétique*, n° 51, p. 359-368.

LA MÉTALEPSE DU TRADUCTEUR :
TSEPENEAG, PARUIT, *LE MOT SABLIER*

Richard Saint-Gelais

Université Laval

Daniel Vaillancourt : J'ai des doutes quant à l'existence de Tsepeneag...

Jean-Pierre Vidal : Il existe, je l'ai rencontré... (Un temps) Mais je reconnais que ce n'est pas une preuve.

1. LA NARRATOLOGIE DES BORDS

Tout entière consacrée aux instances narratives, la narratologie se devait, très tôt, de rencontrer sur son chemin la curieuse situation énonciative des récits, du moins ceux de fiction, lesquels, on le sait, sont à la fois, et au moins, rédigés par une instance réelle (l'écrivain) et narrés par une instance fictive (le narrateur). Je dis *au moins* car, pour certains théoriciens et critiques, la nécessité d'attribuer certaines décisions, notamment esthétiques, à une instance qui ne soit ni l'auteur en chair et en os ni le narrateur, conduit à postuler une instance en quelque sorte intermédiaire – comme le fait Jaap Lintvelt lorsqu'il inclut dans son modèle un auteur abstrait et son répondant, le lecteur abstrait (1981 : 17). Le relatif confort de cette structure triénonciative est toutefois vite compromis par des questions embarrassantes,

concernant par exemple le paratexte : qui, de l'auteur réel, de l'auteur abstrait ou du narrateur, effectue le découpage en chapitres ? Qui appose les épigraphes, choisit les titres, etc. ?¹ Ce genre de questions, dans l'immense majorité des cas, demeurera purement théorique, mais il arrive que des dispositifs, soudain, amènent le lecteur à se pencher sur ce qu'il avait probablement négligé jusque-là. C'est ce qui advient dans *The Murder of Roger Ackroyd* (Christie, [1926] 1948), lorsqu'au chapitre XXIII le narrateur Sheppard remet le manuscrit du récit – du récit qu'on a lu – à Hercule Poirot, dans le but, prétend-il, de l'aider dans son enquête. On apprend à cette occasion que la division en chapitres est de son fait ; mais, surtout, cet engouffrement du récit dans la diégèse, dont il devient un élément au même titre que les meubles et les vêtements des personnages, redessine spectaculairement la frontière entre l'intérieur et l'extérieur (du récit *et* de la fiction), sans compter qu'elle prépare à sa manière une autre surprise, célèbre celle-là, qui surgira au moment où on apprendra l'identité de l'assassin.

C'est encore une fois à une capture narrative d'une partie du paratexte qu'on assiste dans *Le scarabée dans la fourmière*, roman des frères Strougatski (1982) où l'épigraphe, désignée comme le « poème d'un petit garçon »², et donc sans doute, se dira le lecteur, comme les mots d'un petit garçon réel, se révèle (à la page 67) une citation d'un petit garçon appartenant à l'histoire et donc fictif. Du coup, le lecteur ne sait plus trop s'il doit supposer une métalepse (les auteurs citant un personnage fictif) ou s'il doit étendre jusqu'à l'épigraphe la zone placée sous l'autorité énonciative du narrateur.

1. La formulation de ces questions sous forme d'alternative est évidemment incorrecte, car l'écrivain *effectue* bien entendu tous ces gestes, qu'on supposera sans peine *assumés* par l'auteur abstrait. La question est de savoir si certains d'entre eux pourraient être attribués *aussi* au narrateur.

2. « Les bêtes se tenaient / Devant la porte. / On leur tirait dessus, / Elles tombaient, mortes. »

Cette attention que la théorie du récit gagnerait, je crois, à consacrer aux marges du récit, je m'essaierai à l'exercer sur un cas, un peu particulier il est vrai, de traduction. Ce projet pourra surprendre, puisque le traducteur paraît, narrativement parlant, tout à fait hors-circuit. Énonciativement parlant, en effet, le traducteur n'est d'ordinaire qu'un porte-parole de l'auteur, un pur relais qui ré-énonce le texte dans une autre langue, mais qui s'efface en ne laissant aucune marque énonciative propre³. Le traducteur se trouve ainsi rejeté dans les marges paratextuelles (couverture, notes infrapaginales et notices diverses) ; quel que soit l'impact stylistique, linguistique ou sémantique de son activité, le traducteur ne saurait être une instance énonciative à part entière : son *je* n'a pas droit de cité dans le texte.

On ne s'étonnera pas trop, dès lors, de ce que la plupart des esthétiques de la traduction soient, finalement, des esthétiques de la disparition. La traduction est alors vue comme un masque qui, paradoxalement, devrait idéalement s'effacer derrière – ou plutôt devant – ce qu'elle recouvre. Ou, en termes moins métaphoriques : comme un texte que la lecture ne devrait pas remarquer en tant que tel. Là où la traduction se montre, dans cette perspective, c'est là où elle est prise en défaut.

Et pourtant, l'un des buts de la traduction est de permettre à certains lecteurs de se passer du texte original. On peut alors parler de rôle supplétif de la traduction. C'est le cas, bien entendu, de toutes les traductions de textes écrits dans une langue que le lecteur ne connaît pas ou qu'il maîtrise insuffisamment. Mais il arrive parfois que la traduction joue ce rôle supplétif de façon forte ; cela se produit lorsque la version traduite est la seule sous laquelle on connaisse le texte. En pareil cas, c'est la traduction qui, temporairement ou de façon irrémédiable, pour le meilleur

3. Je dis bien *énonciative* car il est évident que sur d'autres plans, stylistiques entre autres, l'intervention du traducteur est loin d'être négligeable. Mais le traducteur n'est pas censé énoncer quoi que ce soit, même s'il prend d'innombrables décisions discursives : cela montre bien son statut paradoxal.

ou pour le pire, constitue, je n'irai pas jusqu'à dire l'original, mais du moins le seul texte de référence. Pendant longtemps, on le sait, *Le neveu de Rameau* n'a été connu, pour les lecteurs français, que dans la traduction française de la traduction allemande de Goethe. Une telle situation correspond à ce que Jean-René Ladmiral (1979 : 46) appelle une « retraduction » (*Rückübersetzung*). Deux traductions en sens inverse ne s'annulant pas forcément, on se retrouvait alors avec un texte à la fois plus près de l'original (puisque écrit lui aussi en français) et plus éloigné (puisque deux opérations de traduction l'en séparent).

2. UNE ŒUVRE ENTRE DEUX LANGUES

Mais le cas sur lequel je m'arrêterai est celui des textes de l'écrivain roumain Dumitru Tsepeneag. Les trois premiers livres de Tsepeneag, *Exercices d'attente* (1972), *Arpièges* (1973) et *Les noces nécessaires* (1977) ne sont disponibles, du moins pour ceux d'entre nous qui ne lisent pas le roumain, qu'à travers la traduction française d'Alain Paruit ; cas standard de traduction supplétive. Les choses se compliquent toutefois lorsqu'on aborde *Le mot sablier* (1984), quatrième livre publié en France par Tsepeneag. D'abord, cette indication qui apparaît en tête du texte : « Le texte en romain a été traduit du roumain par Alain Paruit » (p. 10). Comme, pendant plusieurs pages, *tout* le texte est en romain, l'indication équivaut pratiquement, du moins pour l'instant, à un : « traduit du roumain par Alain Paruit », sauf que le lecteur peut déjà s'attendre, bien sûr, à ce que tout le texte ne soit pas en romain. Même en supposant que le lecteur finisse par oublier cette note un peu intrigante, les premières lignes lui feront comprendre, et spectaculairement, que les rapports entre texte original et texte traduit sont assez inhabituels ici :

comme je me l'étais proposé mais ce ne fut pas possible
et je risque maintenant de me tirer de ce cercle vicieux
(ou plutôt deux cercles dessinant un huit) qu'au prix
d'encore un texte écrit en roumain et qu'Alain aura

encore à traduire en se torturant les méninges tandis que je souffrirai inutilement auprès de lui en me rendant parfaitement compte qu'aussi génial que soit le traducteur une traduction reste toujours une traduction (p. 11).

La traduction, on le voit, n'est pas simplement ici une opération supplétive, visant à remplacer la lecture, théoriquement possible, du texte original. On a plutôt un texte qui *prévoit* sa propre traduction, qui va jusqu'à décrire ce détour interlinguistique, à venir pour le scripteur, déjà réalisé pour le lecteur. Bref : la traduction, ici, n'est pas un après-coup succédant à l'écriture. C'est un après-coup mais qui fait déjà partie, et lisiblement, du projet scriptural. Le texte ne fait pas qu'anticiper sa traduction : il s'écrit *à partir* de celle-ci.

Cette situation paradoxale recevra, dès la deuxième page, ce qu'il est tentant de lire comme une explication biographique. Le scripteur nous y indique en effet que « ce que j'ai écrit ces dernières années n'a été publié qu'en traduction » (p. 12). Le lecteur qui connaît moindrement la prose de Tsepeneag sait à quel point elle s'éloigne de ce qui devait être, sous le régime de Ceaucescu, la ligne officielle de la littérature roumaine (dont Tsepeneag dit d'ailleurs en première page : « la pauvre n'oublions pas qu'elle avait attrapé le réalisme socialiste » – p. 11). Il n'est dès lors pas difficile d'imaginer que, face à l'impossibilité de publier dans sa langue et dans son pays, Tsepeneag ait fini par se résoudre à passer par l'intermédiaire de la traduction française, celle-ci jouant alors un rôle similaire à celui de la traduction allemande du *Neveu de Rameau* pendant le XIX^e siècle – mais évidemment pour de tout autres raisons. À cette situation, *Le mot sablier* imprime toutefois un tour de vis supplémentaire puisque la traduction, du fait qu'elle est envisagée *d'entrée de jeu* par Tsepeneag, devient un des moteurs du livre en train de s'écrire.

Mais toute cette lecture présuppose une décision qui, aussi naturelle qu'elle paraisse, ne va pas tout à fait de soi : la décision d'identifier, ne serait-ce qu'hypothétiquement, l'instance

narrative (anonyme) à l'auteur Tsepeneag⁴. Certes, les passages que j'ai déjà cités appuient fortement cette décision, au point qu'elle ne semblera même pas hypothétique pour bien des lecteurs. À y regarder de plus près, on notera que c'est à travers le prénom du traducteur, curieusement, que la lecture peut établir l'identification du narrateur et de l'auteur ; le raisonnement étant en quelque sorte : si le Alain dont il est question dans le texte correspond à Alain Paruit, alors le *je*, lui, correspondrait à Tsepeneag. Ici encore, donc, le traducteur fonctionnerait comme un relais rendu indispensable. Quoi qu'il en soit, cette manœuvre identificatoire a quelque chose d'éminemment confortable, puisqu'elle aboutit à arrimer le texte à des référents, auxquels il renverrait de façon transparente. C'est oublier que les référents en question ne sont en fait, pour le lecteur, qu'un effet du paratexte : Tsepeneag, Paruit, ces instances-là se voient accorder le statut de personnes réelles du seul fait qu'elles figurent dans le livre mais hors du texte.

3. MASQUES ÉNONCIATIFS

On peut être tenté, arrivé à ce point, de proposer une comparaison avec ces autres paratextes remarquables que sont les pseudonymes. Ceux-ci, en plus de leurs effets de masques, permettent aussi ce qu'on pourrait appeler une textualisation du paratexte. Plus précisément, ils permettent, dans la mesure bien entendu où ils sont lus comme pseudonymes, la mise en place d'un dispositif où ce qui est d'ordinaire hors texte (le nom du signataire) peut être lu comme une composante du texte. Pris dans les réseaux signifiants du texte, la signature s'expose dès lors à des modalités de lecture bien particulières. Exemple parmi bien d'autres :

4. Et, corrélativement, la décision d'identifier le Alain qui figure dans le récit au traducteur Alain Paruit. On notera à ce sujet que le texte ne mentionne jamais que son prénom, ce qui sans décourager l'identification avec Paruit ouvre la porte à une fictionnalisation de ce dernier – fictionnalisation qui apparaît de plus en plus manifeste à mesure qu'on avance dans le récit. J'y reviendrai.

Lautréamont, qui se donne à lire comme *l'autre est (en) amont*. Le texte tend ainsi à annexer ce qui l'enclot, à savoir le livre, ou plutôt, plus précisément, ce lieu stratégique du livre par lequel la réalité marque habituellement sa juridiction, c'est-à-dire justement le paratexte.

L'autre face du pseudonyme, c'est-à-dire son statut de masque, tend toutefois à rétablir les prérogatives de la réalité : si le pseudonyme étend la fiction au-delà des limites du texte, il n'en demeure pas moins que cette fiction-là se donne à lire comme un déguisement sous lequel on peut retrouver la réalité : le vrai nom de l'auteur. Toute l'ambivalence du pseudonyme tient à ce double mouvement qu'il imprime à la lecture, et qui fait qu'une part du paratexte devient déjà du texte, mais un texte second par rapport à une appellation d'origine.

Tsepeneag, s'il s'avance pour sa part à visage découvert⁵, ne se prive cependant pas de rendre passablement retors le fonctionnement énonciatif du *Mot sablier*. Le masque, ici, ne recouvre pas le nom du signataire : c'est le texte entier qui s'organise selon une sorte de feuilleté énonciatif. Car la prise en considération de la traduction à venir ne se limite pas, comme dans les lignes que j'ai citées, à la teneur du texte : elle affecte les moindres détails de son phrasé. À lire, en effet, *Le mot sablier*, on ne peut manquer d'être frappé par le fourmillement de jeux significatifs qui émaillent le texte ; ainsi, un passage sur la cuisson des œufs à la *coque* est suivi d'un autre où il est question du plumage d'un *coq* :

5. Y compris lorsqu'il lui arrivera de publier sous pseudonyme ; *Pigeon vole*, paru sous le nom d'emprunt Ed Pastenague (1989), déclare d'entrée de jeu dans son prière d'insérer que « D. Tsepeneag n'envisage pas de se cacher derrière Ed Pastenague. Ce nom s'est glissé sous sa plume à l'instant précis où le blanc de la feuille lui devenait insupportable et que, pour le noircir, il jouait avec son propre nom en le faisant culbuter dans tous les sens ». Exemple net de cette textualisation du paratexte que j'évoquais tout à l'heure.

*quoi qu'il en soit on s'en servait pour la cuisson des œufs à la coque
elle sourit en regardant par la fenêtre : le jaune et le vert dominant dans le plumage du coq qui se dresse sur ses ergots ferme les yeux et lâche un cocorico retentissant* (p. 15).

Deux pages plus loin, une *caque* est comparée à des *baquets* : « les harengs saurs sont empilés dans une grande caque marron semblable à l'un des ces vieux baquets dans lesquels on baignait les nourissons » (p. 17). Un peu plus loin encore, les paronomases deviennent effervescentes :

le rouge-gorge picore des graines qui ressemblent à des grains d'orge
vous vous trompez dit monsieur George en profitant de ce que son interlocuteur a la bouche pleine (p. 21).

Et ainsi de suite. Tout ce travail sur les signifiants ne peut que produire un effet troublant, le lecteur ne sachant plus trop à qui attribuer ce travail : à Alain Paruit, qui est responsable du texte français, ou bien à Dumitru Tsepeneag qui, on l'apprendra bientôt, connaît aussi le français, de telle sorte qu'on peut se demander s'il n'aurait pas rédigé le texte roumain en vue des calembours, paronomases, etc., qui apparaîtraient une fois le texte traduit... Dans les deux cas, c'est la notion même de texte original qui subit tous les dommages : il faut se rendre à l'évidence que le texte original, ici, c'est le texte traduit.

Même l'appellation *texte traduit* est sujette à caution, car il s'agit en fait d'une traduction partielle : après quelques pages, le texte accueille, d'abord des bribes, puis des fragments de plus en plus amples en italique et non en romain : des segments, donc, qui, s'il faut en croire la notice que j'ai citée plus tôt, ont été écrits directement en français par Tsepeneag. Il est d'ailleurs piquant de noter que les premiers mots en italique sont : « en roumain », puis quelques pages plus loin, « parlez-vous français oui monsieur » (p. 17 et 24). Ce qui permet dans le premier cas

de conclure, presque paradoxalement, que ce sont les mots « en roumain » qui sont... en français ; le texte joue ici du glissement entre usage et mention, tout en insistant sur sa matérialité de discours pris entre deux langues. Tout comme il est pris entre deux énonciateurs, car les mots « en roumain » sont suivis, en bas de page, de la sempiternelle indication « en français dans le texte », sauf que celle-ci est signée « N.D.A. » et non « N.D.T. », l'auteur énonçant ce qui ne peut normalement être énoncé que par le traducteur. Quant au second segment non traduit, « parlez-vous français oui monsieur », il apparaît dans un épisode (selon toute vraisemblance fictif) où les passagers d'un paquebot font connaissance, mais il est évidemment tentant de placer la réponse dans la bouche, non seulement du personnage, mais aussi de Tsepeneag lui-même. Décidément, l'attribution oblique des énoncés est en passe de devenir la règle dans ce texte.

Tout ceci risque d'ailleurs de compromettre les quelques certitudes référentielles que le lecteur pouvait encore avoir. Car, pour peu qu'on relise la notice « le texte en *romain* a été traduit du *roumain* par Alain Paruit », puis les lignes, juste au début du texte, où il est question de « deux cercles dessinant un huit », il se peut fort bien que les référents supposément sûrs proposés par le paratexte se mettent à ressembler, eux aussi, aux pièces d'un gigantesque réseau de calembours, et donc ni plus ni moins pris dans la fiction que tout le reste. Contrairement à ce qui se produit dans les cas de pseudonymes, où tout dépend habituellement d'une information extratextuelle, on a ici un dispositif où c'est de l'intérieur du texte que se déclenche le vacillement référentiel des instances énonciatives.

4. L'ENCHEVÊTREMENT DES REGISTRES

Dès lors, toutes les composantes sont en place qui mèneront à un dispositif de plus en plus complexe. Le texte semble d'ailleurs s'ingénier à rendre problématique son ancrage énonciatif, à commencer par les passages qu'on peut lire comme des « confidences de l'auteur » – confidences sur ses hésitations à

passer du roumain au français, ainsi que sur les images et scènes fantasmagiques dont il ne parvient pas, dit-il, à se débarrasser. Mais ces confidences sont vite interrompues par des énoncés pour le moins énigmatiques. Ainsi, après un paragraphe sur « les rapports de plus en plus rigoureux » que l'auteur entend établir entre les mots et les phrases, apparaît soudain la question « qui parle [?] » (p. 17), question qui problématise non seulement l'énonciation du passage qui précède, mais aussi sa propre énonciation : qui donc est en train de demander « qui parle » ? Car jusqu'ici, rien ne suggérait que plusieurs voix énonciatives cohabiteraient dans le texte ; dorénavant, le lecteur est forcé de conclure à une telle cohabitation, et pas forcément pacifique.

Ainsi, quelques pages plus loin, un paragraphe amorcé lui aussi sur le plan de la confidence : « je dois donc expliquer au lecteur que je ne pouvais m'aventurer sans crier gare dans une écriture dont la matérialité serait constituée par une langue à laquelle je suis venu assez tard » (p. 22) est interrompu par un « on l'a déjà dit » qui peut certes se lire comme une remarque que l'auteur se fait à lui-même, mais aussi comme une réplique venue d'une autre instance énonciative, encore une fois anonyme. Ces interruptions énigmatiques recevront une explication, mais une explication elle-même problématique, un peu plus loin. Il faut d'abord préciser que les « confidences d'auteur » alternent avec des fragments où se développent les scènes que l'auteur avait qualifiées de « fantasmagiques ». Dans l'une de ces scènes, où il est question d'un soldat qui déserte et fuit son pays, on passe, par les rêveries d'un garde-frontière, à un passage fantasmagique au deuxième degré – fantasme dans le fantasme – qui décrit les passagers d'un bateau et leurs conversations. Or, il s'avère peu à peu que cette conversation est en fait un débat théorique, débat dont on finit par soupçonner qu'il porte sur le texte même que nous sommes en train de lire (*Jacques le fataliste* n'est pas loin). Qui plus est, ce débat va jusqu'à capturer rétrospectivement des énoncés que le lecteur considérait jusque-là comme des confidences d'auteur, et qui apparaissent maintenant comme des interventions de l'un des interlocuteurs.

C'est ainsi que le syntagme « quant à la ponctuation », qui était apparu de manière sporadique au fil des pages, finit par être attribué à un des passagers du navire, fumeur de pipe :

quant à la ponctuation ou plus précisément à l'absence de ponctuation dans certains textes dits modernes (la pipe l'aide à ménager les pauses oratoires requises : elle lui sert même à dessiner des parenthèses dans l'air) il faudrait y réfléchir sérieusement. elle peut désorienter le lecteur (p. 25-26).

Il y a effectivement de quoi désorienter le lecteur puisque le même énoncé peut être attribué, selon la page où il est lu, à deux instances énonciatives distinctes : l'auteur, puis le fumeur de pipe⁶. Ce qui déclenche à son tour toutes sortes de questions car le lecteur peut se demander jusqu'à quel point ce qu'il a lu jusque-là, par exemple les phrases « qui parle » et « on l'a déjà dit », peut être rapporté à la scène du navire, qui tendrait dès lors à capturer tout le texte, y compris l'instance anonyme que le lecteur identifiait jusque-là à l'auteur. Celui-ci n'est d'ailleurs pas le seul à être pris dans les filets, si je puis dire, du débat théorique puisqu'on apprendra bientôt que l'un des passagers du navire s'appelle... Alain. Tout est alors en place pour que le lecteur conclue qu'Alain est un personnage du livre même qu'il est en train de traduire. Lisons cet échange :

le discours théorique n'est qu'une acrobatie en marge du texte

pourquoi en marge demande à voix basse la libraire [...]

en barge bougonne Alain qui étant bavard et de surcroît grand amateur de jeux de mots ne peut s'empêcher de se mêler de la conversation (p. 33).

6. À moins que ce fumeur de pipe ne soit l'auteur... mais il faudrait alors admettre que ce dernier se trouverait non seulement fictionnalisé, mais aussi décrit à la troisième personne par une mystérieuse instance narrative, hétérodiégétique et anonyme.

Le texte est ici particulièrement touffu. D'abord, on aura remarqué que cet Alain est décrit comme un grand amateur de jeux de mots et que, comme par hasard, le premier qu'il profère nous fait passer de *marge* à *barge*, autant dire du textuel au maritime. Difficile de ne pas rapprocher ce parcours de celui d'Alain qui, de traducteur, est passé au statut de personnage sur un navire... De plus, en indiquant qu'Alain « ne peut s'empêcher de se mêler à la conversation », le texte signale discrètement l'interférence que cela constitue : connaît-on beaucoup de textes dont le traducteur surgit au beau milieu de l'histoire et converse avec les personnages ? D'où ce qu'on pourrait appeler une métalepse du traducteur, qui nous fait passer d'un texte à teneur autobiographique à une situation beaucoup plus troublante où les instances supposément extérieures au texte sont capturées par la fiction⁷.

On peut même parler d'une escalade de la capture, tant sont nombreuses les annexions d'éléments pris à d'autres portions du récit : le texte se constitue en greffant des composantes (personnages, situations, etc.) venues d'autres segments, et qui en principe ne devraient pas pouvoir migrer d'un segment à l'autre. C'est ainsi que le personnage de Domnica, d'abord associé à la partie urbaine de l'histoire, surgit tout à coup – et sans explication – dans le navire où l'on discute de théorie. Inversement Alain, lié d'abord aux épisodes du paquebot, finit par apparaître dans un café. L'effet paradoxal de ces captures tient à ce qu'elles tissent des liens à travers un récit marqué par le discontinu, mais des liens par lequel le récit se déchire davantage, puisque avec chaque élément capturé vient le souvenir du segment auquel il a été arraché et auquel il n'aurait pas dû cesser d'appartenir. Cela est particulièrement net lorsque la capture se fait à proximité et non à distance. Soit par exemple ce passage où une même phrase

7. Il s'agit donc d'une métalepse ontologique au sens où l'entend Marie-Laure Ryan (2005 : 207), à savoir « une transgression qui permet l'interpénétration de deux domaines censés rester distincts » et qui, du coup, « remet radicalement en question la frontière entre l'imaginaire et le réel ».

reçoit successivement deux attaches fictionnelles : prononcée par un des passagers du navire, elle reçoit une réplique de la part d'un client de l'épicerie de George :

il époussette l'épaule de son veston bleu marine va jusqu'à se lever et affirme d'une voix bien timbrée de baryton :

la vérité est quoi qu'on dise supérieure à toutes les fictions. après quoi il se rassied et bourre sa pipe ce n'est pas à moi qu'il faut le dire réplique le client d'un ton agacé et il tend son verre que George saisit avec une habileté toute professionnelle (p. 25).

On aura remarqué que la réplique du client, assez savoureusement, prend acte de l'impossibilité même qu'elle transgresse ; tout se passe comme si, en disant « ce n'est pas à moi qu'il faut le dire », le client signalait l'impossibilité d'un contact fictif entre les personnages du navire et ceux de l'épicerie – ce qui n'empêche pas que c'est *précisément* sa réplique qui établit ce contact fictif.

L'escalade de la capture s'aggrave avec ce qu'on pourrait appeler des captures réciproques. On a alors deux segments du récit qui tentent chacun d'annexer l'autre, de le réduire à n'être que l'un de ses éléments⁸. C'est ce qui se produit par exemple entre le segment du débat dans le navire et celui du soldat en train de désertier. D'une part, la scène du navire est présentée comme imaginée par un garde-côte qui néglige de surveiller la zone où le déserteur s'enfuit. Mais, d'autre part, les passagers du navire discutent à propos d'un texte dont on finit par comprendre qu'il raconte, entre autres, l'histoire du déserteur (voir respectivement p. 24 et 42). Bref : du point de vue du garde-côte, les passagers du navire sont imaginaires, mais du point de vue de ces derniers

8. Ce dispositif constitue un cas particulier de ce que Douglas Hofstadter, dans *Gödel, Escher, Bach* (1979), décrit sous l'appellation de « boucles étranges ».

c'est le garde-côte, et toute l'histoire où il figure, qui sont imaginaires.

Je souligne enfin l'importance, tout au long du *Mot sablier*, des captures énonciatives. Dans ce texte à plusieurs voix, il est peu d'énoncés qui aient un énonciateur stable ; au contraire, nombre d'entre eux se prêtent à des attributions conflictuelles. J'ai déjà signalé le cas du segment qui était d'abord attribué à l'auteur avant qu'il ne soit interrompu – et rendu problématique – par la question « qui parle ? ». Or, une vingtaine de pages plus loin, le lecteur a la surprise de retrouver ce passage, mais attribué cette fois à Alain (p. 34)⁹... Cette nouvelle attribution ne résout rien puisqu'on voit mal qui, parmi les passagers qui accompagnent Alain, pourrait bien poser la question « qui parle ? ». Voilà donc un texte où non seulement la suite remet en question ce qui a déjà été lu, mais où ce qui a été lu problématise à l'avance ce qui ne sera lu que plus tard. On comprend peut-être mieux, dès lors, pourquoi le texte s'intitule *Le mot sablier* : il s'agit d'un dispositif agencé de manière à permettre toutes sortes de retournements.

Le plus spectaculaire de ceux-ci joue à l'échelle de tout le livre qui, d'abord traduit du roumain, intègre peu à peu des passages directement écrits en français, jusqu'à ce que ceux-ci, dans les derniers chapitres, aient complètement remplacé le texte traduit. À ce moment, l'italique se sera complètement substitué aux caractères romains qui signalaient la traduction d'Alain Paruit. Or, comme celui-ci est par ailleurs un personnage du texte, cette double typographie, loin d'avoir une fonction seulement signalétique, permettra des jeux énonciatifs autrement complexes. On s'en apercevra à la page 102, lorsque Alain lira aux autres personnages des extraits déjà traduits (par ses soins) du *Mot sablier*. Mais ces extraits sont imprimés en italique, caractères réservés, je le rappelle, à ce que Tsepeneag écrit directement en français et

9. Notons en passant que cette réattribution ne peut que jeter un nouvel éclairage sur le passage, lu quelques pages plus tôt, où Alain était accusé par un autre personnage d'être le complice de l'auteur.

LA MÉTALEPSE DU TRADUCTEUR

qui n'a donc pas à être traduit. Mais c'est que, dans la fiction, c'est bien un texte français que lit Alain. D'où une situation qui n'est pas sans rappeler le célèbre paradoxe du menteur : c'est parce qu'ils sont traduits (en fiction) que ces extraits n'ont pas à être traduits (dans les faits). Ces extraits se trouvent ainsi faire partie du texte original, mais un texte original qui, en fait, citerait la version déjà traduite. Texte de Tsepeneag ? Texte de Paruit ? *Le mot sablier*, texte écrit en deux langues et à quatre mains, rend cette distinction indécidable. Il montre ainsi, ce faisant, à quels vertiges peut aboutir un texte, lorsqu'en lui s'engouffrent les instances – auteur, traducteur, et avec eux le lecteur pris de tournis – censées le régir de l'extérieur, mais qui ne parviennent plus à échapper à son ordre étourdissant.

BIBLIOGRAPHIE

- CHRISTIE, Agatha ([1926] 1948), *The Murder of Roger Ackroyd*, Harmondsworth, Penguin. (Coll. « Mystery and Crime ».)
- HOFSTADTER, Douglas R. (1979), *Gödel, Escher, Bach : An Eternal Golden Braid*, New York, Vintage.
- LAMIRAL, Jean-René (1979), *Traduire : théorèmes pour la traduction*, Paris, Payot. (Coll. « Petite bibliothèque Payot ».)
- LINTVELT, Jaap (1981), *Essai de typologie narrative. Le « point de vue »*, Paris, José Corti.
- PASTENAGUE, Ed (pseud. de Dumitru TSEPENEAG) (1989), *Pigeon vole*, Paris, P.O.L.
- RYAN, Marie-Laure (2005), « Logique culturelle de la métalepse, ou la métalepse dans tous ses états », dans John PIER et Jean-Marie SCHAEFFER (dir.), *Métalepses. Entorses au pacte de la représentation*, Paris, Éditions de l'École des hautes études en sciences sociales, p. 201-223. (Coll. « Recherches d'histoire et de sciences sociales ».)
- STROUGATSKI, Arkadi, et Boris STROUGATSKI (1982), *Le scarabée dans la fourmilière*, trad. du russe par Svetlana Delmotte, Paris, Fleuve noir. (Coll. « Les best-sellers/Science-fiction soviétique ».)
- TSEPENEAG, Dumitru (1972), *Exercices d'attente*, traduction française d'Alain Paruit, Paris, Flammarion. (Coll. « Textes ».)
- TSEPENEAG, Dumitru (1973), *Arpièges*, traduction française d'Alain Paruit, Paris, Flammarion. (Coll. « Textes ».)
- TSEPENEAG, Dumitru (1977), *Les noces nécessaires*, traduction française d'Alain Paruit, Paris, Flammarion. (Coll. « Textes ».)
- TSEPENEAG, Dumitru (1984), *Le mot sablier*, traduction française partielle d'Alain Paruit, Paris, P.O.L.

FRONTIÈRES DU TEXTE
ET FRONTIÈRES DE LA PRÉSENCE
DANS *LE BONHEUR A LA QUEUE GLISSANTE*
D'ABLA FARHOUD

Daniel Marcheix
Université de Limoges

Le bonheur a la queue glissante d'Abla Farhoud, paru en 1998¹, ressortit par nombre de ses caractéristiques à ce qu'il est convenu d'appeler la littérature migrante, c'est-à-dire à une littérature livrée à « un entre-deux inconfortable » (Harel, 2005 : 29). C'est ainsi que ce roman, pour ne s'en tenir qu'à quelques critères narratifs simples, propose la narration autodiégétique de l'histoire d'une émigrée d'origine libanaise, Dounia, qui finit ses jours à Montréal, entourée de ses enfants et petits-enfants. Pour autant il ne semble guère possible de le réduire à un récit de vie, à un témoignage plus ou moins autobiographique d'une vie d'errance, et pas davantage à « une réflexion sur l'hybridité ou le métissage » (Harel, 2005 : 114), au sens commun de ces notions. En effet, si la scénographie² de la narration actorielle de Dounia

1. Désormais ce texte sera désigné par l'abréviation B mise entre parenthèses après chaque citation et suivie de la page.

2. Le terme est employé ici avec l'acception que lui accorde Dominique Maingueneau ; il désigne « la scène sur laquelle le lecteur se voit assigner une place, [...] une scène narrative construite par le texte » (2004 : 192).

conjugue bel et bien une topographie et une chronographie des confins placées sous le signe du passage, de la ligne franchie, en équilibre instable entre un avant et un après, un ici et un ailleurs, l'expérience migratoire proprement spatio-culturelle qui s'y trouve évoquée s'insère dans un parcours relevant d'une géographie plus existentielle, voire ontologique, que territoriale. Si bien que l'habitabilité³ qui est en jeu dans ce parcours se trouve infléchie vers une problématique plus large, plus riche et plus complexe que celle de la migration. C'est ce que je me propose de démontrer en m'attachant tout particulièrement à l'incipit et à l'explicit du texte, dont les dispositifs rhétoriques, les intersections thématiques et les échos sémantiques⁴ nouent et valident un pacte de lecture qui assure la singularité du roman de Farhoud. Confrontée à la difficulté de s'accueillir soi-même, de rassembler les « parties éparses, divagantes, étrangères, errantes de soi » (Montandon, 2004 : 7), de s'accommoder de sa propre altérité dans un processus d'autohospitalité⁵, l'héroïne de Farhoud fait de la figure du migrant l'emblème d'une humanité universelle-

3. Harel interroge cette habitabilité à la lumière de la notion d'*oikos* qu'il définit « comme une propriété formelle de la littérature qui se trouve simplement amplifiée, exacerbée par l'acte migratoire, dans la mesure où celui-ci impose de se souvenir du signifiant formel de l'habitabilité. [...] la notion d'*oikos* vise à interroger le lieu non dans sa fixité, mais à partir des tourments, des appels, des quêtes et des rejets qui lui sont liés » (2005 : 117).

4. Nous rejoignons ici le projet de Jaap Lintvelt qui vise à « montrer la relation significative entre la forme narrative et son contenu narré (thématique, idéologique, identitaire) » (2000 : 24).

5. Cette notion présentée et développée notamment par Alain Montandon est très directement inspirée des réflexions d'Emmanuel Levinas. Elle repose sur l'idée selon laquelle « le sujet est un hôte » et s'efforce de rendre compte de « ce phénomène qui est l'accueil, accueil de soi, de soi comme autre, ce qui présuppose cette distance fondatrice de la subjectivité comme conscience de soi ». Elle postule donc « que le sujet ne se définit pas par lui-même, par une identification à quelque chose qui serait en lui, mais par son accueil, l'accueil d'un autre, étranger et extérieur à lui-même » (2004 : 7).

ment et éternellement nomade, paratopique⁶ par essence, soumise à la loi de la perte et du deuil de soi.

1. SEUIL TEXTUEL ET SEUILS IDENTITAIRES : LA CONGRUENCE THÉMATIQUE DES MOTIFS DE L'HOSPICE ET DE LA FOLIE

Le roman d'Abla Farhoud propose une entrée *in medias res* en plaçant d'emblée le lecteur au cœur d'un discours à la première personne du singulier : « J'ai dit à mes enfants : "Le jour où je ne pourrai plus me suffire à moi-même, mettez-moi dans un hospice pour vieillards" » (B, 9). L'anonymat de cette voix et l'absence de description du personnage-locuteur-narrateur font de cette ouverture un « introït énigmatique » (Lintvelt, 2000 : 125), les « questions cardinales du récit : *Qui ? Où ? Quand ?* »⁷ ne recevant que peu de réponses. La seule information explicite concerne les liens familiaux qui unissent les protagonistes : une mère parle à ses enfants en présence de son mari Salim. Par ailleurs, quelques indices ténus tels que l'onomatopée à consonance arabe, l'évocation du sultan ou encore la « légère hésitation » (B, 9) langagière du personnage-narrateur, peuvent laisser penser, dans cet incipit, à un récit de migration traditionnel. Le choix de la narration actorielle permet au texte de privilégier plutôt les motivations, les pensées, les impressions et les sentiments du personnage : son souhait de finir ses jours à l'hospice repose sur une conception de la vie faite de « résignation » et de « sagesse » (B, 9), et vise à déculpabiliser ses propres

6. Selon Maingueneau, « [t]oute paratopie, minimalement, dit l'appartenance *et* la non-appartenance, l'impossible inclusion dans une « topie ». Qu'elle prenne le visage de celui qui *n'est pas à sa place là où il est*, de celui qui *va de place en place sans vouloir se fixer*, de celui qui *ne trouve pas de place*, la paratopie écarte d'un groupe (paratopie *d'identité*), d'un lieu (paratopie *spatiale*) ou d'un moment (paratopie *temporelle*) » (2004 : 86 ; les italiques sont de l'auteur).

7. Claude Duchet, cité par Jaap Lintvelt (2000 : 81 ; les italiques sont de l'auteur).

enfants : « Chaque pays a ses coutumes, aucun mal à cela, le résultat est le même. C'est le cycle de la vie » (B, 9). L'essentiel semble donc bien dans la préoccupation de Dounia face au vieillissement et à ses misères, mais il reste que le motif de l'hospice, avec tous les jeux sémantiques qu'il autorise, décline une version anamorphotique de ces *topoi* importants de la littérature migrante que sont « le franchissement des seuils » (Harel, 2005 : 135) ou encore l'hospitalité d'un espace d'accueil. L'hospice est en effet un lieu à la fois métaphorique et oxymorique, un ailleurs sémantiquement hospitalier où l'hospitalité n'est que le revers d'une autohospitalité abolie dans les tourments de la dégradation corporelle : « On sait que l'on devra peu à peu faire le deuil de soi-même avant même que nos enfants aient à faire leur deuil de nous » (B, 11), notera avec à-propos le personnage-narrateur. Et cet écart de soi à soi qui se creuse progressivement sera très clairement associé par le texte, à contrario, à une forme d'exil : « Mon pays, [...] c'est moi, aujourd'hui, avec mon souffle court, mes lourdes jambes, mes yeux devenus petits à force de pleurer et de rire en se plissant. » (B, 22). L'incipit programme ainsi un déplacement spatial subsumé par la dépossession de soi, dans cette transhumance existentielle où la naissance et la mort se répondent dans les très évidentes analogies lexicosémantiques qui unissent le « couffin » et le « lit » à « barreaux » de la « maison de vieux » (B, 9). Expérience spatiale donc, mais aussi et surtout expérience temporelle qui voit la linéarité d'un destin individuel se résorber dans une circularité universelle et immuable. C'est ce que suggère la prédilection de ce segment inaugural pour les présents gnomiques, le présent actuel n'étant qu'un espace de transition, toujours déjà happé par la protensivité d'un futur régressif inhospitalier.

Mais cette programmation du sens prend un tour singulier avec l'évocation du fils Abdallah qui clôt l'incipit : « Quand l'oiseau rapace viendra manger le dedans de sa tête, quand il sera dépaysé, dépossédé, que pourra-t-il pour moi, mon tendre Abdallah, quand il ne pourra plus rien pour lui-même ? » (B, 10). Alors qu'il se réfugiait dans une énonciation impersonnelle

(proverbe et expression formulaire) finalement rassurante pour évoquer l'hospice et son inéluctable nécessité, le discours de la mère trahit ici un très fort investissement personnel et affectif, condensé dans l'expression possessive mise en apposition : « mon tendre Abdallah ». L'inquiétude maternelle se manifeste par le recours à une expression oblique, à une relative opacité métaphorique. L'image de « l'oiseau rapace » est en effet la marque d'un refus de dire, de nommer un trouble dont on peut deviner cependant qu'il est à associer à une forme de folie (« le dedans de la tête »). Elle participe ainsi du caractère énigmatique de l'incipit, le lecteur étant privé d'un savoir dont disposent tous les personnages (« Chacun d'entre nous savait... » – B, 10).

Il reste que si le discours, victime de l'affectivité qui l'alimente, s'égaré dans diverses formes de simulacre énonciatif (énonciation impersonnelle ou métaphorique), le *texte* pose des évidences qui nourrissent l'horizon d'attente du lecteur. Ainsi l'évocation du vieillissement à l'hospice et celle de la folie du fils s'inscrivent dans des réseaux pluri-isotopiques dont la congruence contribue à la matière signifiante de l'incipit. Le premier de ces réseaux concerne l'impuissance et l'hétéronomie des sujets, exprimées par leur mise en position d'objet syntaxique (« on le couche », « on le met » – B, 9 ; « quand l'oiseau rapace viendra manger le dedans de sa tête » – B, 10). La spatialisation de la mutation à venir (« mettez-moi dans un hospice pour vieillards » – B, 9 ; « dépaysé » – B, 10) constitue un second réseau et l'expropriation de soi (« en attendant qu'il meure » – B, 9 ; « dépossédé » – B, 10), un troisième et dernier. Le vieillissement solitaire de la mère et la folie du fils convergent ainsi dans une cohérence textuelle qui les place dans un rapport d'homologie. Là est l'attente du lecteur, dans le pourquoi et le comment de cette convergence, déjà posée toutefois comme la confrontation avec un ailleurs intérieur, un exil dans les sombres territoires de l'expropriation de soi dont la douleur se laisse deviner dans les subterfuges du discours actoriel.

2. DE L'OUVERTURE DU RÉCIT À SA CLÔTURE : LA FATALITÉ D'UNE PRÉSENCE INHOSPITALIÈRE

Si l'on rapproche maintenant ces deux lieux stratégiques du texte que sont le début et la fin, il apparaît que la construction d'ensemble du roman d'Abla Farhoud s'inscrit dans une parfaite circularité. Partagée en deux temps distincts, la séquence finale est, dans le premier de ces deux temps, l'exacte réalisation de ce qu'annonçait l'incipit, réduit ainsi à l'état de simple prolepse narrative par la force protensive de ses nombreux verbes au futur. Par ailleurs, le lieu dans lequel se déroule l'action de ce premier segment de l'explicit n'est jamais nommé. Il se réduit à un déictique, « ici » (B, 164), qui ne permet qu'une localisation floue exclusivement déterminée par sa corrélation avec l'instance d'énonciation. Et même si des indices cotextuels tels que la « femme habillée de blanc » (B, 163) peuvent laisser deviner que l'action se passe à l'hospice, la certitude ne s'en établit que grâce à certains échos lexicaux. De fait, le « lit à barreaux » (B, 164) est une variante lexicale de l'expression présente dans l'incipit (« avec des barreaux au lit » – B, 9), et ce rappel invite le lecteur à une rétrolecture, seule capable de sortir de l'implicite la désignation des lieux, renforçant du même coup l'effet de circularité du texte. Nulle surprise donc : ce qui a été dit – on reconnaît là l'étymologie du mot *fatum* – survient inéluctablement et le corps du récit se trouve en quelque sorte enjambé, sans réel pouvoir d'influence sur le cours des événements amorcé au début du récit. L'inaugural se fait augural, exprimant ainsi la vision du monde qui anime l'ensemble du récit et que confirment d'autres indices moins structurels. Par exemple, le mot *fin*, étroitement associé à un pressentiment, revient à de nombreuses reprises dans le roman pour dire l'inexorabilité de la perte et du deuil : « Je sentais la fin de quelque chose. J'avais le sentiment que c'était la dernière fois que je prenais un repas avec tous les miens rassemblés » (B, 11). Et même si Dounia trouve « futile » l'évocation du « destin » (B, 10) par sa fille Samira à propos de l'absence du photographe, lors du repas au cours duquel elle a

manifesté son souhait de finir sa vie à l'hospice, force est de constater que cette défaillance est lourde de prémonition. En dénotant l'impuissance de la famille à se « rassembler pour une photo » (B, 10), elle révèle l'impossibilité de figer le présent, d'arrêter la marche du temps destructeur, et annonce la désintégration du groupe.

Le deuil de soi prend dans cet explicit la forme tourmentée d'une présence vide, fragilisée dans ses capacités perceptives et repliée dans un espace étroit privé d'horizon : « Ses yeux ne voient presque plus, [...] quand elle regarde devant, elle ne voit que cette vitre et un peu plus loin une eau grise » (B, 163-164). À l'impuissance perceptive d'un regard désormais sans « force » (B, 163) répond un environnement placé sous le signe de l'obstacle, de la claustration : « je n'ai plus rien d'autre que ces murs », note le personnage-narrateur avant d'ajouter quelques lignes plus loin : « Quand ils tirent les rideaux, c'est insupportable » (B, 163). Dounia est rejetée dans la solitude et l'absence de toute intersubjectivité affective, condamnée à « parl[er] à la vitre devant elle » : « Dehors il n'y a personne, à côté d'elle il n'y a personne » (B, 163). La dégradation de la saisie de l'environnement spatial va de pair avec un dérèglement complet des repères temporels : « Des années que je suis ici, peut-être des mois, ou quelques jours » (B, 163). Seule subsiste la certitude d'un avant euphorique : « Avant, j'avais des jambes, j'habitais une maison, j'allais et venais, j'invitais même mes enfants à manger » (B, 164). C'est ainsi que l'esthésie⁸ dominante de cette fin de récit est celle de l'impuissance et du dépouillement que traduisent notamment les nombreuses structures négatives ou restrictives qui accompagnent les verbes *voir* ou *avoir*. « Tout m'a quittée, même ce que j'appelais ma sagesse sans y croire » (B, 164), conclut Dounia, dont le dessaisissement de soi et du monde s'accompagne de pulsions suicidaires : « J'ai dit : je veux

8. On entend par esthésie la configuration discursive d'une expérience sensible.

mourir. Ils m'ont enlevé tout ce qui tue. Ils m'ont enlevé tout ce qui vit » (B, 163).

Pendant, comme le laissait supposer l'incipit, l'expropriation de soi n'est pas seulement due au désastre biologique et solitaire de la vieillesse et de la mort à venir ; elle se nourrit aussi d'un refoulement, d'un rejet traumatique hors du « pays » maternel que Dounia situait naguère « là où [s]es enfants sont heureux » (B, 22). Et cet exil est d'autant plus cruel qu'il est ambivalent, qu'il se creuse et s'aggrave irrémédiablement dans l'expression la plus absolue de la fusion mère-enfant. Qu'observe-t-on en effet ? Le très court chapitre qui précède l'explicit du récit commence sur ces mots : « Abdallah est à l'hôpital depuis des mois ou peut-être des années » (B, 161). Le destin de Dounia et celui d'Abdallah se rejoignent ainsi dans une concomitance singulière, privée de repères temporels, qui invite à voir dans cette convergence autre chose qu'une simple simultanéité des parcours individuels. Et, de fait, la scène de l'hospice voit discursivement surgir la non-personne, laquelle cohabite, quelquefois dans la même phrase, avec le *je* : « Elle est assise sur une chaise parfois, la plupart du temps dans son lit, la femme épave que je suis devenue » (B, 163). Cette alternance pronominale, *je/elle*, qui se poursuit sur deux paragraphes, traduit une personnalité clivée, privée d'identité stable, livrée à une dissociation aux allures toutes pathologiques que renforce la dislocation syntaxique obtenue par le recours à la cataphore pronominale : « Elle regarde dehors la femme sans jambes. » (B, 163). Le discours de Dounia donne ainsi à la vieillesse des formes schizoïdes, comme si la folie du fils s'*incarnait* dans la dérive physique et mentale de la mort à venir⁹, comme si la mère redevenait lieu de séjour pour le fils et sa souffrance. Mais il n'y a rien de positif dans cet accueil de la mère, bien au contraire : la

9. Cette analogie entre la vieillesse et la folie est encore corroborée par le lexique. Dounia parle d'elle en utilisant le mot « épave » (B, 163), qui répond à l'expression qu'elle utilisait pour évoquer l'état futur de son fils : « Quand il ne sera plus qu'une loque humaine » (B, 161).

très fréquente répétition de l'expression générique « la femme » répond en écho à l'anonymat de l'incipit et ajoute une objectivation distanciatrice qui, dans le même mouvement, éloigne de soi et nie le statut maternel. Car en endossant « le brasier » (B, 161) qui dévore le fils, la mère révèle sa propre part d'ombre : comme un schizophrène, elle est livrée à un autre soi-même qui la hante et la tourmente au crépuscule de sa vie et qui prend chez elle le visage de la mère coupable. En effet, le roman donne à lire un long cheminement intérieur au terme duquel Dounia prend conscience de son aliénation de femme et d'émigrée. Mais loin de s'abandonner à la déploration, elle remet en cause ses attitudes passées et notamment celles qu'elle a adoptées à l'égard d'un mari violent. Si bien que, convaincue qu'Abdallah a été « immolé » (B, 142) sur l'autel de l'émigration, elle ne peut s'empêcher de tenir sa propre lâcheté pour responsable des troubles mentaux de son fils : « Comment m'avouer que c'est mon propre manque de dignité qui a détruit ma famille, que c'est ma propre faiblesse et mon manque de courage qui ont fait chavirer le bateau » (B, 152).

3. NARRATION ET TRANSGRESSION : L'UTOPIE D'UNE PRÉSENCE EMPATHIQUE

De manière tout à fait inattendue, la deuxième séquence du chapitre final repose sur une transgression narrative qui échappe au pacte de lecture instauré par l'incipit et signale un déplacement majeur du texte : la chronique autodiégétique d'une vie quotidienne et les évocations mémorielles qui forment le cœur du récit cèdent la place à une narration indécise quant à son instance d'énonciation, son lieu et son moment. En effet, l'énonciation à la première personne, déjà fortement ébranlée par l'intervention de la non-personne dans les pages précédentes, dérive vers ce que Dominique Rabaté appelle une « énonciation au bord du cadre » (Rabaté, 1999 : 59) ou encore une « énonciation *in articulo mortis* » (Rabaté, 1999 : 61 ; les italiques sont de l'auteur). Ce « coup de force » (p. 67) narratif est souligné discursivement

par la répétition signifiante de la subordonnée d'équivalence hypothétique : « comme si toute la vie était derrière nous » (B, 165, 167). Le lecteur est ainsi mis au cœur d'une vision qui neutralise la césure entre monde vécu et présence fantasmée *post mortem* pour donner corps à la plus absolue des expériences frontalières : celle de la mort.

C'est ce que tendent à prouver de nombreux éléments tant discursifs que narratifs. On peut remarquer tout d'abord que le texte se termine sur ces mots : « Ce serait l'hiver ou l'été, peu importe, il ferait beau... » (B, 167). En revêtant sa valeur d'irréel du présent, le conditionnel est ici le mode de l'imaginaire qui « met en scène un monde possible en suspendant la contradiction que lui oppose le monde réel » (Riegel, Pellat et Rioul, 1998 : 319-320). Par ailleurs, la temporalité du passage est très ambiguë, la postériorité le disputant à l'évocation d'un hors-temps suspendu et dilaté, figé par la lenteur des mouvements des protagonistes. « Le petit Gabriel est devenu grand. [...] Salim s'est réveillé », note la voix narrative, avant d'ajouter quelques lignes plus loin : « Ça fait cent ans que j'attends ce moment » (B, 165). Même le cycle des saisons a perdu de son intérêt et de sa pertinence puisque la dernière phrase immobilise la scène dans une douceur climatique devenue immuable. Dérive uchronique¹⁰ donc, qui se trouve confirmée par le fait que cette ultime scène est encadrée par des points de suspension, les uns placés à la presque fin du segment précédent, les autres ponctuant la toute dernière phrase du texte. Avec l'allusion à « la rue Wellington » (B, 166), l'espace se voit quant à lui doté d'un contenu référentiel réaliste, même si le café dans lequel se rendent les époux est auréolé de la relative incertitude qu'apporte le verbe *ressembler* :

10. Nous retrouvons là l'uchronie dont Simon Harel note à juste titre qu'elle est un motif important des récits qui visent ainsi à « évoquer l'idée d'une histoire alternative (lorsqu'on se permet d'imaginer ce qu'aurait été tel événement historique s'il s'était déroulé d'une autre manière). Les écrivains migrants font précisément appel à cette idée du détournement et de la bifurcation en ouvrant d'autres voies (par le déplacement) que celle qui leur est d'emblée tracée » (2005 : 142).

« Le café que nous avons choisi ressemblait à un lieu que je connaissais » (B, 166). L'effet de transgression narrative est plutôt dû ici à ce que cette séquence textuelle finale investit l'espace de valeurs axiologiques inédites, incompatibles avec celles mises en place par le contenu diégétique du récit. Ainsi Dounia et Salim s'en vont-ils prendre « un café en tête à tête » (B, 165) dans une ville accueillante qui suscite une sérénité confiante, et non plus cette « peur » (B, 130) que l'héroïne a toujours éprouvée face à un « dehors, [où elle] n'étais plus rien » (B, 131).

L'espace urbain devenu enfin habitable nous met au cœur du paradoxe de ce dénouement. En effet cette présence tissée d'absence est pleinement épiphanique¹¹, car les modulations qui l'affectent révèlent l'assomption euphorique d'un sujet dans l'émergence empathique de l'actant collectif *nous* : « Nous avons mangé et bu en parlant et en nous regardant et en regardant dehors parfois. Nous étions sereins, en paix tous les deux » (B 166). L'attention portée à la présence de l'autre, mais aussi à la richesse du monde figurée par la nourriture, magnifie le quotidien et liquide le manque que l'ensemble du texte s'est employé à mettre au jour. Les horreurs du monde vécu, les tourments de l'épouse humiliée et de la mère coupable se trouvent transfigurés et ouverts désormais à la possibilité d'un sens : « Je ne comprenais pas. J'avais l'éternité pour comprendre » (B, 166). L'absence d'Abdallah dans ce dernier segment narratif devient ainsi un signe à interpréter comme une invitation au pardon et à la générosité : « Alors Salim s'est tourné vers moi et m'a dit avec la plus grande douceur : "Abdallah est l'envoyé du destin pour nous faire comprendre quelque chose. Il faut que tu pardonnes, Dounia, il le faut." » (B, 166).

L'essentiel reste cependant dans le paradoxe discursif qui fonde cette « présence fantasmatique » (Parret, 2001 : 21) et donne à entendre une voix à la limite du silence. En effet, en se

11. Le mot est employé ici dans l'acception que lui donne Dominique Rabaté : l'épiphanie « désign[e] ces moments de révélation effusive de la beauté du monde [...], de plénitude heureuse » (1999 : 148-149).

coupant de l'instance d'énonciation qui jusque-là l'autorisait, le discours narratif dérive vers l'évanescence d'une parole en quelque sorte autotélique, privée de la référentialité qui nourrissait la chronique et les souvenirs de Dounia. Par ailleurs, le style de cet explicite glisse, sans véritable solution de continuité, d'une dislocation syntaxique presque pathologique à un morcellement litanique où la répétition se fait refrain poétique, à l'instar de l'expression « comme si toute la vie était derrière nous et que nous n'avions plus rien à rattraper » (B, 165, 166) qui ponctue cet ultime passage comme un leitmotiv. Cet infléchissement rhétorique esquisse un nouveau territoire, hospitalier, habitable, ouvert à tous les possibles, qui n'est autre que celui de la parole poétique. C'est dans cet espace, promu au rang d'*oïkos* par le roman d'Abla Farhoud, que Dounia peut prétendre à une présence pleine. Cette interprétation semble appuyée par un indice textuel fort. On ne peut en effet manquer de noter que les deux parties de l'explicit, le récit de la dégradation physique de Dounia et la vision finale, sont séparées par une phrase au conditionnel, isolée sous la forme d'un paragraphe unique qui suit des points de suspension placés juste après le mot *mort* : « Il faudrait que je raconte cette histoire à Myriam, je suis sûre qu'elle l'aimerait » (B, 165). Or le texte nous a appris que Myriam est écrivaine et qu'à ce titre elle a naguère tenté de raconter la vie de sa mère. Ce projet biographique n'a pas été mené à son terme car, au fil de ses conversations avec sa fille, Dounia a découvert en elle des vérités qu'elle a refusé de dévoiler, que ce soit l'humiliation imposée par son mari et la haine qu'elle découvre au fond de son cœur, ou encore la honte de sa lâcheté coupable à l'égard d'Abdallah. Si bien que la référence à l'« histoire » suscite un double effet de mise en abyme et de passage de témoin, Myriam offrant sa voix¹² pour un

12. Un autre indice milite en faveur de cette hypothèse. Lorsqu'elle envisageait de raconter l'histoire de sa mère, Myriam se proposait de ne pas parler d'Abdallah. Or, dans la séquence finale, Abdallah est effectivement absent.

hommage filial où les mots font le don posthume d'un accomplissement de l'être dans ce bonheur qui fut le point de fuite de toute une vie. Cette substitution-identification qui pose un *je* ambigu mais accueillant et ouvert à la réconciliation autohospitalière, explique sans doute la fascination de Farhoud pour la schizophrénie¹³, destructrice certes, mais aussi riche de ses rapprochements avec la création artistique : « La réalité et le rêve s'entremêlent, il saute d'un sujet à l'autre, d'une idée à l'autre, d'une vie à l'autre sans plus savoir quelle est la sienne » (B, 161), notait Dounia en parlant de son fils malade. La vision finale n'est alors qu'une manière de sublimer cette confusion identitaire en fusion généreuse et ouverte, malgré tout, aux promesses de la vie.

Dans le corpus hétérogène de la littérature migrante, *Le bonheur a la queue glissante* laisse entendre une musique singulière. L'étude des échos qui unissent l'incipit et l'explicit dans des constellations discursives et sémantiques signifiantes fait apparaître des motifs et des problématiques que des destins individuels ou communautaires aux prises avec l'exil territorial et culturel ne sauraient épuiser. La quête d'un espace d'accueil, plus intérieure que spatiale, plus soucieuse d'autohospitalité que d'hospitalité, réinscrit la migration dans une paratopie existentielle fondamentale que nulle sagesse, fût-elle millénaire, ne saurait adoucir. L'aliénation féminine, les tourments maternels, la vieillesse, la folie confrontent les sujets à une ravageuse altérité, à un exil où convergent les contraintes socioculturelles et le mal-être universel de l'humaine condition. Seule la parole littéraire, transgressive et riche de son hospitalité énonciative, peut magnifier la disjonction et l'absence afin d'affirmer la pérennité de l'instinct de vie et du goût du bonheur dans la générosité du don.

13. Voir par exemple cet autre texte de Farhoud paru en 2005 chez VLB Éditeur : *Le fou d'Omar*.

BIBLIOGRAPHIE

- FARHOUD, Abla (1998), *Le bonheur a la queue glissante*, Montréal, L'Hexagone.
- HAREL, Simon (2005), *Les passages obligés de l'écriture migrante*, Montréal, Éditions XYZ.
- LINTVELT, Jaap (2000), *Aspects de la narration. Thématique, idéologie et identité*, Québec/Paris, Éditions Nota bene/L'Harmattan.
- MAINGUENEAU, Dominique (2004), *Le discours littéraire. Paratopie et scène d'énonciation*, Paris, Armand Colin.
- MONTANDON, Alain (2004), « En guise d'introduction. De soi à soi : les métamorphoses du temps », dans Alain MONTANDON (dir.), *De soi à soi : l'écriture comme autohospitalité*, Clermont-Ferrand, Presses universitaires Blaise Pascal.
- PARRET, Herman (2001), *Présences. Nouveaux actes sémiotiques*, n^{os} 76-77-78, Limoges, PULIM.
- RABATÉ, Dominique (1999), *Poétiques de la voix*, Paris, José Corti.
- RIEGEL, Martin, Jean-Christophe PELLAT et René RIOUL ([1994] 1998), *Grammaire méthodique du français*, 4^e édition, Paris, Presses universitaires de France.

PARTIE IV :
IMAGES DE LA NOUVELLE-FRANCE
ET IDENTITÉ AMÉRICAINE

L'ÉCRIVAIN ARGENTIN SARMIENTO
ET LA PLACE DU CANADA FRANÇAIS
DANS LE NOUVEAU MONDE

Patrick Imbert

Université d'Ottawa

Après son voyage dans une Europe qui l'a déçu, car ses idéaux libéraux ne correspondent pas à l'horreur de la réalité économique et de l'exploitation des ouvriers, des paysans et des enfants, Sarmiento¹, auteur de *Facundo* (1934), s'est rendu aux États-Unis et a fait un séjour de quelques semaines au Canada à l'automne 1847. Son journal de voyage² nous le montre allant des chutes Niagara à Toronto puis à Montréal. De là, il est retourné aux États-Unis et a fréquenté Horace Mann³ et Madame Beecher, l'épouse de celui-ci, qui ont su mettre en valeur les liens entre la création d'un système scolaire tolérant et l'invention d'une démocratie moderne évitant les pièges du monolithisme clérical ou de la dictature style Rosas, fondés sur le dualisme et des identités immuables contrôlées par le processus d'attribution. Ce processus, comme on va le voir, permet de projeter sur les autres des attributs qui sont des jugements de valeur les figeant dans une identité stéréotypée.

1. Il deviendra président de la République argentine.

2. Rockland (1970).

3. Cremin (1957).

Plusieurs points des réflexions de Sarmiento, tentant comme beaucoup d'autres d'inventer de nouvelles sociétés dynamiques dans les Amériques⁴, sont à considérer car ils aident à renouveler la recherche sur les discours canadiens-français au XIX^e siècle. Ils permettent d'y mettre à jour plus nettement les discours en concurrence et ceux qui y ont été occultés mais qui pourtant ont contribué à façonner identités et choix de sociétés. Ces points reposent sur plusieurs éléments : premièrement sur les réflexions épistémologico-linguistiques de Sarmiento désenclavant le qualificatif du processus d'attribution et le dotant, sous l'influence de la culture du changement propre aux États-Unis, d'une temporalité courte et relativisante ouvrant sur la possibilité de changer d'identité et de classe sociale ; en deuxième lieu sur les idées apportées par Horace Mann et ses théories pédagogiques appliquées à un système scolaire non religieux, ouvert aux différences des immigrants, et visant à diffuser les savoirs et à valoriser le changement. Ces perspectives rejoignent souvent celles d'Étienne Parent⁵ au Canada français. Il souligne les bienfaits du savoir, du travail et de la mobilité sociale. Tous ces éléments se tiennent et font de Sarmiento, de Parent et de Mann des esprits inspirés par des aspects importants de la démocratie américaine ouverte sur la modernité.

1. LE PROCESSUS D'ATTRIBUTION

Le processus d'attribution est utilisé quotidiennement pour classer les autres et construire une identité propre dans le rapport aux autres. Ceux-ci sont stéréotypés par celui qui produit l'attribution. Même si ce fonctionnement paraît manipulateur, il manifeste la structuration normale des langues indo-européennes (Whorf, 1969) qui permet d'attribuer une qualité à une personne par le biais d'une structure syntaxique, sujet + verbe *être* (géné-

4. Voir Couillard et Imbert (2000a : 81-97). Voir aussi Couillard et Imbert (1995).

5. Couillard et Imbert (2000b : 109-127).

ralement) + attribut. Cette structure du style « Jean est intelligent » se veut le constat d'un fait. Cependant, le psychiatre Ronald D. Laing (1961) a démontré qu'il s'agissait d'une injonction déguisée comme tous les parents qui veulent motiver leurs enfants, le savent. Ainsi dire à un enfant « tu es sage », c'est l'entraîner à démontrer un certain type de conduite conforme aux désirs de celui qui profère cette phrase. À partir de là, le soi individuel comme collectif est construit en fonction de catégories sémantico-culturelles permettant de définir identités et projets de sociétés complets. Ils seront figés si l'on renforce cette structure par des systèmes pédagogiques ou par des discours politiques dualistes. Ils seront plus ouverts si l'on y glisse des discours valorisant le différent ou l'adaptabilité aux transformations contextuelles, une tendance présente notamment dans le développement de la phrénologie en Amérique du Nord.

Sarmiento est sensible au fonctionnement du processus d'attribution. Il le critique d'ailleurs dans *Facundo* tout en y diffusant un dualisme statique fondé sur le célèbre paradigme barbarie/civilisation⁶, dont il verra mieux la dangereuse rigidité, plus tard, dans son journal de voyage au Canada et aux États-Unis (Rockland, 1970). Ce processus d'attribution est aussi pratiqué au Canada français, à l'époque, notamment par le groupe des cléricaux et des traditionalistes qui veulent présenter l'image d'un pays idyllique aux Canadiens français. En effet, ils sortent à peine d'une Révolte qui aurait pu mener, en 1837, au rejet de la tradition autoritaire fondée sur le respect de la hiérarchie cléricale et coloniale anglaise pour déboucher sur un pays démocratique vivant aux effluves de la république états-unienne. Le but de Patrice Lacombe ([1846] 1972), par exemple, dans *La terre paternelle*, est de calmer les esprits en imposant une définition identitaire présentée sous forme de constat alors qu'il s'agit d'une injonction renforcée par divers règlements de police et par les sermons dominicaux dans les églises :

6. Voir Imbert (2002).

... peignons l'enfant du sol tel qu'il est, religieux, honnête, paisible de mœurs et de caractère, jouissant de l'aisance et de la fortune sans orgueil et sans ostentation, supportant avec résignation et patience les plus grandes adversités... (Lacombe, [1846] 1972 : 118).

Cette accumulation de qualités par le biais du rapport copulaire avec le sujet est à la fois relié à des paradigmes binaires nous/les autres, au-delà/ici-bas, synonymes de positif/négatif, et à un fonctionnement argumentatif rejoignant la logique aristotélicienne que Pierre Rajotte (1991) démonte. On y voit le fonctionnement de la prémisse générale dans le déroulement de l'injonction logique : 1. les hommes simples rejettent les complications du monde ; 2. or vous êtes des hommes simples ; 3. donc vous allez les rejeter. L'être est une injonction stratégiquement marquée issu du processus d'attribution déterminant une conformité au consensus détenant le pouvoir des sanctions⁷. Cet enfant du sol est opposé à la fois aux habitants des pays d'Europe, pays criminels emportés par les guerres et les révoltes contre l'Ancien Régime, et à la Révolution américaine. De ce fait, par l'attribution se pose un mode de pensée statique dont l'avantage est d'échapper au faire pragmatique et contextualisé d'une idéologie libérale économique qui tend à surgir des nouvelles relations entre les individus et entre eux et l'espace américain comme on le voit chez le voisin du sud.

7. Cette attitude rejoint le mouvement de Henry Alline de Nouvelle-Écosse à l'époque de l'indépendance américaine. Il parvient à transformer les protestations sociales de la colonie en réactivation religieuse révolutionnaire : « Alline affirme que les Yankees néo-écossais ont un rôle prédestiné dans les plans de Dieu et que par ses vertus de frugalité et de moralité, la Nouvelle-Écosse est protégée des influences corruptrices de la Nouvelle-Angleterre et de l'Angleterre » (Dawlyk, 1976 : 107-108). L'attribution des qualités de frugalité et de moralité mène à des résultats similaires à ce qui se produira au Canada français. Alline parvient à diriger le mécontentement vers un recentrement consensuel échappant à l'attrance des idées libérales individualistes états-uniennes.

2. LA CRITIQUE DU PROCESSUS D'ATTRIBUTION

Cette attribution de qualités à tout un peuple est reprise par Sarmiento voyageant de Niagara à Montréal et décrivant les abords du lac Ontario et du fleuve Saint-Laurent :

The view has all the fresh virgin like qualities which Cooper captured [...] A trip through a fairy land [...] colours which all painters desire for rustic scenes (Rockland, 1970 : 232).

It was the secret desire to stay here, to live forever (Rockland, 1970 : 230).

Mais cette idylle ne va pas durer, car c'est la vie tournée vers le progrès économique et l'avenir qui fascine Sarmiento. Il a d'ailleurs des pages très dures au sujet de l'idéologie cléricale lorsqu'il visite Montréal. Il affirme que la ville est moderne techniquement parlant, mais que les gens vivent dans un obscurantisme profond rappelant l'Espagne, car ils sont soumis à un clergé traditionaliste éteignant chez eux toute velléité de s'engager dans une dynamique de renouveau qui rejoindrait le progrès et la modernité. Il met aussi en valeur les problèmes économiques liés à cette philosophie qui ne permet pas de capitaliser le savoir économique et pragmatique et de s'insérer dans la culture du progrès moderne :

Today, a patrician family sells its house, which is bought by an English merchant ; tomorrow its sons are indigent since they have no education or manual skills the grandsons end up as good-for-nothings or servants (Rockland, 1970 : 238).

On voit où achoppe le monde de l'injonction par processus d'attribution lié à une conception statique du monde, et ce, à deux niveaux. D'abord à celui de la dépendance liée à une conception particulière de l'autorité d'où le peuple est exclu. Il n'est donc pas souverain. D'autre part, au niveau même du retour

à l'origine biblique et chtonienne de la création où le nom Adam, *adama*, signifie « qui vient du sol » : « Alors Yahvé Dieu modela l'homme avec la glaise du sol ». De cette origine circule la métaphore « l'enfant du sol », liée à une survalorisation du terroir et refusant l'économie moderne, la science et l'industrialisation urbaine.

Par rapport à cette situation bloquée par la survalorisation d'une épistémologie du stable sinon du statique, Sarmiento commente ce qu'il voit aux États-Unis et note le fait suivant : « The Yankee is a born proprietor... He does not say that he is poor but that he is poor right now or that he has been unlucky, or that times are bad » (Rockland, 1970 : 166). Dans la phrase soulignant que l'Américain dit qu'il est pauvre *maintenant*, Sarmiento retient que le processus d'attribution, censé présenter une identité stable et figée prise dans les essences platoniciennes et donc sur un ordre immuable cautionnant la structure des classes sociales, est remis en question. Le bouleversement épistémologique et social constaté aux États-Unis repose sur une relativisation temporelle, sur un contextualisme⁸ qui déjoue le processus d'attribution. Il marque que les Américains sont producteurs de significations nouvelles, car ils sont formés à un type de sémiologie différente. Elle met en valeur la fonction du contexte comme moteur du changement. Une dynamique sociale et économique s'ancre dans une sémiologie qui repose sur une forme de processus d'interprétance, au sens de Charles S. Peirce⁹. Certes, Sarmiento ne connaîtra pas Peirce, mais Peirce, lui, développe sa nouvelle conception sémiotique aux États-Unis, notamment en 1867 dans « On a new list of categories » (Peirce, [1867] 1960). Les remises en question concernant les processus

8. Voir Griffin *et al.* (1993).

9. Voir Savan : « Peirce's philosophy as a whole takes representation and semeiosis to be the fundamental ontological process. To be real is to be represented in a final and infinite series of interpretants » (1988 : 19). « His conception of a method which deliberately and regularly analyzes, criticizes, and corrects itself is central to his theory of science and of the Final Interpretant » (p. 62).

de production de significations, dans le cadre de la mobilité démocratique, sont omniprésentes et s'éloignent du processus d'attribution dualiste. Il est favorisé au Canada français et aussi par le Sarmiento auteur de *Facundo*. Ce n'est plus le cas quand Sarmiento écrit son journal de voyage au Canada et aux États-Unis.

Le discours de la scolastique est donc non seulement confronté au discours du rationalisme propre à la modernité tel qu'il se manifeste teinté de romantisme chez les libéraux rouges, comme Dessaulles (1851) par exemple, mais aussi à un pragmatisme contextualiste (Diggins, 1991). Si Sarmiento l'affiche clairement, Parent en joue d'une manière plus discrète, car il est soumis directement au pouvoir dominant de l'ultramontanisme représenté par l'évêque de Montréal, monseigneur Bourget¹⁰. C'est pourquoi il affirme, conscient de la présence énorme du clergé au Canada français, mais aussi d'une pratique économique nécessaire et inéluctable, que les deux discours sont essentiels :

Mais l'Amérique un jour s'est levée avec ses jeunes et vigoureuses populations présentant au monde un autre Dieu, le Dieu des hommes libres, le Dieu des travailleurs... Et aujourd'hui vous voyez Rome, cette maîtresse du monde politique ancien, comme elle est devenue la reine du monde religieux moderne. Vous voyez Rome sous les auspices d'un pontife éclairé préparer les voies à l'intronisation du nouveau Dieu... Sainte et salutaire alliance avec la religion (Parent, 1848 : 71).

Toutefois, certains de ses slogans sont clairs. Pour lui le cliché « tu travailleras à la sueur de ton front » n'est plus valide. Travailler n'est pas une condamnation, c'est le fondement même de la liberté : « Ainsi les peuples les plus industriels furent-ils presque toujours les plus libres » (p. 61). L'expression est intéressante car elle s'approche d'un renversement complet de

10. Voir Imbert (1985).

paradigme qui prend l'allure d'un paradoxe. En effet, Parent affirme que « le travail c'est la liberté » (Parent, 1948)¹¹. Comme on le voit, Parent sait contextualiser ses affirmations et valoriser l'industrie sans antagoniser le pouvoir clérical. Toutefois, ce contextualisme qui échappe à l'identitaire monolithique du processus d'attribution doit aussi être situé par rapport à un autre discours important qui circule en Europe et dans les Amériques. C'est celui de la phrénologie que Parent¹² et Sarmiento connaissent bien. Il est souvent présenté comme statique¹³ par ceux qui sont pris dans le fonctionnement du processus d'attribution dualiste. Ceux-ci s'attaquent d'ailleurs fortement à ce discours phrénologique, car la phrénologie donne une caution scientifique à une analyse individuelle des caractères. Ils critiquent la phrénologie¹⁴, car ils tendent à vouloir retrouver dans la personne humaine des caractéristiques communes et stables définissant le

11. L'équation entre le travail et la liberté individuelle telle que proposée au XIX^e siècle dans le cadre d'une organisation du monde rejetant l'esclavage, n'est pas contradictoire. Ceci ne veut pas dire, cependant, que l'équation travail-liberté n'a pas été vue comme une structure perverse par les tenants de l'Ancien Régime. Évidemment Parent n'est pas seul à tenir de tels propos ; on pense au poète Adolphe Marsais dans « Les nouvelles inventions » : « Bien qu'à l'homme il fut défendu / De goûter le fruit de la science / Vers un horizon inconnu / Son esprit chaque jour s'élançe. / Dans le champ de l'Invention / Il moissonne gloire et fortune... » (Marsais cité dans Grisé et Lortie, 1990 : 430).

12. Mais cette avidité d'acquérir, cet excès d'acquisivité comme diraient les phrénologues, doit souvent porter à n'être pas trop singuliers (voir Parent, 1846).

13. Voir Aubert de Gaspé : « Deux protubérances, qu'il avait derrière les oreilles, l'aurait fait condamner sans témoins par un juge phrénologiste » (1837 : 17) (voir aussi l'épigramme de Crispin Médecin, p. 45).

14. Ces luttes idéologiques concernant la définition de l'homme sont virulentes et impliquent tout le monde occidental de l'époque comme le montre aussi Scott (1836), tentant de relier phrénologie et écriture dans *The Harmony of Phrenology with Scriptures Shewn in a Refutation of the Philosophical Errors Contained in Mr. Combe's Constitution of Man*.

chrétien dans son obéissance à la hiérarchie en prise sur l'universel du Verbe. C'est ce que fait l'abbé Forichon en 1840 dans *Le matérialisme et la phrénologie combattus dans leurs fondements*. Il reprend les arguments thomistes séparant nettement philosophie sociale et science :

En un mot, l'idée de placer les facultés de l'esprit dans diverses parties du cerveau est contenue dans beaucoup d'auteurs, qui, en se copiant, ont partagé avec les modernes le tort de considérer ces facultés comme les fonctions des sens particuliers. Les phrénologistes ne manquent pas de rapporter tous ces essais de localisation ; car ils ont à cœur, pour donner du crédit à leur doctrine, de l'appuyer de toutes les autorités qu'ils peuvent invoquer. Selon eux, Saint-Augustin et Saint-Thomas prêtent aussi leur appui à la phrénologie... Saint-Augustin était phrénologiste comme il était musulman (Forichon, 1840 : 379).

Pourtant, la phrénologie repose sur un behaviorisme contextualiste bien adapté aux sociétés des Amériques transformées par la modernité, car elle vise à renforcer l'adaptabilité à un monde en transformation comme on le voit chez George Combe.

3. LA PHRÉNOLOGIE COMME SCIENCE DE L'ADAPTATION AU CONTEXTE

Sarmiento comprend bien que le libéralisme repose sur un monde non stable qui dépend des contextes changeants et qui joue de l'adaptabilité des individus créateurs. C'est pourquoi il est fasciné par la phrénologie qui est, dans l'optique de l'Anglais George Combe, donnant une série de conférences aux États-Unis en 1838, 1839 et 1840, une nouvelle approche dynamique de la conception de l'homme : « ... In the United States, probably earlier than in any other country, will Phrenology be applied to practical and important purposes » (Combe, [1841] 1974 : xvi). Combe a d'ailleurs contribué à raviver l'enthousiasme des

nombreuses sociétés de phrénologie des États-Unis. Il a aussi surtout intéressé Horace Mann dont s'inspirent largement Sarmiento et le juge Mondelet au Canada.

Ce qui intéresse Mann chez les phrénologues, c'est que les 37 facultés de l'esprit impliquent que le caractère peut être modifié et que des facultés souhaitées par la société peuvent être cultivées. On voit que les phrénologues s'inspirent d'idées répandues par Lamarck qui tentent de lier une certaine conception des caractères acquis à la capacité, pour ces caractères, d'être transformés par le contexte. De ce fait, une malléabilité s'affirme. Elle est conforme au désir libéral de modeler le monde selon les catégories de non-stabilité, de mouvement, d'échange et de progrès économique et humain, en somme d'adaptation. C'est pourquoi Combe est si dur vis-à-vis du Canada :

My general impression is that Lower Canada, compared with the United States, is like senility contrasted with manly vigor ; and that this is the result, first, of the ignorance of the French population ; and, secondly, of a provincial government... that, by depriving both individuals and masses of political power... paralyses the minds of its subjects, and substitutes feelings of dependence and doubt for those of self-reliance and unhesitating confidence in distant results (Combe, [1841] 1974 : 90)¹⁵.

15. Ceci n'empêchera pas Orson Squire Fowler, un écrivain de l'état de New York, d'appliquer la phrénologie à l'architecture et d'inspirer toute une génération d'architectes en Ontario. Ils y érigèrent plus de 45 maisons octogonales, une forme bénéfique au bonheur de ses occupants selon la phrénologie car elle évite la dureté des angles droits, d'une forme d'opposition duelle. Voir aussi ce que dit Ampère dans *Promenade en Amérique* : « Le contraste des deux villes est frappant. Kingston est une cité tranquille régulièrement bâtie qui a un air ancien. Le port d'Oswego (aux États-Unis), petite ville de 12 000 âmes est encombré de bateaux, une extrême activité règne partout » (1856, t. II : 160).

Combe est conscient de l'utilisation qui peut être faite de cette science, notamment aux États-Unis où la démocratie de l'individu s'allie aux bouleversements sociaux et techniques :

I proceeded thither with the impression that this science would contribute powerfully to the advancement of civilisation in that country ; and I returned, not only with the impression converted into conviction, but further persuaded, that in the United States, probably earlier than in any other country, will Phrenology be applied to practical and important purposes (Combe, [1841] 1974 : xvi).

Après avoir critiqué les églises hostiles à l'éducation générale en Angleterre, Combe affirme que les Américains doivent encore améliorer leur système d'éducation et que celui-ci doit passer par la phrénologie qui lie le fonctionnement du cerveau à la physiologie, ce qui permet d'avoir une population au fait de la démocratie et capable de s'inscrire dans le système de production. C'est bien ce que comprennent les éditeurs Fowler & Wells, qui publient un ouvrage populaire s'adressant à ceux qui veulent s'éduquer par eux-mêmes, le *New Illustrated Self-Instructor in Phrenology and Physiology* (1859). Ils décrivent les qualités nécessaires pour devenir avocat, médecin, homme d'état, ministre du culte, éditeur, marchand, mécanicien, etc. Les qualités peuvent se repérer en fonction de la phrénologie et permettre d'identifier les gens qui manifestent le potentiel requis pour être efficaces dans un rôle social particulier.

Dans ce bouleversement remettant en question le statique des idées figées prises dans les essences platoniciennes, le processus d'attribution et le dualisme, Sarmiento et son modèle pédagogique Horace Mann, dans leur lucidité vis-à-vis de l'épistémologie qui gouverne la démocratie américaine, nous ouvrent à un monde qui ne peut que pousser les chercheurs à découvrir au-delà même du libéralisme économique de Parent, d'autres manifestations dynamiques dans les mouvements marginalisés

au Canada français à l'époque. Elles se trouvent dans des ouvrages encore peu connus mais importants pour comprendre les luttes discursives au XIX^e siècle au Canada français tel que contextualisé dans les dynamiques d'invention des Amériques.

4. PÉDAGOGIE ET SOCIÉTÉ

According to the European theory, men are divided into classes – some to toil and earn, others to seize and enjoy. According to the Massachusetts theory, all are to have equal chance for earning and equal securely in the enjoyment of what they earn (Mann, cité dans Cremin, 1957 : 42).

Savoir que Sarmiento, ce contextualiste attiré par le behaviorisme phrénologiste, a connu Horace Mann devient crucial. Sa relation avec Mann, le grand pédagogue du Massachusetts reconnu internationalement, est fondamentale car elle repose sur une épistémologie et un point de vue sur le monde radical, américain, républicain et moderne.

La question qui se pose alors à tout chercheur qui traite du Canada français au XIX^e siècle, est de savoir pourquoi le système de Mann du Massachusetts se diffuse jusqu'en Argentine, puis au Japon, qu'il inspire des gens comme Sarmiento, important des institutrices formées par Mann pour fonder le système scolaire argentin, mais qu'il n'a pas pu s'imposer au Canada français pourtant si proche, géographiquement parlant. La question est de savoir comment il se fait que Mann semble être un inconnu pour la quasi-totalité des chercheurs se consacrant au Canada français au XIX^e siècle. Pourtant du côté du Haut-Canada (Ontario), à l'époque, un pasteur méthodiste, le révérend Egerton Ryerson, s'inspire de certaines théories de Mann pour fonder un système scolaire non confessionnel qui peut accueillir les immigrants de diverses parties de la planète. Certes, on retient, pour le Canada français (Bas-Canada), l'influence de plus en plus dominante du clergé ultramontain tourné vers le monolithisme et vers Rome et

rejetant comme sataniques les États-Unis et le libéralisme européen. Cependant connaître la fascination de Sarmiento pour les théories de Mann pousse le chercheur à se demander, même si de nombreuses recherches ont déjà été faites, s'il n'y a pas des penseurs canadiens-français qui auraient connu Mann, qui s'en seraient inspirés et qu'on aurait occultés à l'époque puis oubliés, les recherches étant souvent dirigées par les sources les plus évidentes. En effet, en poussant les recherches plus loin, il est possible de découvrir au moins un penseur canadien-français des années 1840 qui a bâti un système pédagogique en accord avec les théories de Mann et qui l'a mentionné explicitement ainsi que l'épouse de Mann, Madame Beecher.

Il s'agit du juge Charles Mondelet. Il s'oppose à une école basée sur les distinctions linguistiques et ethniques fondées sur un processus d'attribution figeant les identités. Il souhaite créer un système d'écoles basées sur la tolérance, le désir de la différence et la liberté, le tout couplé à une inscription dans une connaissance des Amériques. Il veut éviter les programmes fondés sur la scolastique et ouvrir l'élève sur la pratique, les sciences, la géographie du Nouveau Monde, la philosophie morale. Une grande ouverture sur une adaptation pragmatique au continent, à ses richesses à développer et à la transformation qu'il apporte intellectuellement et démocratiquement au monde, est mise en valeur. Mann est donc omniprésent dans le texte de Mondelet intitulé *Lettres sur l'éducation élémentaire et pratique* de 1841. Ce fait n'a jamais été souligné ni analysé en profondeur et on s'est contenté d'oublier jusqu'à nos jours cet ouvrage très élaboré qui propose une vision radicalement différente de ce qui s'est imposé.

C'est grâce à la lecture de Sarmiento, à celle de son voyage au Canada et à sa relation avec Mann, lors de son voyage aux États-Unis, qu'il a été possible de découvrir cette donnée de l'histoire canadienne-française et d'en mesurer l'enjeu. Le comparatisme interaméricain permet ainsi de glisser de nouvelles pistes dans les recherches en générant des intuitions à vérifier et de nouveaux questionnements. Certes, Mondelet a été

marginalisé, mais se pencher sur son texte et ses théories est extrêmement important. En effet, Mondelet démontre la puissance d'attraction de la philosophie pédagogique de Mann et fait comprendre qu'il y a eu des tentatives de construire un système scolaire complètement différent et qu'à ce niveau, l'unanimité n'est pas à l'origine. On comprend aussi que Mondelet proposait un projet de société lié au Nouveau Monde démocratique et multiculturel et que ces idées n'ont pas été totalement absentes de la réflexion¹⁶. On comprend ainsi mieux les choix qui ont été faits et, par différence, quel type de société a été inventé et imposé à certains de ses membres.

5. LA LANGUE FRANÇAISE

Sarmiento nous fait aussi saisir que ce qui était recherché par les penseurs libéraux et les dirigeants de l'époque dans les Amériques étaient des idées nouvelles pouvant être adaptées à la pratique d'un quotidien gouverné par la volonté d'amener rapidement une population à être utile et productive dans un monde riche de potentiel. Dirigeants et penseurs cherchaient donc d'autres penseurs qui pouvaient être des modèles. Ils voulaient

16. Voir ce que dit et souhaite Lysiane Gagnon : « Aussi l'enseignement de l'anglais langue seconde – une réforme que les nationalistes appréhendent parce qu'ils craignent que cela ne nuise à l'apprentissage du français – est-il maintenant permis dès la première année du primaire » (2005 : 3). Gagnon souligne toutefois que l'anglais est souvent enseigné par des professeurs qui le connaissent mal et vice versa pour le français en Ontario, et qu'il faudrait profiter de la situation canadienne et faire enseigner les langues secondes dans les écoles par des professeurs dont c'est la langue maternelle. « Cela serait d'autant plus facile au Québec que la province compte deux réseaux d'écoles publiques, et que les écoles françaises pourraient compter sur un large bassin d'enseignants de langue maternelle anglaise. [...] Hélas, les corporatismes syndicaux, le manque de vision du ministère de l'Éducation et l'inertie des commissions scolaires se sont ligüés pour faire obstacle aux échanges entre les deux réseaux. Cela est pitoyable, car le Québec, avec sa forte minorité anglaise, devrait être l'endroit du monde par excellence où devenir bilingue est facile » (p. 3).

montrer comment les idéaux pouvaient aider à construire des pays nouveaux, ouverts à la richesse matérielle, au progrès scientifique et à la modernité. Pour cela, il était nécessaire de faire les bons choix pédagogiques et de bâtir des programmes adéquats permettant à des gens provenant de pays et de civilisations différentes de travailler ensemble pour inventer une identité nationale tournée vers un avenir économique meilleur, associé au progrès à tous les niveaux.

Pourtant, Sarmiento, qui parle et écrit le français et qui a un préjugé favorable vis-à-vis de la langue française, repart horrifié du Canada et se tourne vers les États-Unis. N'oublions pas, de plus, que la langue internationale et diplomatique à l'époque est le français. Cependant le Canada français, dans les Amériques, n'attirera pas les francophiles et les penseurs utilisant le français car ce que cherchent les écrivains et les intellectuels, à l'époque, c'est l'accès au progrès. La France attire et déçoit par ses régimes répressifs et par l'invasion du Mexique appuyée, de plus, par des penseurs canadiens-français comme Narcisse-Henri-Édouard Faucher de Saint-Maurice (1857). Le Canada français n'est pas un exemple d'autant plus que, dans les années 1860, il aura parmi ses modèles Garcia Moreno, le dictateur de l'Équateur catholique encensé par monseigneur Bourget, évêque de Montréal. C'est Garcia Moreno qui demande à Napoléon III, en février 1861, d'annexer l'Équateur à la France alors que les Amériques latines ont déclaré leur indépendance il y a déjà longtemps et qu'elles cherchent à contrôler leur destin économique dominé par la puissance technologique et les capitaux anglais¹⁷.

Cependant, quand le Canada français manifeste des vellétés positives vis-à-vis du progrès et d'une indépendance tournée vers la République américaine et la démocratie, alors les penseurs sud-américains le mentionnent. On pense au Vénézuélien Fermin Toro qui parle, dans *Europa y America*, de la Révolte des patriotes de 1837 et qui y voit un exemple de plus de la dynamique progressiste qui emporte les Amériques loin des puissances

17. Voir Docola (1995).

coloniales européennes : « Desde hoy el pueblo del Bajo Canada queda libre de toda obediencia a la Gran Bretana » (« Depuis aujourd'hui le peuple du Bas-Canada reste libre de toute obéissance à la Grande-Bretagne ») (Toro, [1839] 1960 : 35). L'espoir est bientôt déçu et le Canada français est oublié et avec lui la langue et la culture qui sont porteurs d'idées jugées rétrogrades. Il restera les penseurs français des lumières et les penseurs anglais et américains pour nourrir les esprits. C'est le cas de Sarmiento, qui tente d'inventer le Nouveau Monde et ses potentialités en se référant aux théories pédagogiques et sociales de Horace Mann.

*
* * *

Il est donc extrêmement important, pour comprendre les sociétés des Amériques et pour comprendre la place du Canada français dans le contexte des identités inventées dans le Nouveau Monde, de passer par des études comparées qui positionnent certes les problématiques vis-à-vis des rejets et des fascinations européennes, mais qui aussi comparent les projets de société et les relations qui n'ont pas pu être poursuivies entre les divers penseurs et pays des Amériques. En ce sens, ce qui n'a pu avoir lieu, tel le développement d'un système scolaire inspiré par Mann au Canada français, alors qu'il a été importé en Argentine et ailleurs, est tout aussi important que ce qui a été mis en place, c'est-à-dire un système scolaire religieux. Par les manques qui sont aussi des fascinations refoulées, mais qui réapparaissent à diverses époques comme dans *Les demi-civilisés* de Jean-Charles Harvey, où est discutée la question de l'annexion ratée à la démocratie américaine, se mesurent mieux les courants de pensée marginalisés mais qui ont eu une influence sur une part non négligeable de la culture canadienne-française, comme le montrent Gérard Bouchard (2005) ou Yvan Lamonde (1991). Ces comparaisons éclairent sous un jour nouveau la problématique complexe des identités américaines. Elles sont loin de se réduire à des relations ambiguës vis-à-vis des codes européens comme

L'ÉCRIVAIN ARGENTIN SARMIENTO

on l'a répété jusqu'à nos jours. Elles reposent souvent sur des points de convergence interaméricains dans l'invention de l'avenir¹⁸ et sur des problématiques comparables face aux altérités européennes et autochtones.

18. Voir Imbert (2004).

BIBLIOGRAPHIE

- AMPÈRE, Jean-Jacques (1856), *Promenade en Amérique*, Paris, Lévy, 2 vol.
- AUBERT DE GASPÉ, Philippe fils (1837), *L'influence d'un livre*, Québec, Cowan (révisé et réédité par H.-R. Casgrain ; titre : *Le chercheur de trésor*, 1864, 1878, 1885, 1937, 1974).
- BOUCHARD, Gérard (2005), « Figures and myths of Americas : Blueprint for a pragmatic analysis », dans Patrick IMBERT (dir.), *Consensual Disagreement : Canada and the Americas*, Ottawa, University of Ottawa Research Chair : « Canada : Social and Cultural Challenges in a Knowledge-Based Society » Publisher, p. 51-72.
- COMBE, George (1974), *Notes on the United-States of North-America*, New York, Arno.
- COUILLARD, Marie, et Patrick IMBERT (dir.) (1995), *Les discours du Nouveau Monde au Canada français et en Amérique latine au XIX^e siècle = Los discursos del Nuevo Mundo en el Canadá francófono y en América latina en el siglo XIX*, Ottawa, Legas.
- COUILLARD, Marie, et Patrick IMBERT (2000a), « Les déclarations de principes au dix-neuvième siècle au Canada français et leur portée dans les Amériques », *Québec Studies*, n° 28 (fall/winter), p. 81-97.
- COUILLARD, Marie, et Patrick IMBERT (2000b), « Parler au nom du peuple au XIX^e siècle au Canada français : arguments et décontextualisation », *Voix et images*, XXVI, n° 76 (automne), p. 109-127.
- CREMIN, Lawrence A. (1957), *Horace Mann : The Republic and the School*, New York, Columbia University Press.
- DAWLYK, G. A. (1976), « Nova Scotia and the American Revolution », *New-Edinburgh Review*, n°s 35-36, p. 107-108.
- DESSAULLES, Louis-Antoine (1851), *Six lectures sur l'annexion du Canada aux États-Unis*, Montréal, Gendron.
- DIGGINS, John Patrick (1994), *The Promise of Pragmatism*, Chicago, The University of Chicago Press.

- DOCOLA, Silvia (1995), « Williams Perkins : un Canadiense proyectando ciudad/region : Rosario 1858/1874 », dans Marie COULLARD et Patrick IMBERT (dir.), *Les discours du Nouveau Monde au XIX^e siècle au Canada français et en Amérique latine = Los discursos del Nuevo mundo en el siglo XIX en el Canada francofono y en América latina*, Ottawa, Legas.
- FAUCHER DE SAINT-MAURICE, Narcisse-Henri-Édouard (1875), *Deux ans au Mexique*, Montréal, Cadieux et Derome.
- FORICHON, Abbé (1840), *Le matérialisme et la phrénologie combattus dans leurs fondements*, Paris, J. Loss.
- GAGNON, Lysiane (2005), « Langue seconde, un jeu d'enfant ? », *Tabaret*, automne, p. 3.
- GRIFFIN, David Ray, et al. (1993), *Founders of Constructive Post-modern Philosophy : Peirce, James, Bergson, Whitehead, and Hartshorne*, New York, State University of New York Press.
- GRISÉ, Yolande, et Jeanne d'Arc LORTIE (1990), *Les textes poétiques du Canada français 1600-1867*, Montréal, Fides.
- HARVEY, Jean-Charles ([1934] 1966), *Les demi-civilisés*, Montréal, Éditions de l'homme.
- IMBERT, Patrick (1985), « Monseigneur Bourget, essayiste », dans Paul WYCZYNSKI, François GALLAYS et Sylvain SIMARD (dir.), *L'essai et la prose d'idées au Québec*, Montréal, Fides, p. 319-324.
- IMBERT, Patrick (2002), « Barbarie/civilisation dans les Amériques au XIX^e siècle : les espaces imaginaires », dans Eva WELNIC, Anna BRANACH-KALLAS et Jakub WÓJCIK (dir.), *Exploring Canadian Identity = Vers l'exploration des identités canadiennes*, Toruń, Wydawnictwo Uniwersytetu Mikolaja Kopernika, p. 111-131.
- IMBERT, Patrick (2004), *Trajectoires culturelles transaméricaines*, Ottawa, Presses Université d'Ottawa.
- LACOMBE, Patrice ([1846] 1972), *La terre paternelle*, Montréal, HMH.
- LAING, Ronald D. (1961), *The Self and Others*, Harmondsworth, Penguin.

LES VOIX DU TEMPS ET DE L'ESPACE

- LAMONDE, Yvan (1991), *Territoires de la culture québécoise*, Québec, PUL.
- MONDELET, Charles (1841), *Lettres sur l'éducation élémentaire et pratique*, Montréal, J. J. Williams.
- PARENT, Étienne (1846), *Discours prononcés par Étienne Parent devant l'Institut canadien*, 19 novembre.
- PARENT, Étienne (1848), *Du travail chez l'homme*, Montréal, Institut canadien, le 19 février.
- PEIRCE, Charles Sanders ([1867] 1960), « On a new list of categories », dans *Collected Papers*, vol. I, livre 3, chap. 6, Cambridge, Harvard U.P., p. 287-305.
- RAJOTTE, Pierre (1991), *Les mots du pouvoir ou le pouvoir des mots*, Montréal, Hexagone.
- ROCKLAND, Micheal Aaron (1970), *Sarmiento's Travels in the United-States in 1847*, Princeton, Princeton U.P.
- SARMIENTO, Domingo Faustino (1934), *Facundo*, Paris, Stock.
- SAVAN, David (1988), *An Introduction to C. S. Peirce's Full System of Semiotic*, Toronto, Victoria College.
- SCOTT, William (1836), *The Harmony of Phrenology with Scriptures Shewn in a Refutation of the Philosophical Errors Contained in Mr. Combe's Constitution of Man*, Edinburgh, Fraser.
- TORO, Fermin ([1839] 1960), « Europa y America », dans *La doctrina conservadora*, Caracas, Ediciones conmemorativas des sesquicentenario de la independencia, p. 29-95.
- WHORF, Benjamin Lee (1969), *Linguistique et anthropologie*, Paris, Denoël.

LOCUS AMÆNUS,
ÂGE D'OR ET PARADIS TERRESTRE
DANS LES TEXTES FRANÇAIS DU XVII^E SIÈCLE
SUR LES ANTILLES

Réal Ouellet
Université Laval

La colonisation française des Antilles commence vraiment quand le flibustier Belain d'Esnambuc, mandaté par Richelieu, s'établit en 1627 sur la minuscule île de Saint-Christophe, où Thomas Warner est déjà installé avec le titre de gouverneur pour l'Angleterre. La première décennie de cet établissement est fort difficile en raison de la famine, des maladies et de l'opposition des Amérindiens : des 530 hommes embarqués au Havre, 350 seulement survécurent. Pourtant, les premiers chroniqueurs français, missionnaires pour la plupart, présentent les îles Caraïbes comme un espace édénique, où l'on peut vivre « dans un été perpétuel », à l'abri du besoin et sans travailler. C'est cette vision mythique paradoxale que je veux présenter rapidement ici. Mais avant de parler des chroniqueurs français, il faut remonter jusqu'en 1492, quand Christophe Colomb cingle vers l'Ouest, à la recherche de l'Asie fabuleuse.

1. LE PARADIS DES ÎLES

S'il voulait découvrir une nouvelle route des Indes, Christophe Colomb cherchait aussi le paradis terrestre¹ que ses lectures de la Bible, des Pères de l'Église, des philosophes antiques et de cosmographes religieux comme Pierre d'Ailly lui avaient présenté de manière très vive. Il ne voyait l'éden biblique ni dans les sources du Nil ni dans les Îles Fortunées, mais dans la région caraïbe, près de la côte vénézuélienne, en un lieu « où personne ne peut arriver, si ce n'est par la volonté divine » (Colomb, 2002, t. II : 214). Se fondant sur sa propre expérience de navigateur, il le situe sous la ligne équinoxiale. Arrivé « à la hauteur du parallèle de la Sierra Leone en Guinée, écrit-il, j'éprouvai une telle chaleur et les rayons du soleil étaient si ardents que je crus que nous allions brûler » ; en revanche, ajoute-t-il, dès que « j'ai atteint cette ligne, j'ai trouvé la température du ciel aussitôt très douce, et plus je suis allé de l'avant, plus elle est devenue suave » (t. II, p. 206). Cette douceur de l'air s'explique par le fait « qu'on est ici au point le plus haut du monde », « en cet hémisphère où sont les Indes et la mer Océane, avec sa pointe extrême au-dessous de la ligne équinoxiale » (t. II, p. 211). De cette constatation, Colomb tire la confirmation que le monde n'est ni « sphérique », ni « abrupt », « mais de la forme d'une poire qui serait toute très ronde, sauf à l'endroit où se trouve la queue, qui est le point le plus élevé ; ou bien encore comme une balle très ronde sur un point de laquelle serait posé comme un tétou de femme, et que la partie de ce mamelon fût la plus élevée et la plus voisine du ciel, et située sous la ligne équinoxiale, en cette mer Océane, à la fin de l'Orient »² (t. II, p. 207).

1. Sur le paradis terrestre, voir les synthèses de Delumeau (2000), Leclerq (1938), Miquel (1984) et McDannell et Lang (1988).

2. Voir encore : « Je ne conçois pas que le paradis terrestre ait la forme d'une montagne abrupte, comme les écrits à son propos nous le montrent, mais bien qu'il est sur ce sommet, en ce point que j'ai dit, qui figure le mamelon de la poire, où l'on s'élève, peu à peu, par une pente prise de très loin » (t. II, p. 215).

Plutôt que de m'attarder sur cette image incongrue, ou à tout le moins surprenante, j'ajouterai que cette douceur de l'air propre au paradis se répercute sur les habitants au teint « clair » qui y vivent, « tous de très belle constitution, de grande taille, très élégants de gestes » (t. II, p. 203). Reprenant quelques pages plus loin la description de ces indigènes, « de très belle stature et plus blancs que tous ceux que nous avons pu voir aux Indes »³, il confirme ce rapport de « bonté » entre l'air et les autochtones : « Tout cela provient donc de l'extrême douceur de la température » (t. II, p. 211).

En 1589, on retrouvera chez le missionnaire jésuite espagnol Acosta une localisation assez semblable du paradis :

Ceux qui pensent que le paradis terrestre est situé sous la zone équinoxiale, il semble que ce soit avec quelque raison. Non que je veuille décider par moi-même que le Jardin des Délices dont parle l'Écriture s'y trouve [...] ; mais parce que si l'on peut dire qu'il existe un paradis sur terre, c'est là où l'on jouit d'une température aussi suave et agréable (Acosta, 1979 : 93).

Et Acosta de rappeler les espaces mythiques chantés par les poètes et les philosophes de l'Antiquité : les Champs-Élysées, « la fameuse Tempé » et l'Atlantide. Ces images du paradis terrestre sont tellement présentes dans la culture européenne que les premiers chroniqueurs français les reprennent tout naturellement.

3. Déjà, lors de leur première rencontre sur l'île de Guanahani (San Salvador) le 11 octobre 1492, Colomb et ses hommes ont été reçus chaleureusement par des indigènes nus, sans armes, bienveillants, « très bien faits, très beaux de corps et très avenants de visage » : « ceux-là venaient, nageant, aux chaloupes des navires dans lesquelles nous étions, et ils nous apportaient des perroquets, du fil de coton en pelotes, des sagaies et beaucoup d'autres choses qu'ils échangeaient contre d'autres que nous leur donnions, telles que petites perles de verre et grelots. Enfin, ils prenaient et donnaient ce qu'ils avaient, tout, de bonne volonté. Mais il me parut qu'ils étaient des gens très dépourvus de tout. Ils vont nus, tels que leur mère les a enfantés [...] » (t. I, p. 128-129).

Ainsi, le dominicain Pierre Pélican, dans une lettre à son supérieur, datée du 18 août 1635, parle de son débarquement en Guadeloupe comme d'une entrée dans l'Éden. Mentionnant rapidement les trois messes célébrées pour le roi, pour le président Fouquet et pour tous les bienfaiteurs de la mission, il s'empresse d'ajouter :

Après nos dévotions, nous considérâmes la beauté et bonté de cette île et de prime abord l'avons trouvée comme un paradis terrestre, quoique néanmoins elle ne porte quasi rien de ce qui est en notre France, car nous n'y avons encore vu ni blé, ni vigne, ni arbre, ni animaux semblables à ceux de vos quartiers. Il y a cannes à sucre en assez grande abondance, un nombre très grand d'arbres fruitiers tous différents en leurs espèces et dont les fruits de quelques-uns surpassent en douceur et suavité les plus exquis de l'Europe, et notamment une espèce de pomme de pin [l'ananas] qui porte sur sa tête une tige à guise de fleurs et couronnes impériales (Pélican, 1635 : f. 86r).

La restriction de Pélican est étrange, et l'on serait tenté de lui dire : justement, nous ne sommes pas dans les « quartiers » de « notre France », mais dans un espace de formes, de couleurs et de saveurs nouvelles qui ne peuvent appartenir qu'au paradis. Parmi « un nombre très grand [...], tous différents en leurs espèces », ne trouve-t-on pas des fruits qui « surpassent en douceur et suavité les plus exquis de l'Europe » ? *Suavité* et *douceur* étaient précisément les désignations utilisées par Colomb et Acosta pour qualifier l'air du paradis. Quant à la « grande abondance », elle rappelle la prolifération naturelle liée à ce lieu mythique. La « couronne impériale » de l'ananas, enfin, renvoie au Roi des rois, créateur de toute cette richesse, comme le donne aussi à entendre l'impressionnante bigarrure de couleurs et de formes qu'a découverte le missionnaire en posant le pied sur l'île :

Nous vîmes quantité de perroquets avec un plumage de diverses couleurs. Il y en avait de rouges, de verts et de bigarrés. Sur les arbres et par l'air, on voit quantité de petits oiseaux [des colibris] beaux à merveilles, lesquels en grosseur ne sauraient excéder le petit doigt de la main et dont la grandeur est proportionnée à cette grosseur. Entre les mouches qui volent par l'air en ce pays, il y en a qui sont aussi luisantes comme des étoiles et n'était que la clarté du soleil fait éclipser de beaucoup la leur, elles feraient en l'air ce que les étoiles au ciel (f. 86r).

Autre signe de cette richesse inépuisable, « on trouve ici des tortues de mer dont une seule suffit pour la nourriture de cent hommes et dont la chair excède en santé celle des animaux de la terre » (f. 86r). Ces notations sont cruellement ironiques puisqu'au moment où Pélican envoie cette lettre, sept semaines après son arrivée, la famine et la maladie ont commencé à frapper durement toute la colonie. À peine le religieux mentionne-t-il la « petite fièvre lente » dont souffre son confrère Pierre Griffon (f. 88r). Quant à la famine, un autre dominicain, l'historien Dutertre, écrira vingt ans plus tard :

Il n'est pas possible de décrire tout ce qu'endura ce pauvre peuple [...] réduit au désespoir, et la plus grande occupation de nos religieux n'était pas seulement de consoler ceux qui en étaient capables, mais empêcher les uns de se précipiter dans la mer et d'arracher les cordes des mains des autres, avec lesquelles ils se voulaient pendre. Ceux qui furent assez hardis pour dérober quelque morceau de pain étaient châtiés comme criminels : quelques-uns furent attachés au carcan, d'autres furent fouettés, et d'autres furent marqués sur l'épaule de la fleur de lys (Dutertre, 1654 : 36-37)⁴.

4. Voir aussi la chronique d'un autre missionnaire dominicain, témoin des événements, Raymond Breton (1978 : 88-93).

La représentation paradisiaque des îles antillaises reviendra de manière plus vive encore dans un texte publicitaire anonyme, « Relation des îles de Saint-Christophe, Guadeloupe et la Martinique », rédigé vers 1640 et attribué au capucin Hyacinthe de Caen, qui avait accompagné Belain d'Esnambuc à Saint-Christophe en 1633. Maniant vigoureusement l'hyperbole, l'auteur écrit :

on peut bien appeler paradis un lieu délicieux où est un été perpétuel, toujours la verdure aux champs, les fleurs et les fruits aux arbres qui sont toujours en sève, les mois et les saisons toutes égales, toujours les animaux en amour, qui engendrent continuellement sans se lasser, non plus que la terre en la production de ses plantes (Hyacinthe de Caen, [1640] : f. 278r).

Ce qui frappe ici, c'est moins l'explosion des couleurs vives et la douceur d'un « été perpétuel » que le dynamisme d'une nature en renouvellement continu, comme ces animaux « toujours en amour ». Même les pénibles conditions du voyage sont vues comme l'épreuve ultime séparant l'Europe de l'espace édénique : « pour aller en paradis jouir des félicités qui nous y sont promises, il faut franchir le passage de la mort [...], de même en est-il de ce paradis terrestre pour auquel aller il faut franchir le passage de la mer » (f. 278r). Mais cette formulation grandiloquente trahit en même temps une vision des choses essentiellement utilitaire, manifeste dans la comparaison des Anglaises et des Françaises : « les femmes et les filles anglaises vont gaillardement à la mer comme tritons de Neptune et peuplent bientôt les pays qu'ils habitent, au lieu que les nôtres ne demandent qu'à croupir en terre » (f. 278r). Et comme si sa formulation n'était pas assez claire, l'auteur ajoute :

Mais quand les femmes et filles françaises auront le courage et cette belle résolution d'y aller, il ne leur faudra non plus qu'aux anciennes Gauloises porter au mariage que leur corps bien composé et propre à la

génération ; et là elles trouveront maris à leur arrivée, voire avant que sortir du navire on les ira accueillir, rechercher et acheter comme perles précieuses pour l'ornement d'un ménage, car il y a 8 000 Français à Saint-Christophe, environ 2 000 à la Martinique et 1 000 à la Guadeloupe non mariés, qui y vivent heureusement [...] (f. 278r).

Il n'est pas nécessaire de citer le reste de la phrase, ni le paragraphe suivant qui parlent d'une « mer douce et pacifique » et d'une « abondance de gibier de toutes sortes, comme ramiers, tourtes, grives, pluviers, alouettes de mer, flamand, oiseau incarnat et blanc, gros comme un chapon du Mans, outardes, chevaliers, grand gosiers, frégates faites comme un milan et plusieurs sortes d'oiseaux terrestres et aquatiques » ; on a compris : ces femmes de « courage » et de « résolution » ne sont rien d'autre que des « génitrices » chargées de peupler des îles dont la population est largement masculine.

2. LE MYTHE DE L'ÂGE D'OR

Le mythe de l'âge d'or⁵, évoqué aussi pour publiciser la colonisation, vise à faire oublier le manque de numéraire qui a grevé longtemps l'économie des Antilles françaises. Dans cette vision idéalisée des choses, le troc n'apparaît pas comme une entrave au développement, mais comme un retour à ce temps bienheureux chanté par des écrivains de l'Antiquité comme Hésiode, Lucrèce, Tibulle, Horace, Ovide ou Diodore de Sicile :

La monnaie dont on paye son hôte est du pétun et du coton, de même qu'en la Nouvelle-France où le commerce se fait en échange de castors avec les Sauvages du pays contre des marchandises qu'on leur porte de France, étant comparable le séjour desdites îles à

5. Sur l'âge d'or, voir la synthèse rapide de Jean-Paul Brisson (1992).

l'ancien âge du siècle d'or, auquel on vivait sans souci et sans argent, les échanges des bestiaux faisant le commerce. Et n'importe de quelle façon l'on vive pourvu que l'on ait ses nécessités à suffisance et à peu de peine, l'or et l'argent n'étant point faits pour la nourriture et aliments de l'homme (f. 279v).

Se profile ici, en même temps qu'une image du bon sauvage, une vision euphorique du monde où les humains vivent heureux et vertueux parce que leurs rapports ne sont pas déterminés ou pervertis par la richesse accumulée, mais par la générosité d'une nature opulente qui comble tous leurs besoins⁶. Pour mieux saisir le texte, il faut se rappeler que les chantes antiques de l'âge d'or opposaient celui-ci à l'âge de fer, caractérisé par l'injustice et le travail épuisant. On ne sera donc pas surpris que l'auteur insiste aussi lourdement sur la prodigalité d'une terre qui produit presque « sans travail » : « il ne faut que huit jours à planter le manioc pour en avoir sa provision d'un an » ; l'on mettra aussi « des mûriers pour y faire et façonner les soies que les vers feront naturellement, sans y apporter tout le travail que l'on prend à les nettoyer chacun jour en Italie, en Espagne et aux provinces méridionales de la France ». Même les plantes à épices « y pourront aussi bien venir qu'aux îles Java, Banda et des Moluques » (f. 280v-281r).

Cette vision utopique du projet colonisateur présente des réalités aussi terribles que l'esclavage des Noirs et l'exploitation des engagés français comme de simples échanges entre individus de bonne volonté : les engagés sont des « serveurs » qui remboursent leur passage aux Antilles en travaillant pendant trois

6. Strabon, par exemple, écrivait : « la frugalité de leur régime de vie, leur éloignement des affaires d'argent leur permettent d'avoir entre eux des rapports réglés par l'équité étant donné qu'ils ont tout en commun, entre autres, les femmes, les enfants, et toute leur parenté, et qu'ils se dressent, inébranlables et invincibles, contre ceux qui les menacent de l'extérieur, ne possédant rien qui les expose à la servitude » (1989, t. IV : 92-93).

ans, tout en recevant « gages et appointements honnêtes » ; les Noirs esclaves sont des « serviteurs et servantes perpétuels à leurs maîtres », qui les traitent « honnêtement » (f. 281r). Bien plus, les dernières lignes du texte reprennent quelques vers traduits de la *Médée* de Sénèque et chantant l'âge d'or à venir :

Ès ans derniers l'océan ouvrira
 Les pas cachés et nous découvrirra
 Une grande terre et de nouveaux pilotes
 Découvriront par les marines côtes
 Mondes nouveaux, Thulé plus ne bornant
 La terre, en mer par elle finissant (f. 292r)⁷.

Avant d'aborder les textes des grands chroniqueurs des Antilles, je veux rappeler un autre écrit publicitaire, publié en 1644 par Léonor de Lafayolle, qui fit traverser aux Îles un groupe de filles à marier en 1643. Dans sa courte *Relation de ce qui s'est passé à l'arrivée des filles de Saint-Joseph en l'Amérique*, elle écrit :

ce pays est le vrai paradis terrestre, tant il est beau et bon, et son air tempéré : il n'y a quasi point d'hiver, et autant seulement qu'il en faut pour tenir sain le corps humain ; le printemps et l'automne y sont quasi continuels, d'autant que les arbres ont toujours du fruit mûr, ou vert, ou en fleur, et la vigne rapporte deux fois à chaque année, et le raisin est aussi savoureux que celui de France, et est mûr à présent (Lafayolle, 1644 : 4-5).

7. Traduction libre de *Médée*, 374-379 : « Venient annis / sæcula seris quibus Oceanus / uincula rerum laxet et ingens / pateat tellus Thethisque nouos / detegat orbis nec sit terris / ultima Thule » (« Plus tard, avec les années, les temps viendront où l'Océan ouvrira les barrières de l'univers et la terre s'ouvrira dans son immensité ; Théthys dévoilera de nouveaux mondes et Thulé cessera d'être la plus éloignée des terres ») (Sénèque, 1996, t. I : 171). Colomb citait déjà ce passage dans son *Livre des prophéties*, rédigé en 1501 (2002, t. II : 305). Maurile de Saint-Michel en reprendra à son tour une traduction en 1652 : « Une grande terre on verra / Naviguant cette mer profonde / Et lors un autre nouveau monde / Aux humains se découvrirra » (1652 : 386).

Tout le monde sait que la vigne n'a jamais pu s'acclimater dans les îles antillaises au XVII^e siècle.

Avec le dominicain Dutertre, en 1654, et le jésuite Pelleprat l'année suivante, on change de registre, car ces chroniqueurs sont à la fois des hommes de terrain et de cabinet, des intellectuels qui peuvent tabler sur une documentation très abondante et qui prennent en compte vingt ans de colonisation fort difficile. Les conflits avec les sauvages dépossédés de leur territoire, les maladies, les discordes de toutes sortes entre colons et administrateurs, les difficultés pour installer une infrastructure stable, tout cela empêche de voir la réalité antillaise sous un jour trop favorable. Et pourtant, ces deux intellectuels missionnaires rappellent encore le paradis.

Dutertre, qu'on a volontiers présenté comme l'Hérodote des Antilles, est un historien, un ethnographe et un expert en sciences naturelles de premier ordre. Comme Hérodote, il prend les choses au début, c'est-à-dire par la géographie. Dutertre suit la tradition, qui, de Colomb à Acosta, localisait le paradis dans la région caraïbe, « sous la zone torride, tant au-deçà qu'au-delà de la ligne équinoxiale » : toutes ces régions, rappelle-t-il, « sont les plus bénignes, les plus saines et les plus tempérées de toutes les régions du monde, d'où vient que plusieurs théologiens ont tenu que la terre d'Éden, ou le paradis terrestre, était situé sous l'équinoxe, comme au lieu le plus agréable de toute la terre » (Dutertre, 1654 : 100). Cette localisation se trouve confirmée par divers passages où l'auteur prend plaisir à multiplier les notations sensorielles pour recréer une espèce de *locus amœnus*⁸ sollicitant tous les sens :

Je confesse que j'ai n'ai point goûté de délices plus agréables, dans la Guadeloupe, que celle de se reposer à la fraîcheur sous les arbres le long de ces belles rivières, car, comme elles laissent après ces débordements

8. Sur le *locus amœnus*, voir l'étude classique de Hans Robert Curtius (1956).

des millions de roches en confusion, vous entendez, outre le murmure agréable du grand canal, mille petits gazouillements différents qui en vérité charment plus agréablement l'ouïe que les plus excellentes musiques. Il n'est rien aussi qui contente plus la vue comme de considérer ces petits ruisseaux d'une eau plus claire que le cristal s'entrelacer au travers de toutes ces roches. De plus, on ne saurait faire cent pas, dans une de ces rivières, sans trouver quantité de beaux bassins au naturel, où l'on se peut baigner à l'ombre dans de très belles eaux. Pour ce qui regarde leur goût, il suffirait de dire que ce sont des eaux de roches [...] (p. 136-137).

La conclusion du passage se tire d'elle-même : ces rivières sont autant de petits paradis où tous les sens goûtent innocemment les plus délicieux plaisirs dont ils sont capables dans leur pureté.

Pareille représentation des Antilles comme espace édénique entraînait presque fatalement son auteur à reprendre l'équivalence colombienne entre suavité du climat et bonté des autochtones, dans un passage qu'il faudrait citer intégralement :

Or, comme j'ai fait voir que l'air de la zone torride est le plus pur, le plus sain et le plus tempéré de tous les airs, et que la terre y est un petit paradis toujours verdoyant et arrosé des plus belles eaux du monde, il est à propos de faire voir [...] que les Sauvages de ces îles sont les plus contents, les plus heureux, les moins vicieux, les plus sociables, les moins contrefaits et les moins tourmentés de maladies de toutes les nations du monde. Car ils sont tels que la nature les a produits, c'est-à-dire dans une grande simplicité et naïveté naturelle : ils sont tous égaux, sans aucune sorte de supériorité ni de servitude [...]. On ne remarque aucune police parmi eux : ils vivent tous leur liberté, boivent et mangent quand ils ont soif ou faim, travaillent et reposent quand il leur plaît ; ils n'ont aucun souci, je ne dis pas

du lendemain, mais du déjeuner au dîner, ne pêchant ou ne chassant que ce qui leur est précisément nécessaire pour leur repas présent, sans se mettre en peine de celui qui suit [...] (p. 396-397).

L'imaginaire édénique est si prégnant dans sa culture que l'auteur ne peut s'empêcher de le rappeler à la fois comme composante théologique et comme leitmotiv du mythe chrétien. Parlant des bananes (souvent appelées *figues* par les chroniqueurs), dont le goût exquis et délicat rappelle la chair « des abricots bien mûrs », il ajoute :

Quand on le coupe, on voit une belle croix imprimée sur chaque tronçon : c'est ce qui a fait croire à plusieurs que ce fruit est le même qu'Adam mangea dans le paradis terrestre, et qu'au même instant il vit dans la cause de son malheur et du nôtre le signe de notre Rédemption (p. 204).

Du fruit vénénéux du mancenillier, à l'odeur si agréable, l'auteur écrit : « Ces pommes sont toutes semblables aux petites pommes de paradis, quoiqu'en effet ce soient de vraies pommes d'enfer et de mort, autant dangereuses au corps de ceux qui en mangent que la pomme d'Adam le fut à son âme » (p. 254). Cette persistance de l'imagerie édénique se manifeste encore dans les comparaisons comme la suivante : « Après trois jours de repos et de rafraîchissement [à la Martinique], que les misères passées nous avaient fait goûter comme un paradis, il fallut faire voile pour la Guadeloupe » (p. 85).

3. LE LOCUS AMÆNUS

Dans sa *Relation* sur les « Îles » et sur « la Terre Ferme de l'Amérique Méridionale », le jésuite Pierre Pelleprat reprendra, en 1655, le lieu commun du paradis situé dans la région caraïbe. Toutefois, il ne le localise pas dans les Îles, car l'« été perpétuel », que chantaient ses prédécesseurs, ne lui apparaît pas

comme une douceur climatique, mais comme un excès qui brise le corps des hommes⁹. « Il n'est plus de paradis terrestre, ni de lieux où l'on n'ait rien à souffrir », écrit-il, comme si le dernier mot était dit. Mais le dernier mot n'est pas dit, car tout change quand on aborde la seconde partie du livre sur la Terre Ferme. Deux chapitres vantent les « avantages » et les « merveilles de ce pays », et trois portent sur les « Sauvages de ces contrées », dont il trace un portrait fort positif. D'entrée de jeu, la description de la région guyanaise présente les choses sous un jour des plus favorable. Ce territoire dont l'exploration a le plus souvent été un échec¹⁰, apparaît d'abord sous la figure du *locus amœnus* :

Je puis mettre au nombre des choses qui sont les plus agréables à la vue cette belle variété de plumage de tant d'espèces d'oiseaux qui sont perchés sur les arbres et qui sont comme un beau tableau diversifié de toute sorte de couleurs : le fond est d'un beau vert qui ne consiste pas seulement au feuilles des arbres, qui, comme j'ai dit, sont toujours verdoyants en ce climat, mais aussi aux plumes des perroquets et des péricles, qui ont le plumage vert et sont aussi communs en ce pays que les moineaux en France ; sur ce fond, la nature forme un second arc-en-ciel sur terre qui n'a pas peu de rapport avec le céleste : on y voit un mélange des éclatantes couleurs que fait le plumage des oiseaux : du rouge, du nacarat, de l'incarnat, du bleu céleste, de l'orangé, du jaune, du violet, du blanc, du noir, du feuille-morte et

9. Pelleprat parle d'un climat « où il n'y a point d'hiver, de printemps, ni d'automne, mais un été perpétuel, et où le soleil a tant d'activité que les haches et semblables ferrements, exposés à ses rayons, perdent leur trempe comme si on les avait fait passer par le feu » (1655, t. I : 2-3).

10. Un échec que connaîtra Pelleprat lui-même quand la Compagnie de la Terre Ferme de l'Amérique méridionale échouera lamentablement dans son expédition de reconnaissance, lancée le 15 juin 1656. Commandée par La Vigne et conseillée par Pelleprat, elle se perdra au large de la Guyane ; voir Dutertre (1667, t. I : 480-495).

d'autres couleurs toutes fort agréables à la vue, tant il est vrai que la nature se joue dans ces beaux ouvrages et que Dieu se plaît à se faire admirer dans ses créatures (Pelleprat, 1655, t. II : 38).

Comme chez Dutertre, le *locus amœnus* s'anime ici pour devenir une espèce de *Cantique des créatures* rendant hommage au Dieu créateur. Mais comme on se trouve dans un contexte de colonisation, la belle et riche nature s'offre d'elle-même aux Français :

Cette terre est arrosée de plusieurs grandes rivières qui l'embellissent et qui la rendent féconde. Elle est ornée de belles campagnes que les Espagnols nomment savanes, pleines d'herbage pour le bétail, mais inutiles aux Sauvages qui ne nourrissent point d'animaux domestiques (t. II, p. 34-35).

La suite du texte poursuit le thème de la prolifération naturelle qui fait de la Terre Ferme, non seulement une *nouvelle* France, mais une France plus riche, plus prometteuse, une terre de *promission* : « Le séné croît dans les campagnes de ce pays sans y être semé ni cultivé » ; « Les canards ont une fois autant de corps que ceux de France » ; les roseaux « y deviennent de grands arbres » (t. II, p. 34-38). Comme dans le texte publicitaire d'Hya-cinthe de Caen, le paradis n'est plus alors un territoire à admirer mais à développer.

On se souvient que chez Colomb et Dutertre, les sauvages associés à l'espace édénique ne pouvaient être que beaux et bons. Mais comme Pelleprat a déjà décrit l'inhumanité des Caraïbes qui ont massacré en 1654 les missionnaires jésuites Aubergeon et Gueymeau (t. I, p. 82-85), il ne peut affirmer de sa propre voix cette bonne nature des autochtones ; il se réfugie derrière un témoignage du XVI^e siècle, celui de l'évêque espagnol Las Casas, grand défenseur des Indiens :

Dieu créa ces gens infinis de toute sorte, très simples, sans finesse ou cautèle, sans malice, très obéissants,

très fidèles, fort humbles [...]. Ils ont l'entendement très net et vif, étant dociles et capables de toute bonne doctrine, très propres à recevoir notre sainte foi catholique [...] (t. II, p. 74-75).

Reprenant sa voix propre, Pelleprat écrit ensuite ces mots dont l'orthodoxie semble pour le moins précaire : « on dirait à les voir qu'ils n'ont pas péché en Adam comme les autres hommes, parce qu'on ne remarque en eux que peu ou point d'inclination au vice »¹¹. Cette formule paradoxale se justifie du fait qu'elle prend place dans un contexte où le sauvage fait l'objet d'une disculpation, puis d'une apologie. Certes, les indigènes caraïbes et « canadois » sont d'une cruauté inhumaine ; mais ceux de la Terre Ferme ne dévorent pas leurs ennemis : tout au plus coupent-ils « quelquefois une main ou un pied du corps mort de leur ennemi, qu'ils font rôtir à petit feu, [...] pour les conserver sans putréfaction. Ce qu'ils font plutôt par parade et pour faire montre de leur valeur, que par gourmandise ou par cruauté »

11. Pelleprat semble se souvenir ici du carme Maurile de Saint-Michel qui écrivait trois ans plus tôt : « Il semble [...] que ces Sauvages n'ont pas péché en Adam, car ils n'ont point honte de leur nudité » (1652 : 135). Mais il transforme complètement le sens du passage, puisque la suite du texte source contenait une condamnation sans nuance : « d'un autre côté, ce même péché les a tellement aveuglés qu'ils ne sont ni hommes de Dieu, ni hommes du ciel, mais seulement hommes de terre, sans connaissance d'un premier être, sans lever les yeux au ciel, non plus que des porcs, pour voir d'où leur vient le bien dont ils jouissent » (p. 135). En réalité, Pelleprat reprend l'opposition que son prédécesseur posait déjà entre Indiens insulaires et Indiens de la Terre Ferme. Des premiers, « plus farouches » et « cruels », Maurile de Saint-Michel écrivait : « il est difficile de les convertir à cause de leur libertinage, polygamie, ivrognerie (car on s'ivre d'ouïcou), nudité, cruauté, défiance, dissimulation, inconstance, oisiveté mère de tout vice, et impunité de vice, n'ayant à présent ni foi, ni loi, ni roi » (p. 137). Des autres, infiniment plus nombreux, on peut espérer des « conversions plus faciles et ordinaires », car ils « surpassent les insulaires en religion » et « en piété », nourrissant « leurs parents dans leur extrême vieillesse avec grande charité ».

(t. II, p. 59). Certes, les sauvages de la Terre Ferme ont des « superstitions », mais elles « seront avantageuses aux ouvriers évangéliques » ; certes, ils croient faussement « que le monde n'a jamais eu de commencement », mais cette croyance les rapproche de « quelques philosophes anciens » (t. II, p. 76-77).

Ma lecture pourrait laisser croire que le jésuite Pelleprat se contredit parce que la réalité (ce qu'il a vu) et le mythe (ce qu'il imagine) se contredisent, justement. Mais je ne crois pas que l'auteur se contredise. Les notations ethnographiques négatives touchent avant tout les sauvages des Îles, tandis que ceux de la Terre Ferme apparaissent comme primitifs, certes, mais pleins de qualités qui en feront de bons chrétiens si l'on prend le temps de les convertir. On le voit clairement, le mythe paradisiaque se met à nouveau au service de la propagande missionnaire.

4. LA FIN DU PARADIS

Poursuivant ma réflexion au-delà des grandes chroniques de Dutertre et de Pelleprat publiées en 1654-1655, j'ai constitué une vaste anthologie puisée dans de courtes relations, des lettres de missionnaires et des textes publicitaires rédigés pendant la seconde moitié du XVII^e siècle. Si l'on retrouve ici ou là une évocation du paradis, c'est celui des théologiens qui apparaît, quand je clique sur le mot. Ainsi, le jésuite Étienne Lapierre, en 1668, prend « occasion » d'une rencontre avec des Galibis pour leur parler « de l'enfer et du paradis » (1980 : 48). On est si loin alors des *délices* terrestres évoquées par le mythe édénique que certains sauvages refusent d'en entendre parler, si l'on en croit le laïc Laborde en 1674 :

ils n'ont d'autres désirs que ceux de la vie présente, aussi est-ce pour la même raison qu'ils se fâchent lorsqu'on leur parle d'aller en paradis : ils ne veulent point laisser les biens présents pour les biens à venir, quitter ce qu'ils possèdent pour ce qui est inconnu, laisser les plaisirs qui les touchent toujours pour les

délices éternelles qu'ils ne voient pas et ne chatouillent pas leurs sens (Laborde, 1674 : 10).

De même, le jésuite Jean Mongin, huit ans plus tard, raconte « la sottise impiété » d'un esclave noir de Saint-Christophe qui, « pour justifier les railleries qu'il faisait du paradis dont on lui parlait, disait que les poules y avaient été et que Dieu, pour les empêcher d'en sortir, leur disait qu'elles ne trouveraient nulle autre part de l'eau à boire » (Mongin, 1984 : 86).

Avec les décennies 1660-1670, alors que les missionnaires, les habitants et les administrateurs ont eu le temps de connaître les dures conditions de vie antillaise, avec les famines, les ouragans, les maladies, l'instauration de l'esclavage pour l'industrie sucrière et le refoulement des Indiens dans les petites îles de la Dominique et de Saint-Christophe, l'imagerie paradisiaque ne peut plus tenir, même sous forme de rétrospection nostalgique ou d'anticipation compensatoire. Le mythe du paradis terrestre cède toute la place au dogme du paradis théologique.

BIBLIOGRAPHIE

- ACOSTA, Joseph de (1979), *Histoire naturelle et morale des Indes occidentales (1589)*, traduction de J. Rémy-Zéphir, Paris, Payot.
- BOUTON, Jacques (1640), *Relation de l'établissement des Français depuis l'an 1635 en l'île de la Martinique, l'une des Antilles de l'Amérique*, Paris, Cramoisy.
- BRETON, Raymond (1978), *Relation de l'île de la Guadeloupe*, t. I, Basse-Terre, Société d'histoire de la Guadeloupe.
- BRISSON, Jean-Paul (1992), *Rome et l'âge d'or de Catulle à Ovide, vie et mort d'un mythe*, Paris, Éditions la Découverte.
- CASAS, Bartolomé de las (1995), *Très brève relation de la destruction des Indes*, traduction de Jacques de Miggrode (1579) ; gravures de Théodore de Bry (1598) ; introduction historique d'Alain Milhou ; établissement du texte et analyse iconographique de Jean-Paul Duviols, Paris, Éditions Chandeigne.
- COLOMB, Christophe (2002), *La découverte de l'Amérique*, t. I : *Journal de bord et autres écrits, 1492-1493* ; t. II : *Relations de voyage et autres récits, 1494-1505*, Paris, La découverte/Poche.
- CURTIUS, Hans Robert (1956), « Le paysage idéal », dans *La littérature du Moyen Âge latin*, Paris, Presses universitaires de France, p. 226-247.
- DELUMEAU, Jean (2000), *Que reste-t-il du paradis ?*, Paris, Fayard.
- DUTERTRE, Jean-Baptiste (1654) *Histoire générale des îles de Saint-Christophe, de la Guadeloupe, de la Martinique et autres dans l'Amérique*, Paris, Langlois.
- DUTERTRE, Jean-Baptiste (1667-1671), *Histoire générale des Antilles habitées par les Français*, Paris, Thomas Jolly, 4 vol.
- HYACINTHE DE CAEN¹² ([1640]), *Relation des îles de Saint-Christophe, Guadeloupe, et la Martinique, gisantes par les 15 degrés au-deçà*

12. Louis-Philippe May attribue ce texte à Pacifique de Provins, mais d'après Godefroy de Paris et Hilaire de Wingene, les éditeurs

de l'Équateur, BNF, NAF 10695, f. 275-294. (Publiée par Louis-Philippe May, dans *Géographie, terre, air, mer*, LVIII, juillet-août 1932, p. 3-27.)

LABORDE (1674), *Relation de l'origine, mœurs, coutumes, religion, guerres et voyages des Caraïbes, Sauvages des îles Antilles*, Paris, Louis Billaine.

LAFAYOLLE, Léonor de (1644), *Relation de ce qui s'est passé à l'arrivée des filles de Saint-Joseph en l'Amérique*, Paris, Pierre Targa.

LAPIERRE, Étienne (1980), « Voyage du R. P. Lapierre en Terre Ferme à la côte de Paria sur la fin de l'année 1668, ayant fait quelque séjour en l'île de Saint-Vincent », Archives des Jésuites, Vanves, dans Brotier, vol. 165, f. 48-58v. (Publié par B. David, dans *Annales des Antilles*, n° 23, p. 36-52.)

LE BRETON, Adrien¹³ (s.d.), « Description de l'île de Saint-Vincent », Archives départementales de la Martinique, Rés. 273. (Publiée par R. Pinchon, dans *Annales des Antilles*, n° 9, 1961, p. 35-81.)

LECLERCQ, Henri (1938), « Paradis », dans Fernand CABROL et Henri LECLERCQ (dir.), *Dictionnaire d'archéologie chrétienne et de liturgie*, Paris, Letouzey et Ané, t. XIII, col. 1578-1615.

MAURILE DE SAINT-MICHEL (1652), *Voyage des îles Camercanes en l'Amérique qui font partie des Indes occidentales*, Le Mans, Hierôme Olivier.

MCDANNELL, Colleen, et Bernhard LANG (1988), *Heaven : a History*, New Haven, Yale University Press.

modernes de Pacifique, l'auteur serait plutôt Hyacinthe de Caen, l'aumônier de Belain d'Esnambuc, qui a parsemé son texte d'éléments « normands » qui le font reconnaître (*Le « Voyage de Perse » et la « Brève relation du voyage des îles de l'Amérique »*, Assise, Collegio S. Lorenzo da Brindisi, 1939, p. lxx-lxxi).

13. Robert Lapierre a montré hors de tout doute que ce manuscrit anonyme était du jésuite Adrien Le Breton (*Annales des Antilles*, n° 25, 1982, p. 17).

LES VOIX DU TEMPS ET DE L'ESPACE

- MIQUEL, Pierre (1984), « Paradis. 1. Dans la tradition chrétienne », dans Marcel VILLER (dir.), *Dictionnaire de spiritualité ascétique et mystique : doctrine et histoire*, Paris, Beauchesne, t. XII, col. 187-197.
- MONGIN, Jean (1984), « Copie de la lettre du P. Jean Mongin, missionnaire de l'Amérique, à une personne de condition du Languedoc [...] », dans Marcel CHATILLON, « L'évangélisation des esclaves au XVII^e siècle. Lettres du R. P. Mongin », *Bulletin de la société d'histoire de la Guadeloupe*, n^{os} 61-62, p. 73-125.
- PÉLICAN, Pierre (1635), « Lettre au révérend père Jean-Baptiste Carré », 18 août 1635, Bibliothèque Nationale de France, FF 15466, f. 85-88. (Publié par M. Camus et annoté par divers auteurs, sous le titre « Au début des Français à la Guadeloupe. Lettre du P. Pélican au P. Carré (18 août 1635) », *Bulletin de la société d'histoire de la Guadeloupe*, n^o 52, 1982, p. 8-19.)
- PELLEPRAT, Pierre (1655), *Relation des Missions des R. P. de la Compagnie de Jésus dans les îles et à la Terre Ferme de l'Amérique Méridionale*, Paris, Cramoisy, 2 vol.
- SÉNÈQUE (1996), *Médée*, dans *Tragédies*, tome I, texte établi et traduit par François-Régis Chaumartin, Paris, Les Belles Lettres, p. 156-196.
- STRABON (1989), *Géographie*, livre VII, tome IV, texte établi et traduit par R. Baladié, Paris, Les Belles-Lettres.

LES BERCEAUX DE LA NOUVELLE-FRANCE

Lucie K. Morisset et Luc Noppen

Université du Québec à Montréal

Dans l'ouvrage *Ville imaginaire/ville identitaire : échos de Québec*, en 1999, Jaap Lintvelt, une douzaine de romans en mains, levait le voile sur « l'espace identitaire » de la ville de Québec. La « représentation spatiale dans un texte littéraire, écrivait-il alors, présente un double intérêt, car l'espace romanesque peut entretenir des relations significatives tant avec la réalité sociohistorique qu'avec l'existence fictionnelle des personnages » (1999 : 295). Il poursuivait, plus loin, « le niveau social varie toujours avec l'espace habité », en citant Esther Boies, dans le *Laure Clouet* d'Adrienne Choquette : « Ces anarchistes comme tu les appelles, Ursule, sont les amis de tes petits-fils. Tu ne devrais pas oublier cela. Ton devoir est de leur faire estimer les vieilles pierres pour d'autres raisons que l'intérêt touristique » (Choquette, citée dans Lintvelt, 1999 : 300).

La Vieille Capitale, aussi ville du patrimoine mondial, recèle en effet plus d'un secret pour qui s'intéresse aux rapports entre la narration de l'espace et l'identité ; Jaap Lintvelt en a d'ailleurs témoigné à plus d'une reprise. Nous souhaiterions ici replonger dans cet océan de représentations dans lequel ont baigné quelques-uns de ses travaux, pour examiner les vieilles pierres que faisait valoir Esther Boies à Ursule et, plus précisément, les estimables origines que celles-ci attestent si souvent. Cet article que nous dédions à Jaap Lintvelt, collègue et ami, aborde,

comme le veut son titre, les rivages des berceaux, imaginaires ou lapidaires, de la désormais mythique Nouvelle-France, dans ce que nous appellerons la narration patrimoniale ; il s'agit, en quelque sorte, d'une forme romanesque d'énonciation, écrite dans le temps long de la mémoire et de la ville, et qui a pour caractéristique de culminer dans une consécration institutionnelle (classement, valorisation touristique, restauration, reconstitution...).

Berceaux au pluriel, toutefois, car il y en eut – et il y en a toujours – plus d'un, comme il y a aussi apparemment, vu de l'extérieur, trois berceaux de l'*America* – Santo Domingo, la Virginie et le *Old Philadelphia*. Il faut dire que le berceau est généralement celui d'un homme – la Corse, berceau de Napoléon pour Alexandre Dumas – ou celui d'un concept – Williamsburg, *cradle of Liberty* –, plus rarement celui d'un peuple entier ou d'un territoire défini dans le temps et dans l'espace dont il circonscrirait l'origine. Toutefois, au Canada – ou en Amérique française, ou en Nouvelle-France, selon le point de vue adopté –, tout se passe comme si, en l'absence notamment d'un événement fondateur (la Révolution, la République, etc.), Québec (pour prendre le cas qui nous intéresse) ait à toutes fins utiles servi à spatialiser ce qui, ailleurs, resta plutôt de l'ordre de l'abstraction. Tant et si bien, en fait, qu'on pourrait ainsi inverser la proposition de Jaap Lintvelt : « la réalité sociohistorique peut entretenir des relations significatives tant avec l'espace urbain [valorisé ou non] qu'avec l'existence fictionnelle du patrimoine » (1999). Nous concentrerons ici notre travail sur deux de ces fictions spatiales, désignées aujourd'hui, peut-être de façon plus impérialiste, plus neutre ou moins passéiste – au choix –, mais non moins simultanément, « berceaux de l'Amérique française »¹. D'une part, la place Royale, dans la partie basse de l'arrondissement historique du Vieux-Québec, lui-même considéré par les

1. Le 1^{er} juin 2006, c'est ainsi qu'on présentait à la fois l'île d'Orléans et place Royale, sur deux sites (heureusement) distincts mais non moins « officiels » : [<http://www.iledorleans.com>] et [<http://www.mcq.org/fr/cipr/berceau.html>].

autorités municipales comme « le berceau de la Nouvelle-France et de la présence francophone en Amérique du Nord »². D'autre part, l'île d'Orléans, sise dans le fleuve Saint-Laurent, non loin de Québec, considérée couramment comme l'un « des plus anciens lieux de peuplement de la Nouvelle-France », puisque dit-on quelque 300 « familles-souches » en proviendraient³.

1. LA SOUCHE, LE PÈRE ET LE BERCEAU

« La preuve n'est pas très forte », doit bien avouer Pierre-Georges Roy, « mais elle vaut ce qu'elle vaut : Roberval aurait fait un établissement à l'île d'Orléans en 1542. Voilà qui nous remonte pas mal loin dans le passé » (CMH, 1928 : 5).

Nous sommes en 1928. Quarante-six ans après la célébration de la Fête nationale des Canadiens français, à Québec, en 1880, et vingt ans après la commémoration du tricentenaire de la fondation de cette ville. La Commission des monuments historiques de la province de Québec (CMH), grâce à la plume de son secrétaire – « docteur ès lettres et en droit, chevalier de la Légion d'Honneur, membre de la Société royale du Canada, archiviste de la Province », comme le font valoir les liminaires –, vient de publier ce qu'elle considère comme son cinquième rapport⁴ : un

2. [<http://www.ville.quebec.qc.ca>] (1^{er} juin 2006).

3. Article dans Wikipedia [http://fr.wikipedia.org/wiki/%C3%8Ele_d%27Orl%C3%A9ans] (1^{er} juin 2006).

4. Les procès-verbaux des réunions de la CMH nous apprennent que *Les monuments commémoratifs de la province de Québec* sont en réalité le premier rapport de celle-ci au gouvernement ; un *Deuxième Rapport* est publié en 1925. À sa dixième assemblée, le 21 avril 1925, la CMH décide que « le prochain rapport qu[']elle remettra au gouvernement [...] s'occupera des vieilles églises encore existantes qui ont été construites avant 1800 » (ce sera l'album *Les vieilles églises de la province de Québec*, publié cette année-là). L'introduction de *Vieux manoirs, vieilles maisons*, publié peu après, est soumise à la CMH le 10 octobre 1927 (sans que l'idée d'un « rapport » soit toutefois explicitement évoquée) ; c'est dans le même esprit que les membres de la CMH discutent, à compter de leur assemblée du 12 avril 1928, du « livre sur l'île

fort bel ouvrage, *L'île d'Orléans*, illustré de plus de 300 images – dont une quinzaine en couleur –, vendu cinq dollars mais offert gratuitement aux collèges classiques, aux bibliothèques publiques et aux sociétés savantes et disponible pour consultation, en anglais ou en français, sur chaque *steamer* de la marine marchande. C'est ce livre, de « forme attrayante », annonce la préface, qui s'ouvre sur cette trouvaille d'un premier établissement, à l'île d'Orléans, que Pierre-Georges Roy a débusqué dans les « Abrégés des voïages, découvertes et habitacions faits en l'Amérique septentrionale par les Français » et autres relations de voyages. Rien de plus naturel, somme toute, à ce que Roberval y ait, brièvement certes, élu domicile ; peu avant en effet, rappelle l'archiviste, « Jacques Cartier [...], le premier, mentionne l'île d'Orléans » (CMH, 1928 : 1).

L'île d'Orléans, qui rassemble 125 courtes chroniques rédigées à la manière du *Bulletin des recherches historiques* – fondé et orchestré par le même et bien connu Pierre-Georges Roy –, présente de la sorte divers épisodes, terroirs et personnages qui auraient habité le passé de l'île, entre les clichés photographiques d'individus, de familles et de quelques édifices, et les abondantes reproductions de tableaux peints notamment par Clarence Gagnon, Cornelius Krieghoff, Charles Maillard et Horatio Walker. Les dernières pages sont consacrées à un regard, disons, plus contemporain : par exemple, sur « le fromage raffiné de l'île d'Orléans » (Roy précisant que « le mot “raffiné” est une corruption du mot “affiné” »), dont « la fabrication », apprend-on, « a été commencée dans ces familles à une époque qui s'étend au-delà des limites de la mémoire des générations actuelles » (CMH, 1928 : 449) ou sur un « possesseur de la même terre depuis deux cents ans », célébré « aux fêtes grandioses du troisième centenaire de Québec, en l'été de 1908 ». Une « médaille

d'Orléans dont la publication commencera bientôt ». (Sources : Bibliothèque et Archives nationales du Québec, Centre d'archives de Québec, fonds E52 (Commission des biens culturels), unité de rangement 31, « procès-verbaux de la Commission des monuments historiques » ; Roy (1923) ; CMH (1925a, 1925b, 1927, 1928).)

d'honneur », expose en effet l'ouvrage de la CMH, avait alors été présentée « aux familles de nos campagnes qui avaient prouvé qu'elles étaient tenancières de la même terre depuis au moins deux cents ans ». La « noblesse de la charrue », comme l'aurait désignée l'évêque auxiliaire de Québec lors de l'événement, faisait honneur à l'île d'Orléans : « trente-et-un de ses fils », poursuit Pierre-Georges Roy, « reçurent la médaille » (p. 434-435).

Si cette petite trentaine reste assez loin du chiffre des « trois cents familles-souches » qu'on évoque souvent depuis, elle n'en justifiait sans doute pas moins que, dans un Québec qui comptait alors moins de trois millions d'habitants (2 005 776 au recensement de 1911, 2 874 255 vingt ans plus tard), on mentionne l'existence de ces « anciennes familles ». Cela, tout particulièrement dans le contexte du tricentenaire et peut-être, plus encore, au moment où la population de la province changeait radicalement, de principalement rurale (60 % en 1901) à principalement urbaine (63 % en 1931), la Grande Crise étant en passe de drainer les campagnes. Comment, autrement, expliquer que la CMH, créée en 1922 en vertu de la nouvelle *Loi relative à la conservation des monuments et des objets d'art ayant un intérêt historique ou artistique*, change de cap en faveur, non plus d'un corpus de bâtiments, mais d'une île ? Après avoir inventorié successivement les « monuments commémoratifs », les « vieilles églises » puis les « vieilles maisons », regrettant « de glorieux monuments commémoratifs [que] nous serions fiers de montrer si on [les] avait entretenu[s] » (Roy, 1923 : 5), espérant sauver les secondes des « modifications de mauvais goût [subies par] presque toutes nos vieilles églises » (CMH, 1925b : v) et devant déplorer que les troisièmes « s'en vont comme beaucoup d'autres choses » (CMH, 1927 : v), la voici en effet qui, dans *L'île d'Orléans*, « rencontr[e] la population qui a le mieux conservé les traditions du passé. Nous y voyons à chaque pas des maisons au toit pointu, à peu près disparues partout ailleurs, des granges bien conservées mais qui datent d'un autre âge » (CMH, 1928 : v). Maisons et granges, qui, par ailleurs, sont pratiquement absentes du monumental ouvrage.

Certes, Pierre-Georges Roy n'est pas le premier à invoquer le passage de Jacques Cartier auprès de « l'île de Bacchus », ainsi que, comme on se plaisait depuis longtemps à le signaler, le « découvreur du Canada » avait désigné l'île d'Orléans. Le thème du berceau auquel Roy associe ainsi en 1928 l'île d'Orléans n'est guère neuf, bien que l'archiviste ajoute au signalement de Cartier celui de l'établissement de Roberval, ainsi que la confirmation, en quelque sorte, survenue par la reconnaissance des « anciennes familles ». Près d'un demi-siècle plus tôt, James MacPherson Le Moine dépeignait déjà le *cradle of New France*, tout en remerciant Frederick Temple Blackwood (mieux connu sous le titre de lord Dufferin, gouverneur général du Canada) pour

the conception of the noble scheme of restoration, embellishment and addition in harmony with local requirements and modern notion of progress, which is now being realized to keep their memories intact for succeeding generations and retain for the cradle of New France its unique reputation as the famous walled city of the New World (MacPherson Le Moine, 1882 : 245).

Pour peu qu'elles fassent abstraction de ces murs – qui deviendront, comme on le verra, l'un des attributs de prédilection du berceau –, les relations de Québec/*the cradle*, à l'époque de MacPherson Le Moine, partagent en fait déjà la ville et ses environs autour de deux pôles (visuels à tout le moins), précisément organisés en fonction de la terrasse Dufferin (jadis « Durham », jusqu'à son agrandissement, en 1878, dans le cadre des travaux d'embellissement de Québec soutenus par Dufferin). L'île d'Orléans, qui émerge « au milieu du Saint-Laurent », devant la chute Montmorency – déjà fort prisée dans l'iconographie de Québec au XVIII^e siècle – et non loin de Sainte-Anne-de-Beaupré, où convergent annuellement, dit-on, quelque 300 000 pèlerins, est l'un de ces deux pôles. L'autre, le futur Vieux-Québec, se divise lui-même : d'une part, auprès du château Frontenac (sur la terrasse Dufferin), depuis la maison « du duc de Kent » et celle

où Montcalm se serait établi en 1759 jusqu'à, tout au bout de la rue Saint-Louis, la demeure où aurait été portée la dépouille de Montgomery « que les touristes américains », précise MacPherson Le Moine, « viennent par centaines visiter » (MacPherson Le Moine, 1872 : 15). D'autre part, Québec offre aussi à la découverte, depuis la terrasse Durham/Dufferin ou depuis le port où accostent ces « touristes », une « Basse-Ville » dont la « principale rue [...] est la rue S[aint-]Pierre, sur laquelle débouche [*sic*] plusieurs petites rues » et qui, si l'on se fie aux narrateurs, recèle une curiosité, la *Little Champlain Street* qu'on évoque dès le XIX^e siècle, et deux attractions majeures : premièrement, l'église Notre-Dame-des-Victoires, dont Arsène Gilbert Gérard, en 1868, rapporte qu'elle « est une des plus vieilles bâtisses de la cité. L'architecture de cette église est sans prétention ; mais elle est propre et décorée avec goût » (Gérard, 1868 : 6) et, deuxièmement, « The place where Montgomery fell ». Comme pour ajouter à la délectation des « centaines de touristes » décrits par MacPherson Le Moine, Gérard signale en effet qu'au

nombre des lieux remarquables qui avoisinent Québec, on peut citer la place où le général Montgomery est tombé ; elle se trouve sur le chemin public, entre la rue Champlain et Diamond Harbor. Le lieu est marqué par des affiches accolées sur la place (Gérard, 1868 : 10).

Si l'île d'Orléans aux rives verdoyantes se distingue par une « fertilité supérieure à celle des terres qui bordent les deux côtés du fleuve aux environs » (p. 13) et évoque, pour les mieux informés, la terre bacchanale de Jacques Cartier ou quelque légende de sorcellerie⁵, elle ne rivalise guère avec le florilège de fan-

5. En 1860, Noël Hill Bowen a fait une conférence remarquée, de nature à inspirer en ce sens : *An Historical Sketch of the Isle of Orleans*, publiée la même année sous ce titre avec la mention *being a paper read before the Literary and Historical Society of Quebec, on Wednesday evening, the 4th April 1860* (Québec, 1860) ; le texte, selon les fichiers de la Bibliothèque nationale du Québec, aurait été repris en 1863 dans

tômes glorieux qui parcourent les « 174 rues de Québec ». Même là, l'imaginaire de la Vieille Capitale se maintiendrait *intra muros* si ce n'était, « groupées autour de l'antique église Notre-Dame-des-Victoires », des « vieilles voûtes françaises, sous les magasins de MM. Poston ; Ed. Le Mesurier ; Hunt, Brock et Cie, etc., dans les rues Saint-Pierre et Notre-Dame ». MacPherson Le Moine ajoute : « rien de plus sombre, de plus curieux que ces vastes et silencieux souterrains [...] où la lumière du jour n'a pas lui depuis près de deux siècles. Les Touristes qui ont des goûts d'antiquaires feront bien de les visiter »⁶ (MacPherson Le Moine, 1872 : 248). C'est que, en plus de ce « trésor » souterrain destiné aux initiés des explorations urbaines, dont MacPherson Lemoine authentifie l'historicité avec le *Journal du siège de Québec en 1759* de Jean-Claude Panet (publié peu avant, en 1866), ce secteur « sombre et curieux », la Basse-Ville, recèle un autre attrait : « On sait », écrit en 1872 l'avocat et prolifique auteur,

que l'habitation de Champlain était contiguë au terrain de Notre-Dame-de-la-Victoire [en fait Notre-Dame-des-Victoires depuis 1711]. Sous l'escalier, côte La Montagne, qui conduit à la rue Champlain, MM. les abbés Laverdière et Casgrain assurent avoir retrouvé la voûte où il fut enterré avec une partie de l'inscription (p. 18).

Arsène Gilbert Gérard va plus loin :

Québec a été fondé en 1608 par Samuel de Champlain, dont les restes, ignorés jusqu'à ces derniers temps, viennent d'être découverts par MM. les abbés Laverdière et Casgrain, grâce aux indications de M. Stanislas Drapeau. Cette précieuse découverte fit sensation par tout le pays, et retentit même jusqu'en France, notre

le *Canadian Illustrated News* (3 octobre 1863, p. 236 ; 10 octobre 1863, p. 252).

6. Lire à ce sujet Noppen (1989 : 23-26).

ancienne mère-patrie. Cela était d'ailleurs naturel ; les enfants d'une même famille sont heureux du bonheur les uns des autres (Gérard, 1868 : 5-6).

La métaphore familiale, qui devait donner ses origines à la patrie, était donc complète : auprès du berceau veillait le père, en l'occurrence Samuel de Champlain, « père de la Nouvelle-France » ainsi désigné, entre autres dès 1744 par Pierre-François-Xavier Charlevoix, en 1864 par François-Xavier Garneau, en 1869 par Charles Honoré Laverdière et en 1886 par Henri-Raymond Casgrain – Jacques Cartier, dont on rappelait le mouillage au large de l'île d'Orléans, étant pour sa part mort, on le savait, dans sa patrie natale, près de Saint-Malo. Pour qu'il y ait berceau, il fallait bien, en effet, qu'on donnât au père de la Nouvelle-France une sépulture qui territorialise les mémoires – et les pèlerinages. S'ensuivit la fameuse « querelle des antiquaires », née des recherches entreprises lors de la découverte d'ossements sur le tracé de l'aqueduc de Québec, au milieu des années 1850, et dont l'objet célèbre, le tombeau de Champlain est depuis devenu une plaisanterie récurrente, ce qui ne l'empêche pas de resurgir périodiquement dans l'actualité archéologique de la capitale⁷.

2. UN BERCEAU À LA DÉRIVE : L'ÎLE D'ORLÉANS, PÉPINIÈRE DE LA CIVILISATION CANADIENNE-FRANÇAISE

Lorsque, au début du xx^e siècle, l'immigration massive au Canada de religieux français remet à l'ordre du jour la vieille désignation coloniale de « Nouvelle-France »⁸ (notamment lors du lancement, en 1902, de *Nouvelle-France : revue des intérêts religieux et nationaux du Canada français*), le « pays » peut ainsi faire valoir ses origines – préservées par surcroît de la Révolution de 1789, comme elles le seront, par la suite, de la Première

7. Lire notamment à ce sujet Rudin (2003).

8. Sur cette question, voir Morisset (2006 : 145-151).

Guerre mondiale – mi-catholiques (Champlain n'était-il pas huguenot ?), mi-françaises (jusqu'à Montcalm, à tout le moins, tombé en 1759 au champ d'honneur). Le berceau et l'usage de cette désignation sont consacrés en 1908, lors de la célébration du tricentenaire de la fondation de Québec. Parmi ceux qui le confirment, Arthur G. Doughty atteste sans équivoque de ce passé glorieux de la ville qu'évoquaient les chroniqueurs du XIX^e siècle. *The Cradle of New France. A Story of the City Founded by Champlain* (Doughty, 1908), certes, s'orne en frontispice d'une aquarelle... des chutes Montmorency peinte en 1836 par James Pattison Cockburn, et s'ouvre – comme, plus tard, *L'île d'Orléans* de Pierre-Georges Roy – sur la narration de l'expédition de Jacques Cartier en 1535. Mais voilà que le « découvreur » que suit Doughty, ayant jeté l'ancre devant son « île de Bacchus », choisit plutôt d'hiverner aux abords de l'embouchure de la rivière Saint-Charles, c'est-à-dire sur le site de la future ville de Québec, non loin du mythique site amérindien de Stadaconé (mythique, en effet, car, comme le tombeau de Champlain, on le cherche toujours). « These are », résume fermement Doughty, « the circumstances attending the first European settlement in Canada that history has recorded » (1908 : 9).

Établissement que la suite de *The Cradle*, d'ailleurs, confirme et précise, retraçant les aventures de Champlain qui, au lendemain du « third of July, 1608, the real birthday of the Canadian nation » (p. 26) a entrepris d'y bâtir sa depuis fameuse « Abitation » (que nous avons vu MacPherson Le Moine évoquer précédemment), non loin du « Landing of Champlain 1608 », dûment identifié sur la carte de Québec jointe à l'ouvrage. Indubitablement, c'est à Québec que s'est implantée, sous les ordres de Cartier puis sous ceux de Champlain, la « Nouvelle-France ». Mais Québec, ajoute Doughty,

has another claim to consideration. It was here that the experiment was tried of welding two powerful nations opposed alike in political and religious culture and habits—an experiment of surpassing interest crowned

with signal success. For one hundred and fifty years under the flag of France, and for one hundred and fifty years under that of England (p. 3-4).

Quinze ans plus tard, le même raisonnement permet à Raoul Clouthier, dans *The Lure of Quebec* (1923), d'affirmer, sur un ton qui n'aurait pas déplu aux restaurateurs de Williamsburg – à qui Rockefeller est sur le point d'apporter son appui –, que Québec est « the cradle of civilization in America, and the birth-place of the pioneer spirit » (Clouthier, 1923 : iii). Rue Saint-Louis, bien que l'on trouve encore notamment la « résidence du duc de Kent » et la « quaint pointed-gabled house, one of the oldest in Quebec, where Montcalm is said to have moved his headquarters from the château St. Louis » (p. 65), la « maison Montgomery » que prisait les touristes américains rencontrés jadis par MacPherson Le Moine est alors, depuis belle lurette, disparue, remplacée, sous les ordres de l'architecte Charles Baillaigé – qui en a hérité de son oncle Louis de Gonzague Baillaigé –, par une maison plus moderne et plus confortable. « The Old House where the body of General Montgomery was laid » fait savoir à l'époque, sous une représentation idéalisée, la vignette d'un album-souvenir, « was removed and a magnificent limestone block erected in its place, with a tablet bearing the same inscription that appeared on the old house » (Clouthier, [s.d.]). Québec n'en est pas moins, pour Clouthier, un « visible monument to posterity of the beginnings of the great Dominion » (1923 : iii). En atteste notamment un chapitre entier consacré à « l'Abitation de Québec » (celle de Champlain), « in the immediate vicinity of Notre-Dame des Victoires » (p. 62) qui devient ici « one of the most interesting buildings in Quebec, though it holds no pretention to architectural beauty. Its association with two very important events [...] has endowed it with a touch of historical romance » (p. 33). L'église Notre-Dame-des-Victoires, qu'on situe par surcroît non loin, aussi, du site « of the first chapel erected by Champlain in 1615 » (p. 59), comptera d'ailleurs, en 1929, parmi les trois premiers monuments classés par la

Commission des monuments historiques de la province de Québec (CMH) – avec le château de Ramezay (Montréal), où se réunissent les membres de la CMH, et la Maison des Jésuites (Sillery/Québec), propriété du gouvernement depuis 1923. Mais à cette date, la petite église de la Basse-Ville, « Abitation » de Champlain ou pas, avait déjà été devancée dans l'imaginaire collectif...

Henry Vivian Nelles ([1999] 2003) et, à sa suite, Ronald Rudin (2003) ont montré comment, à l'époque des célébrations du tricentenaire de Québec, le projet de célébrer la ville et son fondateur, Champlain, a basculé dans la commémoration de la naissance du Canada. C'est aussi à cette époque, croyons-nous, que le berceau – de la Nouvelle-France, du Canada, de Québec, etc. – ainsi diversement thématiqué est, en quête d'un lieu d'ancre, parti à la dérive, pour mouiller d'abord, comme naguère Jacques Cartier, aux abords de l'île d'Orléans. Ainsi, en 1923, précisément au moment où Clouthier écrit que « [t]he history of Quebec is the History of Canada » (1923 : iii), David Gosselin (1923), tout en reprenant le titre et le thème de « l'église historique » (mais sans intérêt architectural) crédité par celui-ci à Notre-Dame-des-Victoires (Québec), nous transporte plutôt à Saint-Pierre... de l'île d'Orléans. En effet,

Le 24 octobre 1917, la paroisse Saint-Pierre, I. O., fêtait le deuxième centenaire de sa petite église, qu'elle estime à l'égal d'une relique. [...] Ce deuxième centenaire n'échappa point à notre Archiviste provincial. Aussi, la Commission des Monuments historiques à peine créée, il s'empressa de faire classer l'église Saint-Pierre. Ce privilège, on s'en doute bien, elle le doit à son grand âge, car il serait puéril de prétendre qu'elle est un chef d'œuvre architectural. Mais le fait qu'elle remonte au début du XVIII^e siècle lui donne droit à cet honneur (Gosselin, 1923 : 4-5).

Dans les faits, l'église de Saint-Pierre ne sera classée qu'en 1958, quand le gouvernement l'acquerra pour prévenir sa ruine, la

fabrique de la paroisse préférant, à sa « relique » de jadis, une nouvelle et plus grande église⁹. Plus tôt, en 1923, Gosselin conjecturait « qu'il ne sera jamais nécessaire de l'agrandir »¹⁰. Il aura sans doute pris pour un acte de classement officiel (comme on le comprendrait aujourd'hui) de Saint-Pierre, « l'inventaire » des vieilles églises que mène alors C. J. Simard, sous-secrétaire de la province et membre de la CMH, qui a en effet, pendant l'été de 1922, « visité et noté » l'église de Saint-Pierre¹¹. Qu'importe la méprise, puisque l'argument – pour paraphraser Pierre-Georges Roy – « vaut ce qu'il vaut », eu égard à l'âge bientôt caractéristique de ce berceau en devenir. Non seulement, en effet, l'île est-elle ancienne mais, pour être reconnue comme telle, elle préserve aussi les traces vivantes des vénérables origines qu'on y découvre : « il semble écrit », ajoute Gosselin, « que cette paroisse – immuable depuis sa fondation – a chance de garder sa caractéristique rurale », n'y envisageant « en tout cas » pour seule possible industrie « [qu']une raffinerie de ce fromage exquis qu'elle a été la première... » (Gosselin, 1923 : 8).

Et cette île promise à la survivance, comme on le verra, est aussi originelle : tout comme la monographie sur Saint-Jean de l'île d'Orléans que le prêtre, originaire de l'île, avait publiée en 1904, *À travers Saint-Pierre, Île d'Orléans* (1923) se clôt par la liste des prêtres et des religieuses « donnés » par la paroisse à la patrie, d'autant que « le premier évêque canadien-français de

9. Sur ce sujet, lire Noppen et Morisset (2005 : 152-153).

10. « Le fait qu'elle a toujours suffi au peuple qui la fréquente [...] dénote – s'il n'est pas un accident – un coup d'œil qui fait honneur au curé qui l'a construite. On peut même conjecturer qu'il ne sera jamais nécessaire de l'agrandir. Bien que tout change, il semble écrit toutefois que cette paroisse – immuable depuis sa fondation – a chance de garder intacte sa caractéristique rurale » (Gosselin, 1923 : 8).

11. Bibliothèque et Archives nationales du Québec, Centre d'archives de Québec, fonds E52 (Commission des biens culturels), unité de rangement 31, procès-verbal de la Deuxième Assemblée de la Commission des monuments historiques, 6 octobre 1922.

Québec », nous révèle Gosselin, « a été cinquante-trois ans curé de Saint-Pierre, I. O. » (Gosselin, 1923 : 10). C'est qu'à l'île d'Orléans, ce motif, commun aux monographies paroissiales, devient lieu de mémoire : aucune surprise, donc, à ce que le seul « monument commémoratif » orléanais recensé et publié par Pierre-Georges-Roy et la CMH, en 1923, soit « [l]e monument Gagnon, à la Sainte-Famille de l'île d'Orléans » (Roy, 1923 : 299-302) – élevé en 1909, au lendemain du tricentenaire de Québec –, voué à rappeler que la famille Gagnon, s'étant « fixée » dans l'île en 1657, aurait « fourni à l'Église 62 prêtres, dont 53 encore vivants ». Un berceau-vivant-qui-essaime...

En 1925, parmi les 50 « inscriptions historiques placées le long des routes de la province de Québec » ou « poteaux indicateurs », comme les désigne plus familièrement la CMH, l'île d'Orléans est dûment représentée : « Mgr Mariauchau d'Esgly, évêque de Québec, repose dans cette église. Il avait été [*sic*] curé de Saint-Pierre pendant cinquante-quatre ans » peut-on lire, en français et en anglais, sur la plaque de fer « près du chemin ». La table est mise. « L'île d'Orléans, connue des Français dès leurs premiers voyages au Canada, située à quelques milles de distance de la citadelle de Québec, ce vieux témoin des luttes héroïques des deux nations les plus puissantes de l'Europe » (Bois, 1895 : xiii), comme l'écrivait dès 1895 Louis-Édouard Bois, se taille une place enviable dans le récit identitaire canadien-français. Certes, en 1927, le guide *The French Canadian Province* – publié, il faut le dire, par le ministère de la Voirie, alors que l'on n'accède à l'île qu'en *ferry* – fait plutôt valoir « Québec city, founded in 1608 by Samuel de Champlain, the cradle of America and the only walled city in North America » (Roads Department, 1927 : 56) et avertit le touriste, attiré par un « splendid tour around Orléans Island » ou en quête du « rural French Canadian, known as the habitant, long been famed in song and story », que « the spinning-wheel has been removed to the attic and the “étouffe du pays” is no longer seen except to be sold to unsophisticated tourists » (p. 39). La tendance est à l'inverse, comme en témoignent bientôt Pierre-Georges Roy et la CMH, qui dans

L'île d'Orléans rencontrent, rappelons-le, « la population qui a le mieux conservé les traditions du passé ». Du coup, par l'une de ces métonymies qui abondent dans la narration patrimoniale, l'île d'Orléans, non seulement marque l'origine, mais vaut pour le Canada français tout entier : c'est ainsi que, repris dans l'album de la CMH, le texte « La maison de l'habitant d'autrefois », extrait des *Mémoires* de Nicolas-G. Boisseau¹² (et publié précédemment dans l'*Histoire de la seigneurie de Lauzon*¹³), devient « La maison de l'habitant de l'île d'Orléans d'autrefois » (CMH, 1928 : 459-461). Route ou pas, *The Good Roads Province*, au début des années 1930, concède donc :

the beautiful, wooded Isle of Orléans [...] It is easily reached by ferry [...]. The ways of the simple « habitant » farmer can perhaps be observed at closer range on the Isle of Orléans than almost anywhere within easy reach of Quebec (Provincial Tourist Bureau, 1932 : 7).

À Québec même, la « Lower Town », « where sag roofs and crowded streets huddle below the Terrace », ne retient plus guère que l'imagerie un peu glauque de la ville souterraine explorée par MacPherson Le Moine cinquante ans plus tôt :

Cobble-stones, dormer windows, bridges from roof to roof with an accompanying obscurity in the narrow streets beneath them, and dark doorways giving immediately upon the road – this is the Quebec of other days, the quaint city of French mediaeval pictures. Of its streets the most curious is Little Champlain Street with its « breakneck stairs » (Carpenter, 1925 : 5-6).

De toute façon, la ville de Québec, où on n'a toujours pas trouvé le tombeau de Champlain, a déjà perdu la guerre des

12. Sur ce sujet, ainsi que, en général, sur la création du mythe de l'île d'Orléans, lire Noppen (1989).

13. Comme en témoigne le renvoi fait au bas de la page 461 de *L'île d'Orléans* de la CMH (1928).

chiffres : selon le recensement de 1666, fait-on valoir, l'île d'Orléans compte autant d'habitants qu'elle, sinon plus¹⁴.

3. LE BERCEAU DE LA SURVIVANCE : UN PREMIER ARRONDISSEMENT HISTORIQUE

Si la réification du *rural French Canada* ne dépare pas l'imagerie exotique destinée aux Américains qui ont, eux, embrassé l'ère industrielle, elle n'est pas, loin s'en faut, l'exclusivité de la littérature touristique. Pendant que le vapeur l'Île d'Orléans multiplie ses traversées quotidiennes, dites « pèlerinage[s] au berceau de la Nouvelle-France », à Montréal, dans les murs de l'Université McGill, l'île devient un sanctuaire :

*WAYSIDE SHRINE-ILE D'ORLEANS : Below Quebec the Island of Orleans almost fills the channel for the first few miles. Here the life of old French Canada goes on almost unchanged, many of the farms and houses have history of 150 to 200 years. The long barn, the wayside cross, the simple country folk, give the island a character of its own and make it an island in more senses than one*¹⁵.

En 1932, dans le prestigieux *Bulletin of the Geographical Society of Philadelphia*, l'ethnologue Marius Barbeau confirme d'ailleurs l'intérêt scientifique des lieux. Il en oppose implicitement la survivance à la décadence de la ville, en l'occurrence Québec, dont l'île aurait été prémunie :

14. Selon les méthodes d'addition, ce sont habituellement 452 habitants qui sont dénombrés à l'île d'Orléans, contre 547 à Québec ; Louis-Édouard Bois, toutefois, en comptait à l'inverse 525 dans l'île contre 448 en ville (Bois cité dans Noppen, 1989 : 24).

15. Canadian Geography & Economics : The St. Lawrence River, Lecture A.4 and A.11, McGill University Illustrated Lectures, [1930] ; Musée McCord [<http://www.mccord-museum.qc.ca>] (1^{er} juin 2006).

French survival in Canada nowhere is more complete than on Ile d'Orleans [...]. The insularity of the colonial nucleus there has been its preserver for over 250 years in spite of its nearness to Quebec City [...]. For there are only a few traces, and these are recent, of outside influence or a mixture in its five ancient rural settlements (Barbeau, 1932 : 79).

L'île d'Orléans ne servait-elle pas de leçon à ces « autres » Canadiens français qui errent dans les villes ? Le recours des prédécesseurs de Barbeau aux statistiques démographiques de 1666, en effet, servait autant la « bercéification » de l'île d'Orléans que la valorisation de la ruralité en péril dont l'élite clérico-nationaliste de l'époque et l'équipe de l'Union nationale de Maurice Duplessis feraient leur cheval de bataille : le recensement de 1666 traçait probablement de la Nouvelle-France un dernier portrait parfaitement rural avant que les nouvelles politiques de peuplement en bourgs de la colonie, orchestrées par Talon, n'aient un impact mesurable sur la répartition de la population. Cependant, Barbeau ajoute à de tels arguments un poids considérable, ainsi qu'à l'authenticité des thèmes qui resurgissent ici, depuis les familles-souches, jusqu'aux *homespun* et *refined cheese* dont l'ethnologue décrit la production.

Il faut dire que Marius Barbeau n'en est pas, dans les années 1930, à ses premières réflexions sur l'île d'Orléans, lui qui a, grâce au séjour prolongé qu'il y a fait en 1925, nourri les monographies publiées sous les auspices de l'Université McGill, par Ramsay Traquair, sur les églises de Saint-François-de-Sales (1926), Sainte-Famille (1926), Saint-Pierre (1929) et Saint-Jean (1929). Tout en s'appuyant lui aussi sur l'épisode Cartier/Bacchus – « car là, mieux qu'ailleurs, se retrouve l'âme fleurdelisée de l'ancienne France, et le secret de sa survivance en Amérique » –, Barbeau, délaissant Champlain « the founder of New France » qu'il avait invoqué en 1932, consacre ainsi en 1937 à l'île d'Orléans une quinzaine de pages de *Québec, où survit l'ancienne France*, dans lesquelles il apporte moult précisions

quant aux pratiques, aux formes artistiques, à la géographie et à l'histoire qui restaient chez plusieurs de ses contemporains à l'état de vagues rumeurs, en y ajoutant quelques sentiments de son cru : « mes ancêtres maternels », écrit-il en effet, préfigurant un récit commun chez les Québécois dits « de souche », « vécut d'abord dans l'île et leur famille y est encore représentée » (Barbeau, 1937 : 8). C'est donc avec tout autant d'éloquence que l'auteur de *French Survival in Canada* (1933) peut dédier son ouvrage de 1937, « ce livre d'anciennes traditions françaises au Canada », à Maurice Duplessis, alors premier ministre du Québec depuis moins d'un an. Signe des temps, l'ouvrage, à la manière de *Changing Quebec* que Barbeau avait publié peu auparavant, se clôt sur cette terrible question : « Le Canadien français se rend-il compte de l'état précaire de sa survivance ? [...] L'isolement ne peut plus le protéger, et sa culture ancestrale devient lettre-morte » (1937 : 174).

Déjà, en 1932, toujours en invoquant les souvenirs de son séjour prolongé de 1925, Barbeau déplorait :

The islanders in time of elections have been promised a bridge that would annex their land to the north shore. There are signs that the long-standing promise may come to fruition. When this happens, they will no longer be islanders. The dust of automobiles will cover their gardens by the roads and soil the fine homespun and rugs in their houses. They will lose the sense of rural self reliance and will succumb to the urge to move, to spend and to waste themselves (p. 87).

Pendant qu'on reconstruisait à Port-Royal « l'Abitation de 1603 », au lieu historique national désigné par le gouvernement du Canada en 1923, et que Louisbourg, aussi en Nouvelle-Écosse et aussi « lieu historique national », s'affirmait « once the proudest fortress and only walled city in North America » – d'autant qu'on venait d'y inaugurer un « New Fireproof Museum » pour y conserver « the thousands of relics of French and British occupation that have been unearthed during the restoration of the

old cellars and fortifications » (Bureau of Information and Publicity, [1935] : 3, 8-9) – à Québec, en effet, on avait bâti un pont pour relier l'île d'Orléans à la terre ferme. « An automobile tour of the Ile d'Orléans », comme l'écrivait Barbeau en 1932, ne devenait-il pas « the fashion among tourists » ?

Pour le gouvernement libéral de Louis-Alexandre Taschereau, qui en 1929 pouvait pourtant justifier par des revenus touristiques de 70 millions de dollars l'aménagement d'une voie carrossable sur le pont de Québec, la construction de ce pont de l'île d'Orléans n'avait néanmoins pas été une mince affaire. Taschereau, député du comté de Montmorency (où se trouvait l'île d'Orléans) depuis 1908, ministre des Affaires municipales à compter de 1924 et premier ministre de la province depuis 1920, s'était à ce titre vu opposer, autant par Maurice Duplessis, son adversaire au parlement, que par Athanase David, naguère Secrétaire de la province et « père » de la *Loi relative à la conservation des monuments et des objets d'art ayant un intérêt historique et artistique*, tantôt l'indifférence des quelques 3 600 insulaires, tantôt le caractère « outrancier » des dépenses encourues – de 2 à 5 millions de dollars, selon les comptes¹⁶, tantôt encore, comme les évoquaient Barbeau, les risques de contamination industrielle que les automobilistes feraient courir au champêtre berceau. Entrepris en 1931, les travaux de construction du pont, suspendus à plusieurs reprises, avaient ainsi abouti en 1935, en même temps – ce qui, somme toute, ne surprend guère – qu'une loi sur la conservation, une grande première dans l'histoire du patrimoine québécois : la *Loi concernant l'île d'Orléans*, adoptée le 2 mai 1935. Le ministre de la Voirie et le Conseil du tourisme, considérablement plus outillés que ne l'était la Commission des monuments historiques armée de sa seule *Loi relative à la conservation des monuments et des objets d'art ayant un intérêt historique ou artistique*, pouvaient dès lors dépenser afin d'embellir « la route du tour de l'île » ou tout autre

16. Assemblée nationale, *Les débats de l'Assemblée législative*, 16^e, 17^e et 18^e législatures.

chemin public ; obtenir l'acquisition ou l'expropriation des immeubles nécessaires à de tels embellissements ; ordonner la démolition « de tout poste de distribution de gazoline [...] qui n'a pas été approuvé » (25-26 Geo. V, chap. 8, Loi sur l'île d'Orléans, 1935, article 11).

Dotée de pareils moyens qui devançaient de plusieurs années les instruments de protection des monuments historiques, la conservation du berceau semblait bien assurée, en dépit de la sentence de Marius Barbeau. En 1941, l'île d'Orléans est ainsi à l'honneur dans un film promotionnel de l'Office du film du Québec, *Les îles du Saint-Laurent*. Dans le même registre, encore au lendemain de la Deuxième Guerre mondiale, l'Office provincial de publicité maintient en 1950 « [l']Isle d'Orléans [comme] l'Idylle du Vieux Monde » (Office provincial de publicité, [1950] : 47-52). Là, au cœur de la « province de Québec [qui] est le berceau de la civilisation chrétienne dans le nord du Nouveau Monde », « on trouve », fait-on valoir, quelques-unes des plus anciennes et des plus jolies églises de la province. Chacune a son histoire. Celle de Saint-François sert d'hôpital aux armées de Wolfe. À Saint-Jean, le Manoir Mauvide-Genest porte encore les traces des boulets anglais (p. 49). L'île, ajoute-t-on, sur le thème du jardin d'Éden – qui n'est d'ailleurs pas sans rappeler le couple Cartier/Bacchus :

est le paradis du cultivateur-type du Canada français. D'ascendance normande ou bretonne, il est resté fidèle aux traditions ancestrales, mais est loin de se refuser au progrès moderne. Il fait rendre à la terre cent pour un. Les légumes et les fruits de l'Île d'Orléans ont une qualité et une saveur très appréciée des gourmets. [...] Le fromage raffiné de l'Île est un morceau de roi. Quelques familles seulement connaissent le secret de sa fabrication (p. 50).

Pour autant, la « Carcassonne de la Nouvelle-France », comme la désigne, à la même époque, un autre film promotion-

nel – en français – de l'Office du film du Québec¹⁷ n'est pas tout à fait oubliée. Après Louisbourg, que nous avons vu s'imposer comme « proudest fortress and only walled city in North America », le « rempart de la Nouvelle-France » semble reprendre du service. « Lorsqu'il fonda la ville en 1608 », peut-on lire vers 1950, « Samuel de Champlain en fit un symbole de la puissance défensive. Ce caractère a été conservé » (p. 41)¹⁸.

4. LA REVANCHE DU BERCEAU : LE VIEUX-QUÉBEC

Lorsque la Commission des monuments historiques (CMH) s'intéresse à nouveau à l'île d'Orléans, qu'elle avait mise de côté, pour ainsi dire, depuis la publication de l'album de 1928, le contexte de la conservation et de la valorisation du patrimoine a changé, probablement d'ailleurs tout autant que l'île d'Orléans depuis le passage de Jacques Cartier, voire depuis celui de Marius Barbeau. Au clérico-nationalisme de Maurice Duplessis et de la Grande Noirceur a succédé, en 1960, le gouvernement de Jean Lesage et de son « équipe du Tonnerre » ; la CMH elle-même, qui jusque-là relevait directement du Secrétariat de la province, passe sous l'égide d'un tout nouveau ministère des Affaires culturelles, le 1^{er} avril 1961¹⁹. C'est dans ce contexte que, à

17. *Paysages de la Nouvelle-France*, 1940, 10 minutes. Une copie se trouve au Centre d'archives du Saguenay-Lac-Saint-Jean des Archives nationales sous la cote E10,S1,P8 (noir et blanc, sonore, format 3/4).

18. Il n'est probablement pas inutile de mentionner, pour de futurs travaux sur le sujet, que ce guide fait état du développement d'un itinéraire de visite dans la ville, « de place en place », avec un style certes un peu décousu. « À la Basse-Ville, la chapelle Notre-Dame-des-Victoires est d'un caractère tout différent [par rapport à la basilique]. La Place Royale est entourée d'antiques demeures. La rue Sous-le-Cap est la plus étroite venelle de l'Amérique du Nord. Au flanc du promontoire, une plaque indique l'endroit où Montgomery tomba, mortellement blessé » (Office provincial de tourisme, [1950] : 42).

19. Sur l'histoire administrative de la Commission des monuments historiques/Commission des biens culturels, lire Gelly, Brunelle-Lavoie et Kirjean (1995).

peine deux semaines plus tard, le 17 avril, elle prend connaissance de la *Loi concernant l'île d'Orléans* (adoptée en 1935 et confiée, rappelons-le, aux soins du ministère de la Voirie). Son verdict est sans appel : « La Commission constate à regret que, bien qu'admirablement rédigée, cette loi est inopérante²⁰. »

En dépit de « l'arrondissement historique » (avant la lettre) qui y avait été constitué et de ce pont destiné à la valoriser, au coût de plusieurs millions de dollars, l'île d'Orléans, foyer des traditions ancestrales, pépinière du fromage raffiné et des Canadiens français de souche, éden qui non seulement résistait à l'industrialisation et à l'urbanisation mais avait triomphé des boulets anglais, cette métaphore de l'origine vivante, bref, semble mise en péril. La proximité de la ville que craignait Barbeau menace, sinon l'imagerie identitaire de l'île, à tout le moins le statut de berceau qu'y avait consacré l'institution patrimoniale.

En effet, lorsque se fait jour l'idée d'un spectacle « Son et Lumière adapté à l'histoire de la Nouvelle-France », ce n'est pas à la île idyllique que l'on pense, mais plutôt au cœur de la ville, à la *Lower Town* de l'église Notre-Dame-des-Victoires, où les chroniqueurs du début du siècle imaginaient l'Abitation de Samuel de Champlain. C'est la place Royale²¹, comme on la nommera, où l'on sait depuis que la Révolution tranquille de Jean Lesage a opté pour un berceau plus urbain (et plus moderne) que ne l'était la champêtre île d'Orléans.

C'est que tout le pays s'apprête à célébrer un autre anniversaire : celui, en 1967, du centenaire de la création du Dominion du Canada ou, en d'autres mots, de la Confédération canadienne.

20. BANQ, Centre d'archives de Québec, fonds E52 (Commission des biens culturels), unité de rangement 31, « procès-verbaux de la Commission des monuments historiques », 17 avril 1961.

21. Préférée alors à la façade du parlement, aux plaines d'Abraham, au parc Montmorency, à la maison Chevalier et à la citadelle. BANQ, Centre d'archives de Québec, fonds P688 (fonds Jean-Lesage), S1, SS8, D256, dossier « monuments et sites », mémoire de Raymond Douville, sous-secrétaire de la province, à Bona Arsenaault et à Lionel Bertrand, 14 septembre 1963.

Le gouvernement fédéral a, dans cette perspective, mis sur pied, auprès du ministère du Nord et des Ressources Nationales, le *Canadian Centenary Council*, chargé de soutenir les projets commémoratifs qui fument d'un bout à l'autre du Canada ; à Louisbourg (Nouvelle-Écosse)²², par exemple, depuis quelques années, on discute de la reconstitution de la « proudest fortress and only walled city in North America ». À Québec, c'est dans ce contexte que le Comité pour la conservation des monuments et sites historiques, créé en 1960 par le dominicain Georges-Henri Lévesque, entreprend de faire valoir la « restauration du Vieux-Québec », comme on commence alors à en parler et qui, de l'avis de la Ville de Québec elle-même, devrait être reconnue comme « un projet de portée nationale »²³.

Simultanément, il faut dire que, si l'épanouissement de l'ethnologie avait milité en faveur de la découverte de l'île d'Orléans, la rencontre de l'institution patrimoniale et de l'urbanisme, elle, non seulement favorise alors une considération élargie du monument allant jusqu'au secteur sauvegardé ou à l'arrondissement historique, mais aussi à l'intégration, dans la planification urbaine, de zones à protéger. Bref, le patrimoine est de plus en plus considéré par ensembles plutôt que par monuments ponctuels, et ces ensembles, dans la foulée du *Urban Renewal*, sont à priori urbains. Ainsi, à Québec, le *Projet d'aménagement de Québec et de sa région* de Gréber et Fiset a, dès 1956, identifié le Vieux-Québec comme zone de conservation, tandis

22. L'idée était apparemment apparue en 1958, à la veille de la célébration du bicentenaire de la prise de Louisbourg. Lire notamment sur ce sujet Taylor (1990).

23. Le 12 septembre 1963, le conseil de ville de la Ville de Québec adopte une résolution exprimant son désir « que les autorités provinciales reconnaissent le projet de restauration du Vieux-Québec comme un projet de portée nationale destiné à marquer le centenaire de la Confédération, en entreprennent l'exécution et invitent les autorités fédérales à assumer une partie des coûts » (BANQ, P688, copie d'un extrait des minutes d'une séance du conseil de ville de Québec, tenue à l'Hôtel de Ville, le 12 septembre 1963).

que les interventions de la Commission des monuments historiques de naguère, devenue la même année Commission des monuments et sites historiques ou artistiques, se concentrent de plus en plus dans la ville, et notamment dans la ville de Québec. Hormis quelques apports ponctuels à l'île d'Orléans, plus ou moins imposées par le nouveau député de Montmorency²⁴ (après le départ de Louis-Alexandre Taschereau) à qui l'on a, un temps, remis la juridiction de la Commission, celle-ci est de plus en plus absorbée par la conservation et la restauration de deux secteurs du Vieux-Québec. Ce sont les mêmes qui, jadis, de part et d'autre de la terrasse Dufferin, polarisaient les parcours touristiques dans la ville : c'est-à-dire, comme le fait valoir à Jean Lesage le Comité pour la Conservation des Monuments et Sites Historiques, « la rue St-Louis et la Place Royale [...] en eux-mêmes des monuments historiques nationaux, à la restauration desquels la nation tout entière devrait participer »²⁵.

5. LA GUERRE DES BERCEAUX

À place Royale, la *quaint city of French mediaeval pictures* des chroniques d'autrefois, la Commission des monuments et des sites historiques a déjà, il faut le dire, investi des efforts considérables depuis une dizaine d'années, et ce, comme le fait valoir son secrétaire, Gérard Morisset, dans une perspective « d'assainissement »²⁶ qui n'est pas pour déplaire aux tenants du

24. Il s'agit d'Yves Prévost, qui, plus ou moins triomphal, écrit en 1957 à Gérard Morisset, secrétaire de la Commission : « Maintenant que la Commission des Sites et Monuments Historiques relève de ma juridiction, ce qui est à la connaissance de tous mes électeurs de Montmorency, il me faut satisfaire plus que leurs justes demandes, puisque je n'ai pas le loisir de m'en rapporter au refus que pouvait m'opposer un collègue d'autrefois » (BANQ, E52, Lettre d'Yves Prévost à Gérard Morisset, 23 avril 1957, consignée en annexe des procès-verbaux).

25. BANQ, P688, Lettre de Charles-H. Blais et Charles Michaud (Comité pour la Conservation des monuments et sites historiques) à Jean Lesage (premier ministre du Québec), 12 septembre 1963.

26. BANQ, E52, 10 mai 1955.

Urban Renewal. La proximité du port d'où provenaient les touristes de naguère est en effet devenue un facteur d'insalubrité qui, pour la Commission d'enquête sur le logement²⁷, condamne la paroisse de Notre-Dame-des-Victoires. Rue Saint-Louis, où MacPherson Le Moine décrivait jadis la maison Montgomery et celle du duc de Kent²⁸, on trouve aussi un attrait non négligeable pour le *cradle of Canada* qu'on s'apprête à célébrer : l'Hôtel Saint-Louis, qui en 1864 aurait accueilli la Conférence de Québec, deuxième conférence constitutionnelle du futur dominion au cours de laquelle avaient été adoptées les 72 résolutions à la base de la Confédération.

C'est donc un projet à deux volets que soupèse, en 1963, le ministre québécois chargé de l'application de la Loi sur le centenaire de la Confédération :

Près d'un demi-million de dollars ont été investis à date par le gouvernement dans ce secteur [de Place-Royale].

27. Dont le rapport, dit « rapport Martin », était particulièrement défavorable au maintien de la fonction résidentielle dans le secteur de l'église Notre-Dame-des-Victoires, en raison notamment de l'activité portuaire à proximité. Voir Jean-Marie Martin/Commission d'enquête sur le logement, *Rapport de la Commission d'enquête sur le logement de la cité de Québec* (4 volumes), Québec, 1961-1963.

28. La Commission des monuments et des sites historiques a aussi pris en charge la maison Jacquet, c'est-à-dire la maison Montcalm de jadis, ayant établi que le passage de Montcalm y était plus qu'hypothétique, mais en misant, plutôt que sur la rumeur, sur les qualités architecturales de la vieille demeure. L'un des procès-verbaux de la Commission rapporte d'ailleurs : « La direction de la Centrale d'artisanat constate que le nom de Maison Jacquet est moins intéressant au point de vue publicité que l'ancien nom, usurpé, de Maison Montcalm. Le président se demande si la Commission ne pourrait pas, jusqu'à un certain point, laisser survivre la légende sous une forme atténuée ? Le secrétaire n'est pas d'accord. La Commission approuve l'apposition d'une plaque rappelant l'année de la construction de cet édifice et les noms de ses principaux occupants. Mais alors, l'appellation de Maison Montcalm serait en contradiction flagrante avec les termes de la plaque » (BANQ, E52, 11 avril 1960).

Il m'apparaît plus que probable que ce projet de restauration sera éventuellement rentable. Les voûtes de la Place Royale et des environs présentent un intérêt exceptionnel [...] Il s'ensuit que de toute évidence il y aurait possibilité de créer une ambiance propre à attirer un nombre imposant de touristes, ce qui indique que du point de vue économique le projet deviendrait rentable.

Quant à la rue Saint-Louis, il ne s'agit en fait que de restaurer les anciennes façades, ce qui en soi n'est pas une dépense exorbitante. La rue Saint-Louis ayant abrité la conférence des Pères de la Confédération en 1864, la restaurer serait un geste qui plairait sûrement. En somme, l'intérêt manifeste que porte la population à la restauration du Vieux-Québec, et ce d'un bout à l'autre du pays, et plus particulièrement chez les universitaires, les historiens et spécialistes, m'incite à croire que le gouvernement acquerrait, aux yeux de ces gens, un prestige indiscutable, s'il prenait l'initiative de ces travaux et s'il les reliait à la célébration du centenaire de la Confédération. Je suis d'avis que nous devrions mettre ce projet de l'avant et entamer le plus tôt possible des négociations avec le gouvernement fédéral pour le faire participer au coût des travaux²⁹.

En somme, lorsque, en 1963, un changement à la loi des monuments historiques permet de consacrer le Vieux-Québec comme premier arrondissement historique, tout le monde s'entend pour y considérer quelque origine nationale, dont la valorisation reçoit l'appui inconditionnel du *Canadian Centenary Council*. Mais voilà que, comme en 1908, il n'est plus bien clair de quoi Québec est le berceau, quels pères on y retrouve –

29. BANQ, Centre d'archives de Québec, P688 (fonds Jean-Lesage), S1, SS8, D256, dossier « monuments et sites », lettre de Bona Arsenault à Jean Lesage, 14 novembre 1963.

Samuel de Champlain et son Abitation, ou les pères de la Confédération ? – et, surtout, où ce berceau est-il ?

Appelée, en 1964, à se prononcer en vue du centenaire du dominion, la Commission des monuments et des sites historiques s'égaré dans les « maisons des Pères de la Confédération » :

Il est question [...] de la maison Taché, à Montmagny, de la maison Chapais, à St-Denis et de la maison de Sir John McDonald, à la Pointe de la Rivière du Loup. Il est question aussi [...] de la maison de l'honorable Colby, à Stanstead [...]. Le secrétaire informe ses collègues qu'un organisme du Centenaire de la Confédération semble s'intéresser à la conservation des maisons [...]. Il ajoute qu'il faudrait peut-être localiser la maison de Sir Hector Langevin, à Québec³⁰.

Mais de l'Hôtel Saint-Louis, rien. La même année, au Comité pour la conservation des monuments et sites historiques qui s'inquiète de l'approche de l'échéance de 1967 et de l'avancement du projet de restauration de place Royale et de la rue Saint-Louis à Québec³¹, le ministre des Affaires culturelles répond, sur recommandation du premier ministre, Jean Lesage :

La réalisation d'un tel plan entraînerait une dépense de plusieurs millions de dollars. À mon avis, il faudrait, s'il y a lieu, procéder par étapes. Jusqu'ici, il ne s'est pas révélé possible de faire entrer ce projet dans nos priorités.

Ce dernier a d'ailleurs annoté à la main le projet de réponse soumis par son ministre :

Il ne faut tout de même pas oublier que les pouvoirs de la province sont limités et qu'il y a des urgences, des

30. BANQ, E52, 21 mars 1964.

31. BANQ, P688, lettre de Charles H. Blais à Jean Lesage, 19 janvier 1964.

*travaux à faire d'abord dans les domaines de l'éducation, des communications, de la santé et du bien-être de la population*³².

Le gouvernement de Lesage ayant, en 1964, renoncé à demander l'aide financière que lui accorderait le gouvernement fédéral contre sa propre contribution au projet, la valorisation de place Royale, compte tenu des arguments économiques qui à l'époque militent en faveur de la conservation patrimoniale – et plus précisément, pour les mêmes arguments de rentabilité touristique qu'invoquait le ministre responsable de la commémoration du centenaire de la Confédération – est, en 1965, prise en charge par la Chambre de commerce de Québec, qui à cette fin crée la « Société Place Royale »³³.

Quant à la rue Saint-Louis, la Commission des monuments et des sites historiques a bel et bien, en 1960 – à une époque où les deux « facettes » du Vieux-Québec pouvait encore coexister –, statué sur son « caractère d'intérêt national »³⁴. Trois ans

32. BANQ, P688, lettre de Guy Frégault à Charles-H. Blais, le 7 avril 1964. Le projet de lettre est accompagné d'un mémoire du ministre, Guy Frégault, à Jean Lesage : « Voici la réponse que je propose de faire à monsieur Charles Blais. D'un côté, je ne peux pas lui faire une lettre qui ne dit rien du tout. De l'autre, je ne peux pas engager le Gouvernement pour 1965-1966 ».

33. Sur l'historique (et la préhistoire) de la restauration de place Royale, lire Noppen *et al.* (1978) ainsi que Faure (1995). Voir aussi, entre autres, Noppen (1994) et Noppen et Morisset (2003a, 2003b).

34. « Étant donné que les immeubles qui bordent le côté nord de la rue Saint-Louis, entre la rue du Parloir et la rue Sainte-Ursule, constituent un ensemble homogène présentant un caractère d'intérêt national, que certains d'entre eux devraient être classés comme monuments historiques et que la Commission devra assurer leur mise en valeur en procédant à l'amélioration de leurs façades, le secrétaire de la province a autorisé le président de la Commission à confier, à l'architecte Jacques de Blois, la préparation de relevés complets de ladite partie de la rue Saint-Louis et d'un projet d'amélioration desdites façades » (BANQ, E52, 1^{er} juin 1960). De la même venue, la Commission indiquait – à une époque où les deux projets pouvaient encore

plus tard, l'alarme sonnée par les journaux de « démolition prochaine de l'Hôtel St-Louis » ne soulève même pas l'émoi³⁵. Quand, en 1967, année du centenaire, s'ouvre à Montréal l'Exposition universelle, la rue Saint-Louis n'a toujours pas retrouvé la mémoire du berceau du Canada là où la Conférence de Québec avait jalonné la création du dominion : l'Hôtel Saint-Louis, à l'état de quasi-ruines, sera démoli deux ans plus tard. Quant à la célébration de l'anniversaire du Canada, des « circonstances particulières », comme on l'écrira, ont conduit le gouvernement québécois à opter plutôt en faveur d'un autre monument confédératif, une « place des arts dans la vieille capitale » : le futur Grand Théâtre. En 1967 aussi, néanmoins, une loi provinciale fixe un périmètre au « projet Place Royale » dont on inaugure le chantier, à la manière de la reconstitution qui avait entre-temps considérablement progressé à Louisbourg. La suite est connue : après la restauration de l'hôtel Chevalier qu'avait entreprise la Commission des monuments historiques en 1955, puis la reconstitution d'une maison (Saks, devenue Fornel), jugée en 1960 « plus avantageu[se] et plus intéressant[e] pour le cachet

coexister : « En prévision du classement comme site historique de la Place Royale, pour assumer la mise en valeur d'un monument classé, l'église Notre-Dame-des-Victoires, et la conservation ou la restauration des nombreux immeubles ou parties d'immeubles de ce secteur du vieux Québec qui devraient être classés comme monuments historiques, le secrétaire de la province a autorisé le président de la Commission à confier, à l'architecte urbaniste André Robitaille, la préparation de relevés complets de ladite place et de ses environs immédiats et d'un projet de restauration d'ensemble dudit secteur. »

35. Ainsi peut-on lire, dans le procès-verbal de la réunion de la Commission, le 10 décembre 1963 : Au sujet de la démolition prochaine de l'Hôtel St-Louis et des maisons que le ministère des Travaux publics a acquises sur les rues Haldimand et Mont-Carmel. Les commissaires sont d'opinion que ces maisons, ~~à l'exception de l'Hôtel St-Louis~~ [raturé par Gérard Morisset dont les initiales apparaissent en marge du document], doivent être conservées dans leur état actuel, en ce qui a trait à l'aspect extérieur, et mises à l'épreuve du feu ».

d'ensemble de la Place Royale »³⁶ qu'une simple restauration, l'année 1967 inaugure à place Royale ce que l'historiographie décrira comme le « chantier d'une identité nationale », la reconstruction d'un ensemble de maisons pour plusieurs dizaines de millions de dollars, ou le « berceau de l'Amérique française » comme on le nomme depuis. Si le projet avait été maintenu « hors d'eau » dans un contexte plus proche de la valorisation touristique que de la conservation *stricto sensu* de l'histoire et du patrimoine, ce ne sont pas moins les mots de la commémoration historique qui en font depuis la narration :

*To experience how Québec must have looked centuries ago, a visit to Place Royale is a must. It was here at the base of the cliffs, in 1608, that Champlain built « Abitation, » the first fortification for settlers in Québec. The Government has spent millions in the careful restoration of the area and the result is a beautiful square surrounded by at least 70 houses, forming the largest concentration of 17th and 18th century structures in North America*³⁷.

Il ne s'agissait donc pas d'une question d'argent, comme le faisait valoir à l'époque le ministre des Affaires culturelles du gouvernement Lesage³⁸ ou comme le laissait croire l'évocation

36. Ainsi peut-on lire qu'« [i]l serait plus avantageux et plus intéressant pour le cachet d'ensemble de la Place Royale et pour la mise en valeur d'un monument classé, l'église Notre-Dame-des-Victoires, de démolir ce qui reste de cette construction et de procéder à sa rénovation en élevant sur ses fondations un édifice mieux adapté à l'ensemble de la Place Royale » (BANQ, E52, 1^{er} juin 1960).

37. Tourisme Québec, *Québec. A whole different world next door*, Québec, [1980], p. 43.

38. Dans un mémoire à Jean Lesage, G.-E. Lapalme écrit, le 4 novembre 1963 : « En déclarant arrondissement historique tout le vieux Québec, le gouvernement a certainement l'obligation de procéder à une restauration ; autrement, la loi et l'arrêté ministériel demeureront lettre morte. Il s'agit donc purement et simplement d'une question d'argent » (BANQ, P688).

du notable et coûteux exemple comparable de Louisbourg. Alors même qu'il ignorait l'appel du pied du ministère fédéral du Nord et des Ressources nationales en faveur du *cradle of Canada* et d'une restauration du Vieux-Québec (incluant la rue Saint-Louis et place Royale), le premier ministre, avisé des 5 millions de dollars requis pour le projet, s'informait : « Ça s'échelonne sur combien d'années ? »³⁹. Il était donc plutôt question de symboles.

En d'autres mots, le Québec a gardé pour lui « son » berceau, que la rue Saint-Louis, foyer de la Conférence de Québec – où les experts en histoire avaient de surcroît démenti le passage de Montcalm qu'on évoquait autrefois –, ne concernait guère. À un *cradle of Canada* plus inclusif – au plan de la chronologie historique, certainement –, on a ainsi préféré « the first fortification for settlers in Quebec », littéralement, un berceau de la Nouvelle-France, sorte de chimère née du croisement de la quête d'origines urbaines pour un Québec moderne et de la valorisation de la race originelle des ancêtres de l'île d'Orléans.

En 1985, Québec et son arrondissement historique – incluant cette fois la rue Saint-Louis – ont été inscrits sur la *Liste des sites du patrimoine mondial*. Fruit d'une longue et patiente construction survenue, comme on l'a vu, bien plus en amont qu'en aval de cette image, « the cradle of New France » vanté cent ans auparavant (re)-trouvait « its unique reputation as the famous walled city of the New World ». « Fondée par l'explorateur français Champlain au début du XVII^e siècle », expose l'UNESCO presque dans les mêmes termes, « Québec demeure la seule ville d'Amérique du Nord à avoir conservé ses remparts »⁴⁰ (ce qui n'est pas non plus sans rappeler la *proudest fortress and only walled city in North America* que s'affirmait Louisbourg dans les années 1940).

39. BANQ, P688, Annotation manuscrite, mémoire de Georges-Émile Lapalme à Jean Lesage, 4 novembre 1963.

40. [<http://whc.unesco.org/fr/list/300>] (1^{er} juin 2006).

Ursule ou Esther, dont Jaap Lintvelt – que nous évoquions au début de cet article –, retraçait à Québec l'histoire fantaisiste, seront donc parvenues, à ceux que le discours patriotique n'émouvait guère, « à faire estimer les vieilles pierres pour d'autres raisons que l'intérêt touristique », comme l'écrivait en effet Adrienne Choquette, en 1961, dans son roman *Laure Clouet*. Dans tous les cas, la réalité aura rejoint la fiction du patrimoine, valorisé dans l'imaginaire, puis dans la pierre – ou l'inverse. Bien sûr, ceux qui ont soutenu ou approuvé la candidature de Québec à la prestigieuse liste patrimoniale ignoraient la « guerre des berceaux » dont Québec fut le théâtre, tout comme les récits romanesques qui, de plus en plus nombreux depuis, décrivent place Royale à Québec dans un début du XX^e siècle où elle n'*existait* pas. Les historiens du XXI^e siècle ne s'attarderont sans doute pas davantage à ce curieux paradoxe qui confère aujourd'hui à l'Amérique française, et en une même ville, non pas un, mais deux berceaux – et autres attributs de la même métaphore familiale de la genèse.

De l'espace romanesque ou de la réalité sociohistorique, il importe donc peu de savoir lequel, le premier, a déterminé l'autre. D'autant que l'histoire des berceaux, elle, ne se termine pas là : depuis peu c'est, à Montréal cette fois, le mont Royal qui est le « berceau du Canada » *et* de la Nouvelle-France⁴¹. La preuve ? La visite, en 1535, du « découvreur breton », Jacques Cartier...

41. À tout le moins officieusement : [<http://www.colba.net/~larouche/montroyal/montroyal.html>] (1^{er} juin 2006).

BIBLIOGRAPHIE

- BARBEAU, Marius (1932), « An early french settlement on the Saint Lawrence », *Bulletin of the Geographical Society of Philadelphia*, vol. 30, p. 79-87.
- BARBEAU, Marius (1937), *Québec, où survit l'ancienne France*, Québec, Librairie Garneau.
- BOIS, Louis-Édouard (1895), *L'Île d'Orléans*, Québec, Imprimerie générale Augustin Côté et cie.
- BUREAU OF INFORMATION AND PUBLICITY (Government of Nova Scotia) ([1935]), *Historic Louisbourg. Cape Breton Island. Nova Scotia. Where the Destiny of the New World Was Determined*, Halifax, Minister of Highways.
- CARPENTER, Frank G. (1925), *Carpenter's World Travels : Canada and Newfoundland*, New York, Doubleday, Page and Company.
- CHARLEVOIX, Pierre-François-Xavier (1744), *Histoire et description générale de la Nouvelle France : avec le journal historique d'un voyage fait par ordre du roi dans l'Amérique septentrionale*, Québec, Garneau.
- CLOUTHIER, Raoul (s. d.), *Souvenir of... Quebec, the Lower St. Lawrence, the Saguenay River, Roberval and Lake St. John*, Grand Rapids (Michigan), James Bayne Co.
- CLOUTHIER, Raoul (1923), *The Lure of Quebec. A Guide Book for the Tourist. A Souvenir for his Friends*, Toronto, The Musson Book Company Limited.
- COMMISSION DES MONUMENTS HISTORIQUES DE LA PROVINCE DE QUÉBEC (CMH) (1925a), *Deuxième rapport de la Commission des monuments historiques de la province de Québec*, Québec, Ls-A. Proulx imprimeur.
- COMMISSION DES MONUMENTS HISTORIQUES DE LA PROVINCE DE QUÉBEC (CMH) (1925b), *Les vieilles églises de la province de Québec, 1647-1800*, Québec, Ls-A. Proulx imprimeur.

LES VOIX DU TEMPS ET DE L'ESPACE

- COMMISSION DES MONUMENTS HISTORIQUES DE LA PROVINCE DE QUÉBEC (CMH) (1927), *Vieux manoirs, vieilles maisons*, Québec, Ls.-A. Proulx imprimeur.
- COMMISSION DES MONUMENTS HISTORIQUES DE LA PROVINCE DE QUÉBEC (CMH) (1928), *L'île d'Orléans*, Québec, Ls.-A. Proulx imprimeur.
- DOUGHTY, Arthur G. (1908), *The Cradle of New France. A Story of the City Founded by Champlain*, Montréal, The Cambridge Corporation Limited.
- FAURE, Isabelle (1995), « La conservation et la restauration du patrimoine bâti au Québec. Étude des fondements culturels et idéologiques à travers l'exemple du projet de Place Royale », thèse de doctorat, Université de Paris VIII.
- GELLY, Alain, Louise BRUNELLE-LAVOIE et Cornéliu KIRJEAN (1995), *La passion du patrimoine. La Commission des biens culturels du Québec 1922-1994*, Québec, Septentrion.
- GÉRARD, Arsène Gilbert (1868), *Itinéraire de Québec à Chicago*, Montréal, C. O. Beauchemin et Valois.
- GOSSELIN, David (1904), *Pages d'histoire ancienne et contemporaine de ma paroisse natale, Saint-Laurent, Île d'Orléans*, Québec, Dussault et Proulx.
- GOSSELIN, David (1923), *À travers Saint-Pierre, Île d'Orléans*, Québec, Imprimerie Franciscaine Missionnaire.
- LAVERDIÈRE, Charles Honoré (1869), *Histoire du Canada à l'usage des maisons d'éducation*, Québec, A. Côté.
- LINTVELT, Jaap (1999), « L'espace identitaire de la ville de Québec dans le roman québécois depuis 1960 », dans Lucie K. MORISSET, Luc NOPPEN et Denis SAINT-JACQUES (dir.), *Ville imaginaire/Ville identitaire : échos de Québec*, Québec, Nota bene, p. 295-316.
- MACPHERSON LE MOINE, James (1872), *L'album du touriste. Archéologie, histoire, littérature, sport. Québec*, 2^e édition, Québec, Augustin Côté et Cie.

- MACPHERSON LE MOINE, James (1882), *Picturesque Quebec ; a Sequel to Quebec Past and Present*, Montreal, Dawson Brothers, publishers.
- MORISSET, Lucie K. (2006), « De la séparation (en France) à la spoliation (au Québec). Généalogie d'un idéal migrant », partie I et partie II, *La Revue administrative*, n^{os} 350 et 351 (avril et mai), p. 145-151 et 248-259.
- NELLES, Henry Vivian ([1999] 2003), *L'histoire spectacle : le cas du tricentenaire de Québec*, trad. de l'anglais par Hélène Paré, Montréal, Boréal.
- NOPPEN, Luc (1989), « L'île d'Orléans, mythe ou monument ? », *Cap-aux-Diamants*, vol. 5, n^o 1, p. 23-26.
- NOPPEN, Luc (1994), « Place-Royale, chantier de construction d'une identité nationale », dans Patrick DIEUDONNÉ (dir.), *Villes reconstruites : du dessin au destin*, vol. II, Paris, L'Harmattan p. 301-306.
- NOPPEN, Luc, et Lucie K. MORISSET (2003a), « De la ville idéelle à la ville idéale : l'invention de la place Royale à Québec », *Revue d'histoire de l'Amérique française*, vol. 56, n^o 4 (printemps), p. 453-480.
- NOPPEN, Luc, et Lucie K. MORISSET (2003b), *Au cœur de la ville marchande. Place-Royale. La valorisation architecturale de la fonction commerciale*, Québec, SODEC.
- NOPPEN, Luc, et Lucie K. MORISSET (2005), *Les églises du Québec. Un patrimoine à réinventer*, Québec, Presses de l'Université du Québec.
- NOPPEN, Luc, André CLOUTIER et Madeleine GOBEIL-TRUDEAU (1978), *La restauration à la Place Royale de Québec. Une étude sur les concepts et sur la nature des interventions. Le choix d'un concept actualisé : une proposition*, Québec, Université Laval.
- OFFICE PROVINCIAL DE PUBLICITÉ (Service du tourisme) ([1950]), *La province de Québec Canada*, 3^e édition, Québec, Gouvernement du Québec.

LES VOIX DU TEMPS ET DE L'ESPACE

- PROVINCIAL TOURIST BUREAU (Department of Highways and Mines) (1932), *Quebec. The Good Roads Province*, Québec, Gouvernement du Québec.
- ROADS DEPARTMENT (Tourist Bureau) (1927), *Québec. The French Canadian Province. A Harmony of Beauty, History and Progress*, Québec, Gouvernement du Québec (mars).
- ROY, Pierre-Georges (1923), *Les monuments commémoratifs de la Province de Québec*, Québec, Commission des Monuments Historiques de la Province de Québec/Ls.-A. Proulx imprimeur.
- RUDIN, Ronald (2003), *Founding Fathers. The Celebration of Champlain and Laval in the Streets of Quebec, 1878-1908*, Toronto, University of Toronto Press.
- TAYLOR, C. J. (1990), *Negotiating the Past. The Making of Canada's national Historic Parks and Sites*, Montréal et Kingston, McGill-Queen's University Press.

PARTIE V :
L'ESPACE RÉINVENTÉ

INTÉRIEURS APOCRYPHES
DANS *PAPA BOSS* DE JACQUES FERRON

François Paré
University of Waterloo

Publié en 1966¹, au moment où Jacques Ferron se montre particulièrement préoccupé par l'impact du capitalisme américain au Québec, *Papa Boss* n'est généralement pas considéré comme l'un des grands romans ferroniens. Sur les 304 pages d'entretiens consignés par Pierre L'Hérault en 1982, par exemple, une seule et brève mention est faite de cette œuvre². Peut-être ce roman reste-t-il alors un « écrit mineur », comme Ferron aimait lui-même le dire de plusieurs de ses livres, inféodé aux préoccupations sociopolitiques de l'époque et étouffé par les volutes d'une chronique événementielle dont il ne s'affranchit pas assez. Pourtant, s'y trouve mise en exergue encore une fois la grande allégorie biblique qui constitue l'un des carrefours névralgiques de l'imaginaire du romancier : celle de l'attente et de la naissance du fils, de l'« Enfant-Monstre », à même les débris profanes d'une société patriarcale vouée au déni de la mémoire, à la consommation effrénée des objets et à « l'insatisfaction suprême » de ses citoyens devant « le plus parfait des systèmes économiques » (Ferron, 1966 : 134). Comment cette

1. Une version révisée de ce roman est parue en 1972. Dans le présent article, je me sers du texte de 1966, cependant.

2. Ferron et L'Hérault (1997 : 305).

société québécoise à laquelle Ferron attribue encore des contours bibliques peut-elle être l'annonce de transformation et de renouveau, d'une filiation positive, alors que tout le régime du sacré semble s'écrouler sous le poids de la modernité marchande ? Une « Annonciation » est-elle même encore possible dans ce climat de pessimisme et d'hyperconscience des inégalités qui entoure la rédaction de *Papa Boss* ?

En écho à ces questions, je voudrais proposer une analyse assez simple de certaines représentations spatiales dans ce roman. Nous verrons que l'espace y est façonné par une relation au sacré sur laquelle Ferron ironise et dont il craint néanmoins la disparition. La naissance du fils, telle qu'elle s'annonce en ces pages plutôt imprévisibles, se donne à lire comme un tableau médiéval, un espace structuré par le regard et les trajectoires subtiles qu'il trace. Dans *L'amélanchier* et dans *Le ciel de Québec*, Ferron s'intéressera davantage aux paysages urbains et aux extérieurs qui constitueront le territoire politique du sujet³. Dans *Papa Boss*, comme dans *Cotoir* du reste, le récit renvoie plutôt à des « intérieurs » problématiques comme le couvent, les pièces intimes de la maison et le jardin. Ces lieux ne suscitent pas un brouillage entre l'espace privé et l'espace public, tel que Gaëtan Brulotte a pu l'observer dans des récits québécois plus récents ; il provoque plutôt une surenchère de leurs attributs conventionnels (Brulotte, 2002 : 122-126). Chez Ferron, les espaces intérieurs sont le plus souvent hypertrophiés, ayant pour extrême l'asile psychiatrique, grotesque excroissance des lieux domestiques.

1. LE LIEU DE L'ANNONCIATION

Dans l'analyse qu'il expose du nationalisme québécois de l'après-guerre, Ferron voit dans l'histoire du Québec « une situation de dépendance sanctionnée par les livres saints » (Ferron et

3. Sur l'espace dans *L'amélanchier*, voir Vigh (1990-1991 : 93-101).

L'Hérault, 1997 : 131). Cette inscription hiératique de l'histoire n'autorise pas un héroïsme triomphant. Elle suggère plutôt un travail discret du récit, plus porté sur l'ironie et la litote, comme si l'écrivain exigeait de son personnage une sorte d'incrédulité existentielle ou un défaitisme stratégique qui lui permettent de préserver la distance interprétative nécessaire à toute entreprise de description lucide de la société. Cette entreprise est indissociable du sujet dans son histoire collective. Telle sera d'ailleurs, nous le verrons, la posture de la couventine défroquée qui servira d'interlocutrice dans ce roman baroque où Ferron dit avoir voulu « faire une Annonciation comme les peintres » (p. 305). Se servant du « vous » distanciateur comme un « truc de composition », Ferron reconstruit sur un plan narratif et apocryphe la scène de l'ange Gabriel annonçant à la femme saisie d'étonnement la naissance d'un fils chargé de la rédemption du monde.

Luc Gauvreau fait remarquer à juste titre la nécessité de comprendre « comment l'univers chrétien a participé “positive-ment” à l'œuvre de Ferron, comme matériau culturel, esthétique et littéraire, et non pas seulement comme le système de croyances d'une institution oppressive à combattre et dont il aurait fallu s'émanciper » (2002 : 360). Ferron s'inspire, en effet, des grands tableaux de l'Annonciation, comme le triptyque du maître-autel de Robert Campin (1425), par exemple, dans lequel l'Ange pénètre l'univers domestique de la femme sous le regard intense des deux témoins installés dans la chambre voisine, ou encore celui peint par Fra Angelico (1435-1445) où l'on voit, outre l'ange Gabriel et la Vierge, deux personnages semblant commenter la scène dans le champ gauche du cadre. La reprise de l'univers compartimenté de la domesticité, celui du triptyque chambre conjugale, cuisine et salle de bain, donnera lieu chez Ferron à une réflexion sur l'espace intérieur, « casanier » pour parler comme le romancier, non pas comme territoire identitaire mais comme lieu d'une véritable enquête sur le statut du réel.

Considérons ce qui en est de ces intérieurs apocryphes (en marge du sacré) qui, pour le narrateur *off set* de *Papa Boss*, restent des lieux paradoxaux où s'entrelacent les marques de la

ritualisation et de la dérision. C'est par ce narrateur hors-champ (en apparence, du moins) que Ferron parviendra à recréer par le récit le cadre pictural absent et, pour reprendre les termes d'Isabelle Daunais sur le récit réaliste, à « greffer sur le roman » une « ontologie » du point de fuite pictural (1999 : 22). Cette transformation par l'intermédialité littérature-peinture entraîne le roman au-delà de sa linéarité habituelle.

Quelle est ici la gestuelle de cette Annonciation ? Se baignant dans la chaleur d'une eau limpide, sans savon, une femme aperçoit tout à coup l'Ange qui, à son grand étonnement, vient de pénétrer dans la salle de bain. Cette « grotesque apparition » ne laissera chez la baigneuse qu'« offense et tourment ». Et pourtant, en interrogeant l'intrus à plusieurs reprises, elle fera montre d'un aplomb impressionnant. La surprise ne l'empêchera pas de poser de nombreuses questions à son visiteur ailé, sur sa nature charnelle ou spirituelle en particulier, et d'enquêter sur celui dont il se dit le mandataire. Qui est justement ce Papa Boss, figure patriarcale dégénérée, qui autorise une nouvelle fois la rencontre décisive entre l'Ange et la femme ? Où se terre-t-il à l'abri de toute critique ? Dans l'optique de Ferron, la rencontre inopinée deviendra prétexte à une critique ponctuelle du système capitaliste américain et du dieu absent qui en est la figure tutélaire. Récits de vie et fragments essayistiques se succèdent, sous l'égide d'un narrateur-inquisiteur qui interpelle le personnage et, malgré une certaine tendresse envers lui, lui demande des comptes.

La salle de bain est le premier espace de la révélation. Ayant conseillé à son mari d'aller se coucher, la femme sait que la visitation aura lieu et s'y prépare. Ainsi le confirme le narrateur : « Vous étiez prête, un sourire, une moue, le consentement sur les lèvres, mais qu'avait-on, Seigneur, à ne point frapper ? » (Ferron, 1966 : 22). Ce narrateur, nous le découvrirons plus tard, a partie liée avec cette scène d'effraction. Impatiente, lasse d'attendre son visiteur, la femme fait couler l'eau de la baignoire et se dévêt : « Au milieu de l'ordre et de la propreté du logis votre nudité n'était pas inconvenante » (p. 23). En réalité, le bain

est associé aux ablutions sacrées et aux fonts baptismaux : le vocabulaire religieux que Ferron attribue à ce narrateur-inquisiteur ne trompe pas.

Cependant, la spiritualité inspirée par le geste d'accueil de la femme ne masque en rien l'émergence de son corps offert à la vue éventuelle du visiteur. En effet, la salle de bain est l'espace transgressé de l'intimité corporelle. Comment l'Ange annonciateur peut-il s'y manifester sans enfreindre les règles de la pudeur ? Les seins de la baigneuse affleurent : « ils étaient des récifs, vous étiez la marée » (p. 23) ; sa main caresse son sexe « soyeux ». Loin de se dissoudre dans l'eau, le corps de la femme s'impose comme une matérialité ironique, étonnamment offerte au regard et dépourvue de tout mystère. C'est entre les genoux entrouverts de la baigneuse qu'apparaît l'Ange, mandaté par « Papa Boss et son voodoo québécois » et porteur des « théologies inférieures » (p. 28).

Il y a à première vue dans cette scène une double intrusion. L'envoyé céleste pénètre sans ambages l'espace domestique de la salle de bain. Son arrivée n'effraie pas autant qu'on le croirait la baigneuse nue et en partie dévoilée. Elle avait espéré sa visite. Cependant, une seconde intrusion se produit, au niveau narratif cette fois. En effet, dans *Papa Boss*, l'espace domestique est continuellement pénétré par l'inquisition d'un narrateur qui ne cache pas son omniscience et la position de supériorité qu'elle lui procure. Ce narrateur et l'Ange se confondront éventuellement pour ne former en fin de parcours qu'une seule voix aussi autoritaire que corrompue.

À l'encontre de son mari confortablement endormi dans le lit conjugal au moment où s'enclenche le récit, la femme ne dispose d'aucun refuge et son intégrité en tant que personnage est toujours en jeu. Dès le départ, tout est contre elle. La salle de bain devient l'espace concentré où se déroule une confrontation décisive à laquelle participent le narrateur et en dernier ressort l'écrivain lui-même. Il semble que tout l'avenir de la société traditionnelle dépende de l'issue de cette imposture où se dessine dorénavant, pour Ferron, la filiation du futur. En réalité, ce

narrateur et l'Ange annonciateur qu'il désigne pénètrent par effraction dans les retranchements du corps. C'est en cela que leur fiction improbable rejoint l'instance médicale et le « pronostic génétique » qui, toujours chez Ferron, déssexualise le corps.

Ces deux axes ne sont pas étrangers l'un à l'autre : leur intersection au moment où la baigneuse aperçoit l'Ange « entre ses genoux » pour la première fois résume les enjeux « génétiques » du roman. Il s'agit bien du tableau du peintre médiéval, une Annonciation, pénétrée par le regard ironique d'observateurs latéraux (le narrateur et son lecteur), alors que l'espace de la salle de bain accentue le rôle effractif de ces quatre personnages fusionnés (Ange, écrivain, narrateur et lecteur), tous voyeurs condamnés à la procuration du regard. Il n'est pas surprenant qu'à la question posée par l'Ange « Et moi, Madame, est-ce que j'existe ? », la femme réponde sans aucune hésitation : « Vous existez laborieusement, Monsieur » (p. 31). En effet, à une exception près, la sienne, tous tirent leur identité « laborieuse » de la machination du regard.

Dans *Littérature et circonstances*, Gilles Marcotte décrit admirablement le rôle « habillé » de l'écrivain chez Ferron et surtout ici de son narrateur-mandataire :

L'écrivain, chez Jacques Ferron... garde ses distances, emmitoufflé dans une écriture habile, facétieuse, abondante en ronds-de-mots, qui révèle son métier plutôt que sa personne. L'« arrière-cuisine » où il écrit, d'où il observe son ethnologie, fait évidemment partie de la maison ; mais elle marque aussi bien une distance par rapport aux autres pièces de la maison, le salon par exemple où l'on est en représentation, livré au regard d'autrui (1989 : 245).

Dans *Papa Boss*, le narrateur n'est pas encore « ethnographe », ne s'intéressant guère pour l'instant à ce grand « lieu de métamorphoses » (Marcotte, 1989 : 251) qu'est le village québécois. Il s'intéresse plutôt à l'univers de la domesticité. Cependant, la distanciation dont il s'investit opère déjà, car à aucun moment les

personnages de Ferron dans *Papa Boss* ne peuvent se mettre à l'abri du regard intrusif du narrateur, cherchant une quelconque intimité des lieux qui les soustrairait à l'analyse.

Cela dit, dans ce roman où jouent des formes intermédiaires, l'Annonciation diffère largement de ses modèles picturaux. Une première différence se dessine, qui coupe de façon importante la mise en scène de Ferron du récit biblique dont elle tire sa substance narrative. Au lieu de représenter l'Annonciation comme un fait accompli, montrant les deux personnages irisés de lumière divine et tournés vers le regard de l'observateur, la baigneuse et son visiteur apocryphe se font face, inconscients du regard pénétrant du narrateur et de ses moqueries. Cette réciprocité des personnages est accentuée par la présence du miroir dans lequel, après le départ de l'Ange, la femme reconnaîtra son double. Ferron tire de l'intériorité complexe de l'espace de la salle de bain une véritable leçon sur la spatialité du sacré dans une modernité profane (profanatrice même) :

Les miroirs ont toujours été de mystérieux passages. On s'y regarde du dedans de soi-même pour se voir du dehors, dédoublé par une apparition : un spectre surgit, ouvrant la porte à tous les autres. Mais la porte qui s'ouvre peut aussi se refermer sur une fuite (Ferron, 1966 : 35).

Malgré la clôture de l'espace intime où s'est réfugiée la femme dans l'attente de sa mission et de son avènement aux dimensions spirituelles de son histoire, une ouverture s'est faite dans l'image que lui renvoie le miroir. Convoquée à chaque fois par le narrateur, cette femme est en fait paradoxalement le seul véritable personnage de *Papa Boss*. Il n'est pas étonnant que la révélation se produise dans l'espace dénudé de la salle de bain, à l'abri des signes envahissants de l'aliénation économique. Là le corps de la femme se donne à comprendre dans le repli de ses fonctions primitives. Et pourtant ! C'est bien là, dans cet espace à part, que le système réussit son plus grand coup.

L'Ange, on le sait, réapparaît à maintes reprises, et à chaque fois l'espace de la salle de bain, loin au bout du corridor, sert de théâtre à ses annonces. Loin de surprendre la femme durant sa toilette, il l'attend plutôt et la regarde se laver. C'est ainsi qu'il lui révèle éventuellement la naissance d'un enfant qui « règnera sur la maison de Jacob » (p. 90). Le récit biblique de l'Annonciation, jusque-là écarté par Ferron, devient l'intertexte fabuleux du chapitre XIII et de ses digressions passionnées sur les maladies congénitales et les ratés de la « Machine » médicale, incapable de prévoir et de guérir les souffrances des enfants à la naissance.

La salle de bain, le plus marqué des espaces domestiques chez Ferron, est dès lors le lieu du corps intime et de son effraction par les diverses transactions du regard. Comme le médecin, l'écrivain se pose en observateur. Appelé à trahir l'intimité de ses personnages, il ne peut prétendre à l'héroïsme, pas plus d'ailleurs que sa pauvre contrepartie dans le domaine médical : « Ce n'est pas une grande profession, la médecine. Je n'ai jamais prétendu que c'était une grande profession, comme le droit. C'est un métier assez honteux, assez bas » (Ferron et L'Hérault, 1997 : 96). Dans *Papa Boss*, chacun des personnages ressent avec une certaine honte le scandale du regard extérieur, illocutoire et sarcastique. L'Ange annonciateur témoigne ainsi du geste diagnostique qu'à son tour la femme interpellée pose en se regardant dans le miroir embué et qu'elle posera encore au moment de la mort spectaculaire de son mari. Toutes ces effractions permettent à la fiction de prendre forme, à même la « déperdition » du corps féminin. Assez curieusement, chacun, le romancier comme le lecteur, se nourrit à la manière de Papa Boss de cette « déperdition », car le dieu mandataire profite de « la richesse des pauvres », de « l'impuissance » de ses créatures (Ferron, 1966 : 32). Ce *dénuement* du corps intime, chez Ferron, est l'essence même de l'écriture romanesque dans ce pays « très habillé » que le froid continue de hanter (p. 101).

2. LA FRACTURE SPECTRALE DE L'IDENTITÉ

Les intérieurs problématiques où pénètre l'Ange, mandataire de Papa Boss, font partie d'un ensemble plus grand et plus complexe, celui de l'immeuble à logements multiples où vivent d'autres résidants dont Gérard Pelletier et son épouse, de même que Louis et Délima Barnèche. En effet, le noyau intime de la salle de bain, lieu éventuel de l'effraction, suppose une extériorité immédiate, parfois spectaculaire, dont l'écriture romanesque de Ferron est éminemment consciente. Si les personnages de *Papa Boss* semblent être constamment traqués par un narrateur insistant, parfois hostile, c'est que l'espace même de la quotidienneté domestique, dans le cadre de cette modernité exploitative du capitalisme aperçue par le romancier, suppose de constantes transgressions de la vie privée.

À l'extérieur de l'appartement où ont lieu les visitations de l'Ange, l'immeuble se divise en effet en deux espaces contigus et pourtant bien différents. Au rez-de-chaussée habitent « Monsieur G. Pelletier, l'auteur, le propriétaire » (Ferron, 1966 : 13) et son épouse. Leur logement donne sur un jardin où l'on voit souvent Pelletier « entrant chez lui, les feuilles ramassées, son râteau sur l'épaule » (p. 19). Cette figure quasi onirique du propriétaire revient à maintes reprises dans le discours du narrateur, comme si elle servait d'horizon ultime à la hantise des personnages et à la mort qui est au cœur même de la visite de l'Ange. Tout sera éventuellement d'une *propreté* symbolique exemplaire.

À l'étage supérieur de l'immeuble, deux appartements identiques mais inversés donnent sur un seul escalier extérieur. Dans l'un de ces logements, vivent deux vieux, les Barnèche, pour qui il « n'y avait plus d'annonciation possible parce que ce qui devait être annoncé était déjà arrivé. Ils berçaient le Messie » (p. 24). Dans l'autre, réside le couple désigné par Papa Boss pour enfanter le renouveau : le mari malade et confiné à la chambre et l'épouse en attente à qui reviendront la visite de l'Ange et « l'annonce faite à Marie ». Bien que fraternels, les univers propres au propriétaire et aux locataires sont mutuellement

exclusifs. Cependant, ces lieux appartiennent tous au spectacle quotidien de la vie dans l'immeuble et aux profondes dissociations que suscitent un discours de la modernité marchande que Ferron associe alors à une sorte de schizophrénie de la mémoire. De quelle union naîtra le fils, alors que tout tend à séparer, à désunir les individus et les collectivités à partir de leur mémoire commune ?

Dans l'immeuble, chacun s'observe, entend l'autre entrer et sortir, et émet des jugements. Le paysage de *Papa Boss* ressort de la ville et des contiguïtés suspectes qu'elle rend possible. Tous ont les yeux tournés sur les voisins. Tout dépend de cette proximité oppressive. Les hommes pénètrent à qui mieux mieux l'intimité de leur voisine, comme si les murs de l'appartement étaient une invitation à la transgression plutôt qu'une frontière protectrice de la vie privée. Cette indistinction des cloisonnements porte Ferron à imaginer le capitalisme américain comme une profonde altération des limites identitaires personnelles et collectives. Certes l'américanisation des rapports humains a conduit à une transformation des habitudes et des temporalités, mais les personnages de *Papa Boss* ne semblent pas particulièrement affectés par des horaires de travail contraignants. Leur vie se déroule à loisir dans cette espèce de hors-temps qu'est leur vieillesse. Ce qui est contaminé, toutefois, c'est l'espace domestique, pénétrable jusque dans ses retranchements les plus secrets.

Il ne s'agit pas d'un *bon* et d'un *mauvais* côté des choses, tel que le supposera Tinamer dans *L'amélanchier* ; le « beau bloc en briques rouges » (p. 13) et ses lois de coexistence enveloppent plutôt l'intimité des personnages de *Papa Boss* d'une autre sorte d'intériorité : une existence cellulaire, oppressive et désarticulée enveloppe la scène. Ayant appartenu autrefois à une « race habillée », celle du couvent notamment, ces êtres vulnérables offrent devant la transformation quasi ontologique des rapports humains une « nudité » existentielle que les rituels sacralisés d'autrefois n'arrivent plus à protéger.

Le miroir de la salle de bain, où s'observe la baigneuse, entraîne le narrateur de Ferron à évoquer une mystérieuse

« diplopie » au-delà de laquelle menace la folie. Une fois la vapeur asséchée, la femme aperçoit dans le miroir la silhouette de l'Ange et celle d'une plus jeune femme, « presque une sœur, une inconnue qui partageait la même âme que vous » (p. 36). Cette transversalité du miroir, très importante dans l'univers ferronien, inaugure dans *Papa Boss* une seconde forme de l'espace domestique, un *intérieur* spectral d'où émerge une différence, une inadéquation avec soi-même :

Des miroirs il y en a partout, on ne se méfie pas, et puis, un jour, il arrive qu'en s'y regardant on réfléchisse et qu'on se trouve pris entre deux réflexions, l'une vraie, l'autre illusoire, il arrive que Papa Boss se mette de la partie, qu'on se trouble, qu'on mêle ces deux réflexions, qu'on ne puisse plus les résoudre l'une dans l'autre (p. 38).

Le sujet, même saisi dans sa nudité domestique, est un être spectral, c'est-à-dire qu'il renvoie toujours à sa dimension fantomatique.

Cette rupture est au cœur du sujet identitaire moderne chez Ferron. Elle peut conduire, ici comme dans d'autres romans, à la folie clinique et à un internement qui n'a de sens que sur le plan ironique. Déjà, dans *Papa Boss*, le romancier dénonce la fracture des allégeances personnelles dans un espace domestique pénétré de toute part. Est-il encore possible, en effet, de peindre une Annonciation dans laquelle se donneraient à voir la virginité de la femme et l'intégrité de ses sentiments ? L'espace fracturé de la salle de bain, enveloppé pendant quelques instants par la vapeur, laisse finalement voir une ouverture vers la différence, vue cette fois de l'intérieur : « Quand vous vous détournez du miroir et qu'elle disparaît, vous avez l'impression qu'elle reste en vous » (p. 41). De la même manière, avant elle, le propriétaire, Monsieur G. Pelletier, s'était laissé fasciner par la duplicité de l'univers spectral qui lui était promis, malgré les exhortations de sa conscience : « il faudrait qu'il se détourne du miroir, c'est le dernier moyen d'empêcher la rupture entre le naturel et le

spirituel, de déjouer Papa Boss et de garder son reflet » (p. 39). Interpellé par son « spectre », Gérald Pelletier deviendra éventuellement le mandataire du dieu profane : il annoncera aux autres la rupture à laquelle il avait lui-même acquiescé sans le savoir.

D'une certaine manière, l'Ange signifie dès son entrée en scène l'ébruitement de l'identité, modulée et disloquée par la modernité capitaliste, et la fragmentation des allégeances à l'espace. La ressemblance entre la figure spectrale et son modèle n'échappe pas au narrateur, et l'Ange lui-même « s'en voilait la face » tant il ressentait l'intensité d'un mimétisme qui le rapprochait d'une « brisure à la fois réelle et invraisemblable » (p. 37) dont la femme était pour lui l'exemple. À l'intimité de la salle de bain, pénétrée par l'Ange, succède donc la conscience d'une fracture par laquelle passe l'histoire du personnage et se construit sa double relation à l'espace. L'entrée par effraction de l'Ange ne quittera plus ni le narrateur, ni son personnage, car une hyperconscience du statut usurpé du propriétaire s'installe, alors que le roman glisse vers une critique ouverte du pouvoir arbitraire.

Cependant, des traces subsistent dans l'appartement voisin d'un univers rassurant par son syncrétisme et ses rythmes prévisibles. En effet, la dislocation des personnages s'oppose à la rêverie du passé consensuel que soulignent les descriptions du vieux Louis Barnèche et de ses gignes envoûtantes, alors que les paragraphes du chapitre XIII sur les paysages illuminés d'étoiles des rivages de Kamouraska constituent l'un des hauts points de *Papa Boss*. En aucun autre moment dans cette œuvre de la première heure, l'écriture ferronienne n'est autant fascinée par « les lumières de la musique » qui hantaient la « fête de la nuit ». Barnèche le violoneux, confiné à son logement exigu, ne cesse d'investir l'espace déchiré de la modernité des « rythmes » qui scandaient en d'autres lieux et en d'autres temps la vie collective⁴.

4. Il est intéressant de noter que le personnage du violoneux trouvera dans les *Chroniques du Plateau Mont-Royal* de Michel Tremblay

Ces espaces de référence forment le point de fuite du roman. C'est ici que le regard intrusif du narrateur s'épuise et que commence une autre organisation de l'identité spatiale. Cherchant le « passage secret » vers la genèse du regard, la baigneuse retrouve alors l'espace « habillé » où elle évoluait autrefois, le couvent qu'elle avait dû fuir, le jardin édénique et, plus indirectement, les « hauteurs de Kamouraska » racontées par le violoneux. Si le musicien traditionnel s'oppose avec tant d'ironie à la fracture du sens dont l'Ange et son mandataire-proprétaire sont les symboles, c'est qu'il est le signe des traces épuisées et répétitives d'une lointaine appartenance collective au récit profane du pays. Lorsque Louis Barnèche vient à son tour rendre visite à la femme, celle-ci retrouve en sa présence le plaisir d'une beauté perdue, associée aux textes bibliques : « Les hauts de Kamouraska dont il vous parle parfois se situent peut-être dans l'Ancien Testament » (p. 81). Avec ses chaises berçantes et son plancher qui craque, le logement des Barnèche semble encore amarré à une mémoire ancienne, une antériorité déplacée mais chaleureuse que nulle fracture identitaire n'entame : « Même l'ameublement est resté celui de l'Ancien Testament » (p. 82). De façon métonymique, cet appartement vieillot, réduit à sa plus simple expression, reste empreint de la noblesse un peu ridicule, mais toujours positive, d'une ancienne filiation : « Dans cette chambre il y a un grand ber et une grand' couchette. Dans le grand ber on couche les deux Messies, et dans la grand' couchette le bonhomme tape sa vieille, vu qu'à leur âge c'est moins une passion qu'une habitude et moins une habitude qu'une tradition » (p. 82). Le « ber » ne fait plus partie, en ces instants de grâce, de l'arsenal de Papa Boss et de ses mandataires intolérants. Ne subsistent que les éléments épars d'une rêverie dont le romancier ne se détache jamais tout à fait.

un écho fraternel. Personnage liminal, Josaphat-le-Violon représentera lui aussi la persistance de la culture québécoise ancienne, marquée par la proximité et le rythme répétitif et sacralisé du quadrille.

Comme Fernand Dumont, son contemporain, Ferron ne ressent l'américanisation progressive de la culture québécoise que comme un douloureux exil, vécu au niveau de chaque individu, à rebours d'une tradition populaire qui semble plus harmonieuse et plus enracinée. Dans *Récit d'une émigration*, Dumont décrira avec affection « cette culture que nous appelons, faute de mieux, *traditionnelle* » (1997 : 23). Dans son évocation du village de Montmorency où il a grandi, Dumont se rappellera lui aussi son enfance dans le « gros bloc », puis le « petit bloc » à logements multiples où il avait le sentiment de ne pas faire partie tout à fait de l'unanimité apparente du village. Dumont verra dans ces cloisonnements du « voisinage » un paysage de lutte quotidienne afin de recréer dans des espaces restreints l'identité spectrale du village traditionnel. Chez Ferron, la « diplopie » dont souffrent les personnages permet de voir en double, mais elle ne garantit pas la réconciliation entre le réel et la fiction. Mais l'intérieur profané n'est pas un espace abandonné et sans ressources. Dans le tableau du peintre dont Ferron dit vouloir s'inspirer, l'espace du triptyque comporte toujours une extériorité ironique.

Intérieurs apocryphes et lieux spectraux se rejoignent donc en fin de compte. Si le dieu de l'américanisation est si terriblement efficace, c'est qu'il est le maître du double et qu'il finit par provoquer la dissociation du monde spirituel et du monde matériel. En 1966, Ferron voit dans cette fracture une terrible erreur de parcours. L'étude de certains espaces privilégiés, tous des intérieurs, lui permet alors de constater la part que doit jouer la tradition, seule capable de maintenir la filiation culturelle (et linguistique). Néanmoins, *Papa Boss* reste une œuvre marquée par le pessimisme. Dans les dernières pages du roman, les dés sont jetés et l'identité du narrateur-inquisiteur est connue. Sa voix hors-champ quitte alors les marges du triptyque et pénètre dans l'espace central de l'Annonciation. Se transformant en pédagogue de l'américanisation, le narrateur s'approprie de façon définitive le récit lui-même et son ironie.

BIBLIOGRAPHIE

- BRULOTTE, Gaëtan (2002), « Espace et sexuation dans la nouvelle québécoise contemporaine », dans Louise DUPRÉ, Jaap LINTVELT et Janet M. PATERSON (dir.), *Sexuation, espace, écriture. La littérature québécoise en transformation*, Québec, Nota bene, p. 122-126.
- DAUNAIS, Isabelle (1999), « La fascination pour les autres arts : le roman réaliste et ses métamorphoses », *Littératures*, n° 19, p. 9-26.
- DUMONT, Fernand (1997), *Récit d'une émigration. Mémoires*, Montréal, Boréal.
- FERRON, Jacques (1966), *Papa Boss*, Montréal, Parti pris.
- FERRON, Jacques, et Pierre L'HÉRAULT (1997), *Par la porte d'en arrière. Entretiens*, Montréal, Lanctôt Éditeur.
- GAUVREAU, Luc (2002), « La lutte avec la Genèse », dans Brigitte FAIVRE-DUBOZ et Patrick POIRIER (dir.), *Jacques Ferron : le palimpseste infini*, Montréal, Lanctôt Éditeur, p. 349-361.
- MARCOTTE, Gilles (1989), *Littérature et circonstance*, Montréal, L'Hexagone.
- VIGH, Arpad (1990-1991), « Jacques Ferron ou la mémoire extérieure », *Études littéraires*, vol. 23, n° 3, p. 93-101.

TEMPS ET ESPACES :
LES TRANSFERTS CULTURELS
DANS LA LITTÉRATURE MIGRANTE

Janet M. Paterson

Université de Toronto

Emmanuel Kant fut l'un des premiers à souligner que le temps et l'espace sont les formes à priori de la conscience humaine. Ce constat, qui a inspiré de nombreux chercheurs, dont notamment Jaap Lintvelt, permet de mettre au jour des dimensions capitales du texte littéraire. On l'a souvent répété : le rapport d'un personnage à l'espace-temps modélise autant la construction du sujet que les formes narratives du récit.

Étant donné l'importance capitale des dimensions spatio-temporelles dans la littérature, il n'est pas étonnant que celles-ci éclairent de manière singulière les changements qui ont lieu à certaines époques dans le discours littéraire. Depuis plus de cent ans, l'étiquette littérature canadienne-française ou québécoise (à partir des années soixante) recouvrait les textes d'écrivains québécois, de Philippe Aubert de Gaspé jusqu'à Louise Dupré, en passant par Émile Nelligan, Anne Hébert, Hubert Aquin, Michel Tremblay, Nicole Brossard, Jacques Poulin, etc. Certes, il y a eu des changements sur le plan des thématiques, notamment l'américanité, l'écriture des femmes et l'écriture intime. Mais aucune de ces problématiques n'a modifié les paramètres de la littérature québécoise comme domaine littéraire ; le champ

était circonscrit. Il s'agissait de textes écrits dans la grande majorité par des auteurs nés au Québec (la grande exception étant Gabrielle Roy).

Cette situation s'est modifiée de manière significative voire radicale par le biais de ce qu'on appelle les transferts culturels dans la littérature migrante. L'impact de ces transferts, dont nous ne pouvons que commencer à mesurer la portée est déterminant, parce que ces transferts représentent un changement épistémologique qui problématise de façon inédite la question des littératures dites nationales.

Si, comme je l'ai souligné, ci-dessus, le temps et l'espace modélisent de façon primordiale tout texte littéraire, plusieurs questions se posent. Comment ces structures se manifestent-elles dans la littérature migrante ? Y a-t-il des changements par rapport à la littérature dite québécoise ? Autrement dit, en quoi les transferts culturels modifient-ils les dimensions spatio-temporelles, et par là, les significations profondes du récit migrant.

Pour répondre à ces questions, je vais brièvement discuter la notion de transfert, par le biais de son étymologie, pour ensuite examiner les répercussions de ce concept dans le texte migrant *Le pavillon des miroirs* (1995), de l'écrivain brésilien Sergio Kokis.

1. TRANSFERTS CULTURELS

Dans le mot *transfert*, le préfixe *trans* vient du latin *trans-* « par delà », signifiant en français « au delà de » et « à travers ». Le mot *transfert* lui-même date de 1724, provenant du latin *transfert* et *transfere*. Selon *Le petit Robert*, ce vocable a plusieurs significations qui impliquent toutes des notions de translation, de transmission, de migration et de déplacement. En 1879, le mot *transfert* acquiert un nouveau sens, celui de « projection », à partir de l'anglais « transference of feeling » ; usage qui est devenu répandu dans la psychanalyse. Au XX^e siècle, le mot se dote d'un sens figuré, « passage d'un ordre de choses à un autre ». Ainsi, fidèle au sens du préfixe *trans-*, quel que soit

l'usage du mot, il marque les notions de passage ou de changement.

Comme plusieurs chercheurs l'ont signalé¹ depuis une dizaine d'années, les transferts culturels – ces grands signes de notre époque – se situent effectivement dans un contexte de passage, de mutation et de changement. Le cosmopolitisme, le plurilinguisme, le métissage, les pratiques artistiques hybrides, l'écriture migrante sont perçus, dans une grande mesure, comme des manifestations de puissance créatrice et de renouvellement social. Démontant les systèmes hégémoniques, déjouant les frontières étanches, abolissant les hiérarchies opprimantes, refusant les nationalismes étroits, les transferts culturels signalent la présence d'une nouvelle ère dans de nombreux domaines dont celui de l'institution littéraire québécoise. C'est bien ce que révèle l'étude de Clément Moisan et de Renate Hildebrand, *Ces étrangers du dedans*, en démontrant que la période 1986-1997, dans la littérature québécoise, se caractérise par le transculturel, à savoir la traversée des cultures vécue comme un passage dans et à travers l'autre :

D'une part, la thématique « québécoise » se trouve déplacée par (un) apport vers une sortie des limites du territoire, de la couleur locale, inscrivant une nécessité pour les écrivains québécois de regarder ailleurs, de se tourner vers un au-delà d'eux-mêmes et de pouvoir situer leurs œuvres dans cet ailleurs. D'autre part, l'expérimentation formelle venue en partie de l'écriture immigrante et de l'écriture migrante apparaît comme une solution de continuité dans la tradition existante (2001 : 18).

Certes le passage de l'ici vers l'ailleurs et l'implantation de la littérature migrante au Québec sont de nos jours évidents ainsi qu'en témoignent l'accroissement des publications dans ce

1. Voir notamment Harel (1989, 2005), Nepveu (1988), Ouellet *et al.* (2002) et Simon *et al.* (1991).

domaine, leur institutionnalisation par le biais de prix littéraires, de colloques, et de cours consacrés aux phénomènes de migration dans les universités. Bref, de nombreux facteurs témoignent de la présence et du dynamisme des transferts culturels.

Mais d'un autre côté, comme certains critiques l'ont démontré (dans quelques cas ce sont les mêmes : Harel (1989) et Nepveu – 1988), les transferts culturels tels qu'ils se manifestent dans la littérature au Québec sont fréquemment marqués, sur le plan thématique, par la dysphorie et la mélancolie : l'errance, l'exil, la perte identitaire et la déstabilisation sociale sont des signes négatifs, voire des marques de parcours intransitifs, disséminés dans de nombreux textes migrants.

2. ESPACES ET TEMPORALITÉS

Compte tenu des optiques différentes associées au concept de transferts culturels, je me propose d'en examiner les répercussions narratives sur le plan spatio-temporel. Penser à la notion de transfert culturel, comme nous le verrons dans *Le pavillon des miroirs* de Kokis, c'est montrer que, si à un certain plan, le concept est opératoire dans ce récit, puisqu'il raconte le mouvement de migration du personnage principal du Brésil à Montréal, sur un autre plan, il n'est pas actualisé. En effet, le passage d'un pays à l'autre n'engage pas le régime identitaire du protagoniste tant celui-ci semble incapable de s'appropriier et d'intérioriser les mécanismes symboliques des transferts culturels².

Je résume l'intrigue en quelques mots. *Le pavillon des miroirs* est un récit autobiographique fictif mettant en scène un narrateur brésilien qui raconte ses souvenirs d'enfance et d'adolescence dans son pays d'origine, tout en faisant état de son expérience d'immigrant à Montréal. Ce faisant, il se désigne ouvertement, sans la moindre ambiguïté, comme un étranger, un exilé dans la société québécoise qui l'a accueilli : « celui qui a

2. Voir mon analyse de l'altérité dans ce roman : Paterson (2004 : 137-165).

tant cherché à partir ne s'habitue pas ensuite à la solitude des grands espaces [...] le voyage s'est transformé en exil » (Kokis, 1995 : 363). Son récit, raconté à la première personne, alterne généralement d'un chapitre à l'autre entre les souvenirs de son passé lointain au Brésil et ses réflexions sur sa vie à Montréal. Il est important de signaler qu'en dépit de cette alternance, qui produit un va-et-vient continu entre le passé et le présent, le Brésil et le Québec, le récit entier est narré au présent. Tout se passe comme si le passé et le présent pouvaient non seulement se juxtaposer, mais se confondre au niveau temporel du discours. Ce phénomène est d'autant plus étonnant que le narrateur, comme il le signale lui-même, vit à Montréal depuis vingt-cinq ans.

Il est évident, du début jusqu'à la fin du roman, que le narrateur est dans une situation de disjonction totale par rapport à son nouvel environnement. « Enterré », comme il le dit lui-même, dans le sous-sol d'un immeuble, il est un homme solitaire, aliéné et malheureux qui se plaît à critiquer, de façon acerbe, la société d'accueil. Aussi le transfert, c'est-à-dire le passage sur le plan identitaire et symbolique n'est pas réalisé pour ce « déraciné », cet « étranger », ce « déplacé », comme il aime se décrire.

Il est important de signaler que les phénomènes opératoires dans la réalisation d'un transfert culturel identitaire sont liés à deux processus : le rapport à l'espace-temps et la mémoire. Pour mettre ceci en évidence, il faut d'abord préciser, en suivant Eric Landowski, que l'espace-temps ne se pose pas comme une dimension extérieure au sujet. Au contraire, comme le souligne Landowski, « les procédures de *spatialisation* et de *temporalisation* [...] paraissent conditionner toute forme d'appréhension de notre être au monde en tant que monde signifiant » (1997 : 89 ; l'auteur souligne). Il précise :

Sémiotiquement parlant, c'est chose déjà entendue, il n'y a pas d'espace-temps comme référent pur ou comme objet d'étude donné a priori. Il n'y a que des sujets qui, à travers les modalités variables de la saisie de leur

« ici-maintenant », construisent les conditions de leur rapport à eux-mêmes, comme « je ». De ce point de vue, toute construction identitaire, toute « quête de soi » passe par un processus de localisation du monde (1997 : 91 ; l'auteur souligne).

Si, comme l'affirme Landowski, toute construction identitaire passe effectivement par un processus de localisation du monde, la saisie de l'espace est une opération qui engage non seulement le régime identitaire du sujet, mais en permet la (re)construction et la transformation. Il convient donc de s'interroger sur le rapport du protagoniste du *Pavillon des miroirs* à l'espace-temps. Dans quelle mesure la saisie de l'espace a-t-elle des répercussions sur les transferts culturels au niveau de la construction identitaire du protagoniste ?

En évoquant le passé, le narrateur raconte les événements marquants de son enfance et de son adolescence au Brésil, en particulier sa vie familiale, estudiantine et sociale. Suivant un parcours chronologique, son récit nous mène de l'enfance jusqu'à l'âge adulte, lorsqu'il quittera le pays.

Le récit du passé du narrateur, narré je le rappelle au présent, nous permet non seulement de découvrir la vie intérieure du jeune garçon brésilien d'antan, ses joies, ses craintes, ses désirs, mais également l'espace extérieur et social dans lequel il a vécu ; c'est-à-dire un espace vivant, vibrant, dans les rues, les cafés, les ports, les villages, les marchés :

Le marché public domine la place avec ses couleurs éclatantes, ses odeurs sucrées et ses escadrons de mouches. C'est un endroit animé, bruyant [...] et je peux m'attarder tant que je veux pour regarder les commis qui découpent les chairs, qui pèsent les pieuvres dégoulinantes, les tas de sardines et les paniers de crabes aux pinces agressives, bleu et mauve, parmi les algues. Puis les montagnes de noix de coco aux chevelures brunes, des régimes de bananes visqueuses côtoyant les piles d'ananas (Kokis, 1995 : 63-64).

Dans ce passage, la description détaillée, colorée, sensuelle du marché renforce de toute évidence le présent de la narration le transformant en un ici-maintenant. Le narrateur se plaît également à donner une représentation détaillée des défilés, du carnaval, des processions religieuses. Accédant à un discours carnavalesque, il multiplie les images grotesques : images de cadavres gisant dans le parc, d'ivrognes, de prostituées, de clochards, surgissent un peu partout dans les villes pauvres et surpeuplées. Mais encore une fois, il les décrit de telle sorte qu'il établit une relation symbiotique à l'espace-temps brésilien, à celui de la vie et de la mort dans son pays d'origine.

De façon générale, deux topos marquent le rapport du narrateur à l'espace brésilien. Tout d'abord celui de la déambulation : déambulation dans les rues, les parcs, la ville, les ports et le pays entier, à travers les montagnes et les villages, lors d'un voyage avec un groupe de jeunes. Aussi la relation du narrateur à l'espace est-elle dynamique soumise à un mouvement continu. Le deuxième topo se situe sur le plan sensoriel. Dans le récit de la vie brésilienne, les expériences sensorielles du protagoniste imprègnent le récit : odeurs de poissons ou d'encens, musique dans les églises ou les cafés, toucher de peau moite et sensuelle, goût de fruit et de café et surtout regards avides sur un monde multicolore, vibrant. Il s'agit d'expériences sensorielles intenses qui définissent en quelque sorte la relation du jeune garçon au monde ambiant et engagent ses capacités cognitives. Rapport intense, je dirais, à l'ici-maintenant de la vie brésilienne.

À vrai dire, si dans son intégralité, le roman était uniquement un récit mémoriel portant sur le passé du narrateur, il n'y aurait pas lieu de s'interroger sur la notion de transfert sur le plan identitaire. Mais puisqu'il s'agit d'un récit migrant dont l'espace-temps se situe également à Montréal, l'ombre d'une faille et le début d'une inquiétude planent sur les procédures de spatialisations et de temporalisations relatives aux descriptions de la vie brésilienne. Leur efficacité et leur plénitude peuvent sembler déroutantes dans la mesure où, dans le contexte du roman entier, elles inscrivent le sujet dans une relation non pas à l'ici-

maintenant qui est en réalité celui de Montréal, mais à l'ailleurs-passé brésilien, bien lointain comme je l'ai déjà signalé. C'est donc dire que le narrateur adulte, vivant au Québec, semble se situer sur le plan identitaire et existentiel dans son passé. Qu'en est-il de son présent ?

Dans les chapitres qui alternent avec le passé, le narrateur décrit, toujours au présent, sa vie dans son pays d'adoption. Enfermé dans le sous-sol, où se trouve son atelier, puisqu'il est peintre, il donne certains détails sur sa vie quotidienne à Montréal. Ce qui frappe, dans ces descriptions, c'est l'immense contraste par rapport à son récit du passé.

Alors que la vie au Brésil se caractérisait par le mouvement et l'ouverture vers le social, l'espace montréalais est de nature claustrée, limité à l'emplacement de l'immeuble, à quelques incursions dans les centres commerciaux et à une évocation du lieu de travail. La dimension sensorielle est presque entièrement absente (sauf pour la description des tableaux) et l'espace social s'avère terriblement réduit, presque inexistant : on ne trouvera aucune description colorée du marché Jean-Talon, des rues piétonnes, du fleuve Saint-Laurent ou du mont Royal. Pour le narrateur, ce monde nouveau est celui du « royaume de l'incandescence tout entier en tubes fluorescents, blafard et éternel, ennuyeux et prétentieux » (p. 365). C'est ainsi sur le mode de l'absence, de la négation et de la désappropriation que se construit sa relation à l'espace montréalais.

À l'instar de l'espace, la relation du sujet au temps (passé, présent), conditionne le rapport de son être au monde en tant que monde signifiant. Construire son identité c'est, au sens cognitif, construire la dimension temporelle de son être et de son devenir. Or, dans de nombreux romans migrants, l'appréhension du temps est liée à une temporalité antérieure. C'est dire, en d'autres termes, qu'il existe un temps avant l'altérité, temps qui permet d'en saisir la dimension proprement dramatique. Par la nature même de la condition de migrant, les personnages sont souvent axés sur un passé dont ils ne peuvent se détacher.

Dans *Le pavillon des miroirs*, le narrateur, fermant les yeux, comme il le dit lui-même, à tout ce qui l'entoure, se réfugie dans le passé : « Même si je fais attention au présent, c'est toujours en le confrontant aux images du passé ; à tel point que le nouveau finit par perdre son intérêt » (p. 21-22) ; ou encore dit-il : « je n'ai jamais revu la cour, ce n'est pas nécessaire. Elle est tout le temps avec moi-même » (p. 196). Ainsi, paradoxalement, même si tout le discours est narré au présent, le présent est remplacé par le passé. L'incapacité du narrateur de transformer son nouvel environnement en un milieu vivant, sensible et signifiant produit ce que Landowski appelle le phénomène d'« absence au monde ». La mise en place du nouveau lieu n'engage le régime identitaire du sujet que sur le mode de la perte, de l'aliénation et de l'exil :

L'étranger partant en exil portait sans le savoir dans son flanc les germes d'une impossibilité absolue de se fixer. Les horizons me semblaient ouverts ; il s'agissait simplement de partir de là. J'ignorais alors que je verrais tous les nouveaux paysages à travers le kaléidoscope du Mangué, du carnaval [...]. Sans intention de revenir, je devenais donc un homme de nulle part (p. 196).

Il est évident que, dans ce dispositif spatio-temporel, aucun transfert culturel ne peut s'effectuer. Il n'y a pas à vrai dire de passage, de transformation identitaire, sauf au niveau de la création artistique du narrateur, création qui est toutefois toujours ancrée dans les images du passé. Brutalement restreinte, la relation à l'espace-temps devient un support de différence positionnelle entre le narrateur et les gens qui l'entourent. Lucide, le narrateur comprend qu'il s'est construit une identité d'exilé. « Les exilés [...] sont des mélancoliques, leur temps est fermé et, lorsqu'ils parlent d'avenir, c'est pour venir à ce passé duquel ils ne sont jamais sortis » (p. 362). Il devient effectivement un mélancolique et un homme des souvenirs alors qu'il a à peine cinquante ans.

Dans la majorité des récits migrants, les phénomènes de « présence à soi » ou d'« absence au monde » produits par la relation du sujet à l'espace-temps sont modélisés par la mémoire. Comme le souligne Pierre Ouellet :

Les identités sociales et individuelles ne sont jamais fixées une fois pour toutes. Elles se transforment au gré de la mémoire et de la perception qu'on a de soi et de l'autre à travers les images et les traces mnésiques qui sous-tendent le discours social et les pratiques esthétiques, constitutives d'un état toujours transitoire d'une culture donnée (2002 : 1 ; l'auteur souligne).

En effet, la construction identitaire du sujet, en particulier de celui ou de celle qui doit recommencer sa vie dans un nouveau pays, est en grande partie régie par l'expérience mnésique consciente et inconsciente. Voilà pourquoi, les enfants et les adolescents immigrants s'approprient plus rapidement que les adultes leur nouvel espace-temps : leur identité est de toute évidence moins fortement modélisée par la mémoire.

Dans le cas du narrateur du *Pavillon des miroirs*, la mémoire joue un rôle important, voire magistral dans sa perception de soi et des autres. D'une part, les données mémorielles qui hantent son imaginaire et s'inscrivent dans son récit renforcent l'expression de son altérité et empêchent la réalisation d'une transformation identitaire. Ce n'est qu'à un autre niveau que la mémoire permet l'investissement symbolique du narrateur dans l'art, car tous ses tableaux représentent des éléments de son passé. C'est ainsi qu'au bout du compte, le narrateur exilé se situe dans un autre mode de présence à soi où s'effectue malgré tout un passage à un nouveau mode identitaire : celui de l'artiste peintre et écrivain.

3. TEMPS ET ESPACES TRANSFORMÉS

L'analyse du *Pavillon des miroirs*, comme celle de nombreux autres textes migrants, révèle un nouveau dispositif spatio-

temporel. Axée sur le pays d'origine et le pays d'accueil, la structure spatiale est marquée par le va-et-vient, l'enchevêtrement et le double. D'où les concepts qui émergent dans plusieurs discours critiques : le *no man's land*, l'entre-deux et la dérive. Quant à la temporalité, elle détient une importance capitale, car comme l'espace elle conditionne la nature même du phénomène migrant. Diffuse, scindée, elle fait intervenir les thèmes de la mémoire, du rêve et du passé.

Pour revenir, en conclusion, à l'observation fondamentale de Kant, force nous est de constater que le récit migrant suscite de nouvelles interrogations au sujet de la relation de l'être humain au temps et à l'espace ; interrogations qui touchent, de manière fondamentale, à notre devenir individuel et social.

BIBLIOGRAPHIE

- HAREL, Simon (1989), *Le voleur de parcours : identité et cosmopolitisme dans la littérature québécoise contemporaine*, Montréal, Le Préambule.
- HAREL, Simon (2005), *Les passages obligés de l'écriture migrante*, Montréal, XYZ.
- KOKIS, Sergio (1995), *Le pavillon des miroirs*, Montréal, XYZ.
- LANDOWSKI, Éric (1997), *Présences de l'autre : essai sur la représentation de l'autre*, Paris, Gallimard.
- MOISAN, Clément, et Renate HILDEBRAND (2001), *Ces étrangers du dedans. Une histoire de l'écriture migrante au Québec (1937-1997)*, Québec, Nota bene.
- NEPVEU, Pierre (1988), *L'écologie du réel : mort et naissance de la littérature québécoise contemporaine*, Montréal, Boréal.
- OUELLET, Pierre, et al. (2002), *Identités narratives. Mémoire et perception*, Québec, Les Presses de l'Université Laval.
- PATERSON, Janet M. (2004), *Figures de l'Autre dans le roman québécois*, Québec, Nota bene.
- SIMON, Sherry et al. (1991), *Fictions de l'identitaire au Québec*, Montréal, XYZ.

LA FAMILLE ET LE MONDE :
MÉTISSAGE, BÂTARDISE
ET NOUVELLES ALLIANCES
DANS *LA CONJURATION DES BÂTARDS*
DE FRANCINE NOËL¹

Lori Saint-Martin

Université du Québec à Montréal

Publié au quatrième trimestre de 1999, *La conjuration des bâtards* baigne tout entier dans l'angoisse et l'espoir fin de siècle, de la première scène, qui dépeint les enfants du quartier jouant à la prise de Grenade par les Rois Catholiques en 1492, à la dernière, qui marque le passage à l'an 2000. Entre les deux, le roman relate d'abord un séjour à Montréal de quelques mois que font Maryse, son compagnon Laurent et leurs enfants Alexis et Agnès en 1997, puis la tenue à Mexico, en 1999, du Sommet de la fraternité, vaste regroupement altermondialiste qui s'achève dans l'horreur : une soixantaine de personnes mourront dans un attentat à la bombe, dont Maryse, pilier de l'univers romanesque de Francine Noël. Trois familles occupent le centre, si on peut dire, de ce roman décentré : celle de Maryse et de Laurent déjà

1. Le présent article s'inscrit dans le cadre d'une subvention de recherche du CRSH, « La question du père dans la littérature québécoise contemporaine ».

évoquée (précisons qu'Alexis est leur fils biologique et qu'ils ont adopté Agnès) ; celle de Marité et de François, qui ont élevé ensemble leur fille Myriam et le fils de Marité issu d'un premier mariage, Gabriel ; enfin celle d'Elvire, composée des deux fils qu'elle a eus avec le poète national Adrien Oubedon, qui a reconnu l'aîné, Hugo, mais pas le cadet, Tristan². Mère monoparentale, Elvire, qui a maintenant un nouveau compagnon, toujours appelé « cher Antoine », a également élevé une enfant abandonnée, Lilith (appelée Miracle Marthe dans *Myriam première*). Au gré des amitiés et des amours, s'y ajouteront bien d'autres constellations familiales³.

Passé et présent, contes et réalité⁴, personnages fictifs et historiques se côtoient dans cette grande fresque qui aurait pu s'appeler, à l'instar du roman que prépare François, *La saga des survivants*. À l'aube de l'an 2000, un monde s'éteint donc dans un bain de sang, un autre naît dans la douleur et le ravissement. Le monde ancien, qu'incarne Jim Smith, Yankee raffiné mais corrompu⁵, c'est le pouvoir de l'argent, l'impunité des multinationales et le triomphe des trafics en tous genres : drogues, armes, enfants prostitués, organes. La résistance des personnages

2. Elvire, personnage secondaire de *Maryse* et de *Myriam première*, a donc remplacé Marie-Lyre Flouée (MLF), décédée il y a peu, comme troisième membre du trio d'amies.

3. Quant aux autres – et nombreux – personnages dont il sera question dans les pages qui suivent, il s'agit pour l'essentiel d'amis soit de Maryse (Bérénice, Mercedes, Mariana et sa fille Elvira dont tombera amoureux Tristan, le fils d'Elvire), soit des enfants (Ofelia, Clara Fraser) ou de délégués au Sommet (Tom du Bronx, monsieur Quán, Pavón, Rafael Garci) qui deviendront à leur tour pour la plupart des amis. Mentionnons enfin un voisin de la rue de Mentana, surnommé « Kid Gaufrette », qui sera mêlé à l'attentat.

4. Plusieurs personnages – Laurent, Maryse, Myriam, Lilith – racontent de très longues histoires qui ouvrent la trame narrative en en dédoublant souvent de nombreux éléments.

5. Ancien ami de Maryse et de Laurent, il s'est occupé de l'adoption d'Agnès, qu'il prétend après coup avoir « achetée » à sa famille d'origine.

sera à la fois individuelle (création d'amitiés qui, en abolissant les frontières entre soi et l'Autre, donnent au thème du Sommet, la fraternité, une incarnation concrète et dynamique) et collective (émergence de projets politiques en marge du rassemblement). Elle repose sur trois éléments intimement liés entre eux : le métissage, la bâtardise et la création d'une géopolitique différente. Ainsi, dans le roman, l'espace géographique – Montréal, Mexico – et le temps généalogique – générations, héritages, passage des valeurs – prennent des formes insolites, tandis qu'une nouvelle famille libre et fondée sur les affinités électives esquisse, malgré les apories, le modèle d'un monde plus juste à venir.

Dans la réflexion sur l'identité québécoise, les questions liées aux passages culturels, au métissage et, plus généralement, à la relation avec l'Autre occupent une place de plus en plus grande⁶. Le titre même de *La conjuration des bâtards* renvoie à ce courant et propose une alliance mondiale de personnes aux attaches identitaires multiples. Là où Noël innove particulièrement, c'est dans sa vision de la famille comme base de cette nouvelle alliance. Alors que la famille est vue de façon générale comme une force homogène et stabilisatrice, voire comme un simple rouage de l'ordre établi⁷, Noël en fait une entité dynamique, toujours changeante et ouverte sur le monde, la diversité culturelle et l'engagement politique. Dans le présent article, il sera question d'abord du concept de métissage identitaire que véhicule le roman, ensuite de la nouvelle famille qu'il propose, au sein de laquelle le père – en raison de l'intérêt porté à la bâtardise – occupe une place trouble mais importante, enfin de la nouvelle alliance mondiale sur laquelle débouche cette famille.

6. Sur cette question, voir entre autres Harel (1999), Nepveu (1988), Nouss (2005), Paterson (2004), Simon (1993).

7. On sait à quel point, aux États-Unis, les *family values* ont servi à justifier de nombreuses causes de droite comme la prière dans les écoles et la lutte contre l'avortement. Un récent numéro du *Courrier international* porte le titre suivant : « Vers une révolution conservatrice : la famille revient ! »

Nous concluons en voyant à la fois les promesses que recèle cette vision et les apories persistantes qui traversent le roman.

I. VERS LE MÉTISSAGE IDENTITAIRE

— De Valparaiso [dit Clara].
— C'est donc ça ! C'est ça ! T'as pas l'air tout à fait québécoise.
— Qu'est-ce que l'air québécois ? demande Maryse
Francine NOËL,
La configuration des bâtards.

La notion d'une identité simple (à la fois facile à déterminer et univoque), pure et immuable est à la base des idéologies racistes⁸ qui mèneront justement, nous y reviendrons, à l'attentat de Mexico. Noël valorise plutôt les identités qui renvoient à la diversité des langues et des attaches culturelles⁹. Son œuvre met en scène quelques-unes des figures de la multiplicité dont parle Sherry Simon (1993 : 44) : « des termes associés à la langue (oralité, voix, écriture, plurilinguisme, Babel) ; au dépaysement (du propre et de l'étranger) ; à l'accumulation (pluriel, multiplicité, mélange, cosmopolitisme) ». Ses scènes de groupe – soupers entre amis, discussions au Sommet, sorties en troupeau –, qui font s'entrechoquer dans une joyeuse polyphonie des langues, des voix, des origines et des idéologies très différentes, incarnent de manière concrète ces mélanges identitaires. Ajoutons à cela qu'à la différence des autres romans de Noël,

8. De nombreux observateurs ont montré que la notion de « races » distinctes est une fabrication puisque la ligne de démarcation entre elles n'a rien d'étanche ; si elles peuvent se mélanger, c'est qu'elles n'existent pas comme entités fixes. Voir par exemple Guillaumin (1992) pour une bonne synthèse de la question.

9. Pour une belle étude de ces thèmes dans l'ensemble de l'œuvre de Noël, voir Raoul (2002), dont l'analyse de *La conjuration des bâtards* effleure de façon suggestive des points que je développe ici.

davantage centrés sur un petit nombre de personnages, *La conjuration des bâtards* compte d'innombrables figurants et au moins une quinzaine de protagonistes dont les pensées et les actes nous sont présentés à tour de rôle. La narration offre donc de multiples perspectives et s'ouvre à la diversité des âges, des sexes et des origines. Voici un exemple de ces bains de foule, où les personnages se trouvent, sont nommés et existent dans une sorte de chaîne joyeuse : « Gabriel et Lilith naviguent jusqu'au cher Antoine, qui a repéré Maryse, qui a retrouvé Laurent, qui a récupéré Mariana, laquelle est encadrée par deux Français et la Congolaise qu'elle héberge » (Noël, 1999 : 79). Exubérance, diversité, rencontres, « navigation » : cette scène offre une belle image de la façon dont se créent de mouvants réseaux d'amitié.

Myriam a beau préciser que « Ce n'est pas tout d'être métis [...] On peut être bâtard, métis, exilé... et imbécile » (p. 448), le roman constitue un plaidoyer en faveur des identités mixtes. En effet, les gens sympathiques – et les personnages principaux n'hésitent pas à trancher entre ceux-là et les autres¹⁰ – ont dans leur très grande majorité une appartenance double, que ce soit par le lieu de résidence, l'origine généalogique ou les deux. Ainsi, parmi les personnes qui vivent dans un pays autre que le leur, on compte Maryse, Laurent et leurs enfants, Québécois installés à Mexico, Bérénice, Québécoise établie à Lima, et Rafael, Espagnol qui vit lui aussi à Lima, ville natale de cher Antoine, qui habite Montréal. De même, le dernier roman de Maryse parle « d'un chaman péruvien vivant en exil à Paris » (p. 25) ; sa plus récente pièce s'intitule *Terre des Métis*, tandis que *La saga des survivants*, le roman épique de François, relate le peuplement des Amériques au fil des siècles. S'y entremêlent donc d'autres histoires d'émigration et de métissage.

Les personnages aux origines ethniques doubles sont encore plus nombreux, à commencer par Maryse elle-même, à moitié

10. De la même façon, la liste des personnages placée à la fin du roman répertorie notamment les « Alliés » et les « Méchants officiels et imbéciles » (Noël, 1999 : 512).

irlandaise, à moitié francophone¹¹. La fille adoptive de Maryse et de Laurent, Agnès, est originaire du Liban ; élevée en Amérique latine, elle s'étonne des étranges habitudes des gens du Nord (p. 22). Bérénice est « née d'un père sénégalais et d'une mère québécoise » (p. 120), la mère de la Montréalaise Clara Fraser était chilienne (p. 136), Ignacio Smith est le fils du méchant Américain Jim et d'une mère mexicaine, et ainsi de suite. Même les figurants ont des origines métissées ; ainsi, on évoque la tri-
saïeule « quarteronne » (p. 31) d'un médecin qui occupe à peine quelques lignes du texte. En raison du métissage, l'identité nationale n'a plus rien de simple. On ne peut se fier au seul passeport, par exemple, puisque le classement initial des victimes de l'attentat de Mexico, effectué sur cette base, doit ensuite faire l'objet d'une rectification générale :

à y regarder de plus près, il s'est avéré qu'un ressortissant français était arménien, un Américain, israélien, le Suisse, albanais, la Marocaine, berbère, une Anglaise, indienne et l'Indien, pakistanaï, la Congolaise était kényane, le Péruvien, quechua, un Mexicain, guatémaltèque, un autre, américain et agent double, et cætera...
(p. 427).

Cette liste, encore une fois, a un côté jubilatoire ; on y sent le grand plaisir que la romancière prend à jouer avec l'identité, à la déstabiliser.

Il ne faut pas oublier toutefois que le cosmopolitisme joyeux est l'apanage de quelques privilégiés, comme ce Jim Smith millionnaire qui évolue avec aisance dans les hautes sphères des organisations internationales, mais qui trempe aussi dans des

11. Je n'écris pas « à moitié irlandaise, à moitié québécoise » parce que les Irlandais établis ici sont aussi des Québécois. À propos des origines de son personnage, Noël dit ceci : « Et de toute façon, on n'est pas purs, nous, et je ne crois pas à la pureté. J'ai donc fait un personnage métissé car je pense que les Québécois sont "mêlés" » (Pelletier et Saint-Martin, 1993 : 231).

trafics en tous genres. Au Sommet de la fraternité, il se trouve aussi des « refoulés internationaux », gens qui, rejetés à la fois par leur pays d'accueil et par leur pays d'origine, « sont condamnés à vivre en territoire international, c'est-à-dire en orbite autour de la Terre, en haute mer ou sur les frontières du pays » (p. 76). Position, on le devine, inconfortable. Mariana, qui est historienne, parle des déportations collectives comme celle des Acadiens, du trafic des esclaves et d'autres mouvements de population forcées aux conséquences dévastatrices. Ignacio pense aux travailleurs clandestins des mines de diamants en Asie, venus des camps de réfugiés d'Afrique ou d'Europe de l'Est et réduits à l'esclavage (p. 324). Ainsi, le roman rappelle sans cesse la part d'ombre que recèle cette mobilité.

De la même façon, le métissage ethnoculturel se vit parfois dans la souffrance. Durant la prise de Grenade telle que la jouent les enfants de la ruelle, une servante violée par deux soldats se désole de ne pas connaître le père de son enfant ; dans la réalité de la diégèse, monsieur Quán est le fruit du viol de sa mère chinoise par un soldat japonais, alors qu'Agnès a été vendue par ses parents réduits à la dernière extrémité durant la guerre du Liban. La fusion des cultures se fait donc parfois dans la violence et il faut un long travail pour l'accepter.

Au bar Le Diable Vert/El Diabolo Verde, qui relie les couloirs souterrains de Montréal et de Mexico et réunit « en personne » ou sur écran cathodique des clients vivants et d'illustres disparus¹², on voit surgir Garcilaso de la Vega, « condensé du métissage » (p. 288), qui relève autant de l'Espagne de son père conquistador que de l'Amérique de sa mère, princesse inca vaincue. Noël lui fait dire ceci à propos des groupes d'appartenance : « Le métis en a deux. Et cette dualité peut lui être un

12. Les lecteurs de *Myriam première* se rappelleront ce bar tenu par le Diable en personne, et auquel seuls les initiés accèdent. Visiblement, il en existe aussi une succursale mexicaine qui sert de lien entre les deux grands espaces géopolitiques du roman, en plus d'établir des contacts entre les vivants et les morts de tous les pays.

tourment, puisque des deux côtés de son ascendance, il est l'Autre » (p. 289).

L'exemple de Garcilaso le montre bien, ainsi que celui du métis Louis Riel et d'autres qu'évoque le roman, la fusion des cultures ne se fait pas toujours dans l'harmonie. Cela dit, à part Maryse qui a refusé sa « langue paternelle », l'anglais (mais qui compense cette perte, nous y reviendrons, en investissant l'espagnol), la plupart des personnages vivent leur métissage dans une relative euphorie, dans le cumul et la recombinaison plutôt que dans l'opposition des différentes composantes identitaires¹³ : « Dans le métissage, les composantes créent un nouvel ensemble, un nouvel être-ensemble, sans perdre leur identité, leur nature, leur histoire » (Nous, 2005 : 10). Une bonne partie du plaisir de lecture que procure le roman vient justement de l'entrechoquement des langues, des accents et des expressions, de la légèreté aérienne des conversations menées en deux ou trois langues à la fois, où la matière linguistique elle-même participe du jeu. Les protagonistes du roman se moquent allègrement des êtres unilingues – presque tous les Américains du roman –, de ceux qui trouvent leur peuple supérieur comme l'Argentin Pavón et des tenants d'une conception étroite des identités nationales :

- *Il y a de tout dans ce micmac, mais peu de Mexicains.*
 — *Je suis mexicaine, dit Mariana.*
Ça, c'est évident, se dit cher Antoine : cheveux noirs, dents fortes et blanches, sensualité accrue par l'âge. Quelle femme !
 — *Il y a Maryse et moi, dit Laurent.*
 — *À l'accent, j'aurais cru que vous étiez québécois, dit un des Français.*
 — *Mais nous le sommes, répond Laurent.*

13. Ainsi, tel être n'est pas « un tiers Indien, un tiers Africain et un tiers Européen ; il est cent pour cent Indien, cent pour cent Africain et cent pour cent Européen. C'est-à-dire qu'il est Indien, Africain et Européen tour à tour, et pleinement à chaque fois ; il est ce qu'il est à 300 % » (Nous, 2005 : 35).

— *Nous aussi, disent Bérénice et cher Antoine. Tout le monde rit. Les Français renoncent à comprendre* (Noël, 1999 : 79-80).

L'identité est donc mouvante, multiple ; elle n'a rien de stéréotypé, elle ne se laisse deviner ni par le type physique ni par les accents (Elvira, la jeune Mexicaine, parle « comme une bande dessinée française » – p. 81). Seule une attention profonde portée à l'histoire complexe de chaque être permet de l'appréhender. Et tant pis pour ceux qui n'arrivent pas à comprendre. De la même façon, c'est monsieur Quán, agronome chinois qui n'a fait que deux courts séjours au Québec, qui, à en croire Maryse, résume le mieux la question nationale pour le bénéfice des étrangers.

À leur meilleur, donc, les êtres métissés « parviennent à vivre avec leur blessure inaugurale, à faire la synthèse d'héritages différents » (p. 289). Le métis – tout comme le bâtard, dont nous parlerons plus loin – est ainsi porteur d'espoir, car son existence même abolit toute notion de pureté ethn raciale (dont l'histoire contemporaine a montré mille fois les dangers) et remet radicalement en question le concept de l'Autre comme ennemi irréductible. Selon Raoul (2002 : 331), la « possibilité de différences harmonieuses, d'intersections ou de projections heureuses [...] revient dans tous les textes de Noël » ; dans *La conjuration des bâtards*, pour reprendre les termes de Pierre l'Hérault,

[...] la diversité [n'est] plus perçue comme une menace, mais comme le signe du réel inévitablement multiple. Espace transfrontalier de la liberté et du désir, [la littérature québécoise] ne se construit plus seulement à partir d'un centre fixe, mais se laisse travailler par sa périphérie, sa marge, son étrangeté, devenant le lieu d'échange et de circulation des imaginaires (1991 : 56).

En somme, le métis nous parle des passages culturels, de la réconciliation possible et de la coexistence harmonieuse de différences dans un seul et même être et donc, peut-être, dans une société : c'est que le métissage, « éthique de l'appartenance

plurielle, ouvre la voie d'une citoyenneté plurielle, un devenir-citoyen aux variables multiples, un "être-à-plusieurs" se déployant au rythme des différences » (Nous, 2005 : 84).

Porteur d'harmonie possible, le métis soulève toutefois une opposition viscérale : la « fusion utopique peut se transformer en explosion catastrophique, tant que certains refusent d'en faire partie » (Raoul, 2002 : 342). Pour les nostalgiques de la pureté perdue, en effet, « le métissage mène à l'affaiblissement des races et des cultures »¹⁴ (Noël, 1999 : 117). Ce n'est pas un hasard si l'attentat de Mexico est le fait de suprématistes blancs, appelés White Rights Watchers (WRW)¹⁵. Si le métissage, c'est la confusion et parfois le trouble, mais aussi la vie, la quête de la pureté à tout prix mène à l'intolérance et à la mort.

Dans *La conjuration des bâtards*, contrairement à ce qu'on observe dans le roman québécois traditionnel, le rapport à l'altérité ne repose pas sur la création d'un Autre (Anglais, Amérindien) marqué par une série de traits distinctifs ; on n'a pas non plus affaire à un roman migrant où, comme le dit Paterson (2004) dans sa belle étude de l'altérité dans le roman québécois, « l'Autre prend la parole ». *La conjuration des bâtards* propose plutôt un décentrement radical de la notion même d'altérité : comme l'identité est maintenant ouverte, éclatée, multiple, chacun porte une part d'altérité en soi. L'Autre est désormais (en) nous¹⁶. Il n'y a plus de norme identitaire figée, plus de pureté, plus de ligne de conduite univoque. Plus d'Autre absolu, sinon celui qui, au sens québécois, « se prend pour un autre », pour la Vérité.

14. En revanche, selon le pédiatre Garcé, « Le métissage produit une résistance accrue aux maladies [...] les Métis, ayant les gènes des deux groupes d'origine, ont aussi les anticorps des deux groupes » (Noël, 1999 : 118).

15. Nous reviendrons plus loin sur la signification de la présence parmi eux de Kid Gaufrette, jeune voisin de Montréal.

16. On pense ici à la formule bien connue de Kristeva : « L'étrange est en moi, donc nous sommes tous des étrangers. Si je suis étranger, il n'y a pas d'étrangers » (1988 : 284).

De fait, le roman de Noël propose une vision nationaliste fondée non pas sur l'appartenance ethnique de vieille souche (la « pure laine »), mais sur les échanges, les affinités et l'ouverture¹⁷. L'image finale du roman – d'autres jeunes du quartier rejouent la scène du début à leur manière – résume bien le nouveau Montréal : si les parents viennent, on nous le précise, de Chine, du Viet-Nâm ou du Chili, les jeunes, eux, ont tous « un solide accent montréalais, qui pour [Agnès], est la norme » (Noël, 1999 : 506).

II. VERS LA NOUVELLE FAMILLE

— Mon copain Ignacio est en crise, lui dit
Tristan.
— À cause ?
— À cause de son père.
C'est une épidémie ! se dit le chaman
Francine NOËL,
La configuration des bâtards.

Dans le prolongement de la figure du métis se trouve celle du bâtard, qui établit un lien solide entre l'identité métissée et la nouvelle famille plurielle mise en scène par Noël. Après avoir tenté de cerner le sens attribué à la notion de bâtardise, nous verrons en quoi consiste cette nouvelle famille et comment elle débouche à son tour sur une nouvelle dynamique sociale, la bien-nommée « Conjuración des bâtards ».

Bien qu'il nous soit impossible de traiter à fond cette question ici, Noël présente dans ce roman une grande réflexion sur les pères ; tout comme elle multiplie les personnages, les origines et les langues, elle dépeint toute une galerie de pères, des

17. Autrement dit, selon le roman, « le choix qu'il faut faire à notre époque est de partir et revenir, en accueillant les autres chez nous, pour que toute identité "nationale" devienne ce que l'auteure désigne dans *Conjuración* comme un "diver-tissement" » (Raoul, 2002 : 347).

plus ignobles aux plus extraordinaires, et formule à leur sujet de nombreux commentaires métatextuels : « Intéressant, ce rapport père-fils, se dit don Rodolfo. Il vient de lire *La psychiatrie en quinze leçons* [...] Le chaman Freud prétend que la relation au père est capitale. Don Rodolfo s'installe donc confortablement pour écornifler une journée dans la vie de ce père » (Noël, 1999 : 178, 265). Le roman fait le procès du père traditionnel, du poète national Oubedon jusqu'à Dieu, pour ensuite proposer un nouveau père tendre, à visage humain. Le fils bâtard sera peut-être de ceux-là.

LA BÂTARDISE

Dès le titre et la première scène du roman, qui présente la servante violée consternée de ne pas connaître l'identité de ses ravisseurs – « c'est important, le père » (p. 17) –, le thème du bâtard est omniprésent, obsessionnel. D'abord synonyme de honte et d'opprobre – Kid Gaufrette, l'ex-soldat canadien qui participera à l'attentat de Mexico, se moque de Tristan dans la ruelle en lui disant, narquois, que « c'est pas grave de pas savoir » (p. 17) –, la bâtardise devient signe, comme le métissage, de marginalité assumée ; dès lors, elle annonce un ordre social nouveau.

De nombreux personnages mineurs sont bâtards ou, ce qui revient presque au même ici, n'ont jamais connu leur père, dont notamment Lilith, monsieur Quán et Mariana (fille de la bonne élevée aux côtés de l'enfant légitime). Les histoires racontées par les personnages font également une large place aux bâtards, comme tel métis de l'Ouest canadien dont le grand-père a eu deux femmes, une Amérindienne et une Canadienne française. La thèse que prépare Hugo, le fils reconnu d'Oubedon, en vue de « prouver que les enfants dits naturels ont joué dans l'Histoire un rôle aussi important que les enfants dits légitimes » (p. 175), sert de prétexte pour faire défiler des noms de bâtards célèbres, dont Mary Shelley, Maurice Utrillo, Suzanne Valadon, Eva Perón, Jean d'Alembert, Julie de Lespinasse, O'Higgins, le père

fondateur du Chili (p. 175), l'un des fils du conquistador Cortés (p. 308), Juan d'Austria, le « fils naturel que Charles Quint n'a jamais reconnu » (p. 245), sans oublier, bien sûr, Jésus, « le bâtard le plus célèbre de tout l'Occident » (p. 387), qui entretient avec Dieu le Père des relations tumultueuses.

Comme dans une galerie de miroirs, toutes ces figures secondaires se dédoublent et amplifient le drame central du texte. Au cœur du roman se trouve ainsi la figure gigantesque d'Adrien Oubedon, poète national du Québec, âgé de 72 ans, atteint du cancer de la prostate et brisé par son vain désir d'indépendance nationale, mais qui conserve son air de fier patriarche. Oubedon a donc eu deux fils avec la muse Elvire : Hugo, qu'il a accepté comme sien, et Tristan, qu'il refuse de reconnaître¹⁸. Si celui-ci sait par sa mère être le fils d'Oubedon – son grand frère Hugo l'a également déclaré frère à part entière, dans un geste qui rappelle celui du fils légitime de Charles Quint envers son frère bâtard (p. 245) –, le manque de reconnaissance paternelle est néanmoins « une tare, un manque, une marque » (p. 158). On n'est pas si loin de la Rome impériale, au fond, avec le grand poète dans le rôle du *pater familias* seul autorisé à donner la légitimité.

Toute sa vie, donc, Tristan aura cherché la reconnaissance de son père. Les deux fils ont même présenté en vain une « pétition en paternité » (p. 179), contre l'avis de la mère, Elvire, qui dit à Hugo : « L'amour forcé n'est pas de l'amour. Adrien t'a reconnu, mais n'a jamais rien fait de concret pour toi » (p. 179).

En somme, le poète national, dévoué au pays plutôt qu'à ses fils, échoue à concilier sa vie personnelle et les exigences du monde extérieur, comme les mères semblent pouvoir le faire : « Il est bien en public et lamentable en privé »¹⁹ (p. 159). Lorsque Oubedon finit par téléphoner à Hugo, le fils n'attend plus

18. Gilles Marcotte rappelle que si Oubedon nie sa paternité, c'est « pour des motifs de pension alimentaire » (1990 : 73).

19. Le mal semble répandu puisque le père d'Elvira aussi « fuit, dans la revendication politique, ses charges familiales » (Noël, 1999 : 367).

l'amour de son père. Il se contente de lui demander cinq cents dollars. Enfin, le père cherche un moment d'intime vérité avec son fils, mais il ne sait parler que de lui-même :

— *Je me suis fourvoyé dans tout ce que j'ai fait et dit...*

M'écoutes-tu ?

— *Oui, je t'écoute, papa.*

— *Ce pays que j'ai rêvé avec quelques autres ne naîtra jamais.*

— *Je te reviens tout de suite, j'ai un appel sur l'autre ligne* (p. 180).

On voit bien que le combat politique du père n'est pas celui du fils. Hugo, n'ayant jamais été comblé par son père, a renoncé à lui accorder écoute et sympathie. Par la suite, Oubedon, seul chez lui, se suicide. Après sa mort – qui suscite peu de réaction chez les personnages, étant donné les événements dramatiques de Mexico –, nous apprenons qu'il a fait aussi de Tristan son héritier, « ce qui équivaut à une reconnaissance » (p. 465). Comme on précise du même coup que le poète a par ailleurs « trois enfants dont il a toujours ignoré l'existence » (p. 467), le problème de la légitimité demeure entier.

De plus, le fils a compris que la reconnaissance va désormais dans les deux sens : il peut déclarer le père illégitime à son tour et refuser de le reconnaître. Ainsi, mis au courant des crimes commis par son père, Ignacio Smith le désavoue et s'installe chez un père qu'il s'est choisi, l'oncle de Mariana. Le « vrai » père devient donc *celui qu'on choisit, celui que le fils reconnaît plutôt que celui qui reconnaît le fils*²⁰. Que la légitimité vienne désormais du fils plutôt que du père porte un rude coup à la notion habituelle de bâtardise. Dans le roman, Jésus lui-même ne procède pas autrement :

20. C'est l'idée de présence stable qui semble le plus préoccuper les enfants : « Une chose est sûre : un père qui se tire ainsi n'est pas fiable » (p. 266). Après la mort de Maryse, Agnès conclut, désespérée, « De toute façon, les mères, ça dure pas [...], c'est pas fiable » (p. 418).

— *Je me suis trompé dans le choix de mes pères. Je n'ai pas su apprécier Joseph, qui m'a nourri sans poser de questions stupides et m'a toujours suivi du coin de l'œil avec bonté. On ne peut pas en dire autant de vous ! Je vais me ressaisir et faire un enfant que vous ne connaîtrez pas. Vous n'êtes plus mon père* (p. 388).

« Souvent les bâtards sont surdoués », prétend Elvira (p. 245). En fait, la bâtardise a beau être une cause de souffrance intense pour celui qui n'est pas reconnu, elle rejoint ici le métissage comme signe d'une identité *autre*. Inversement, le moine qui, au Diabolo Verde, dit : « Pour moi, c'est tout simple : il y a le légitime et l'illégitime, le bien, le mal et rien d'autre » (p. 158), se range du côté des chantres de la pureté raciale. Comme le métissage, la bâtardise remet en cause la notion de légitimité, les identités figées et les normes sociales rigides. Elle sème le désordre dans les généalogies officielles et ouvre la famille à des origines lointaines, interdites. Son existence fait fi des hiérarchies sociales (la femme non officielle est souvent d'une origine ethnique subordonnée ou d'une classe sociale plus modeste), tout comme sa non-reconnaissance les renforce. Elle est signe d'ouverture, de désordre heureux, de foisonnement. De plus, et ce fait revêt une grande importance dans l'univers féministe de Francine Noël, l'acceptation par la société des enfants bâtards signifie un recul du pouvoir légitimant du père, seul garant jusqu'alors de l'existence sociale des enfants. Malgré lui, le bâtard rompt avec l'ordre officiel pour ouvrir des chemins nouveaux²¹. Souvent, le texte insiste sur ce point, il serait plus créateur, plus dynamique que les autres, à la manière peut-être du genre romanesque lui-même, cette forme bâtarde qui mélange le haut et le bas, brasse les langues, intègre le conte oral, l'Histoire, le théâtre et maintes autres formes textuelles. Le métissage et la bâtardise ont encore ceci de commun qu'ils s'opposent à toute

21. Le sens positif attribué à la bâtardise émerge tard dans l'œuvre de Noël. Jeune, Maryse se désolait d'être « issue de toutes ces bâtardises, de ces deux sous-cultures appauvries » (Noël, 1983 : 398).

idée de pureté du sang ou des origines : ce qui compte, c'est non plus la « pure laine » ou le « sang bleu », mais bien l'appartenance élective, les choix. Un autre bâtard, monsieur Quán, définira les militants du nouvel ordre à venir comme des gens « sensibles à l'injustice » et capables « de défendre ce qui est légitime plutôt que strictement légal » (p. 483). La bâtardise acquiert ainsi une nouvelle légitimité politico-sociale et se transforme en résistance. La nouvelle famille que dépeint Noël, dynamique et ouverte aux quatre vents, est un élément essentiel de cette mouvance.

LA FAMILLE PLURIELLE

« ON DEVRAIT POUVOIR CHOISIR SES AÏEULES », écrivait déjà Maryse dans le roman éponyme (Noël, 1983 : 398). Les majuscules rageuses traduisent la violence de ce désir de rupture d'avec une famille vue comme bornée, misérable et sclérosante²². Rupture consommée dans *La conjuration des bâtards* :

— *Ne me dites pas que Maryse est sa tante, dit Mariana. C'est impossible, je sais qu'elle a coupé les ponts avec sa famille.*

— *Avec sa famille charnelle, bien sûr. C'est une gang de tarés. Mais nous, on est sa vraie famille. Tout comme vous et ma mère Elvire* (p. 292).

Ainsi, conformément au fantasme de Maryse, on peut choisir sa famille. Certains ont perdu leur famille biologique (Lilith, Agnès), d'autres l'ont abandonnée de leur plein gré (Maryse,

22. Marité reste proche de sa mère, mais c'est un personnage très mineur et à une exception près, les adultes du roman ne sont jamais présentés en compagnie de leurs parents. Dans tout le roman, Maryse pense une seule fois à son père et ne mentionne jamais les autres membres de sa famille. Jarque (1991) parle dans de tels cas du « roman des copines ».

Ignacio), d'autres encore cumulent familles biologique et élective, comme Marité et François, leurs enfants, de même que ceux de Maryse et Laurent. La famille « légitime » au sens traditionnel est presque disparue du texte²³, et son seul défenseur est l'infâme Kid Gaufrette, voisin qui se moque de l'illégitimité de Tristan. Or c'est ce garçon, violent et borné, mais qui se vante de vivre dans une famille « normale » (p. 18), qui participera à l'attentat de Mexico.

Principe fondateur de cette nouvelle famille : tous les enfants – biologiques, adoptifs, bâtards, légitimes, abandonnés ou greffés temporairement à un nouveau groupe d'adultes – sont égaux en droit, à l'instar de tous les membres de la famille humaine. À petite échelle, la famille devient ainsi le modèle d'une société plus juste. Comme le dit Ofelia : « Ces histoires d'enfants biologiques ou adoptés, c'est naze et ça compte que dalle ! La preuve, ma sœur est aussi biologique que moi et elle est conne. Si on l'avait adoptée, elle serait la même, toujours incurablement conne. Alors, tu vois » (p. 188).

Frappent tout particulièrement dans cette famille les rapports que les gens créent entre eux, les liens électifs qu'ils tissent. Ainsi, Gabriel est le « cousin-voisin » de Tristan et d'Hugo (p. 19), tandis que Maryse considère François comme « son jumeau » et ses deux grandes amies comme ses sœurs (p. 260) ; logiquement, chacune d'entre elles est la tante des enfants des deux autres. Plus étonnant, Agnès, la fille de Maryse, considère Myriam comme sa tante, alors qu'elle est la fille de l'amie de sa mère adoptive (p. 24). Hugo et Tristan « sont frères ou demi-frères, c'est pareil » (p. 21) et Tristan est le « quasi-frère » de Lilith (p. 137). Et pourquoi s'arrêter en si bon chemin, puisque les grands amis des frères sont aussi des « cousins » (p. 292) ? Comble d'imagination : on apprend que Mercedes est la mère

23. Raoul rappelle que Noël s'intéresse depuis longtemps à la nouvelle famille : « *Myriam première* annonce déjà par son titre des alternatives à la généalogie basée sur la légitimité autorisée par les pères et la maternité biologique : il s'agira de la bâtardise revendiquée, la famille hybride et l'adoption » (2002 : 336).

biologique de Claudio, fils adoptif décédé de Maryse et de Laurent, et Agnès décrète que Mercedes est leur « très grande sœur » (p. 269).

Autrement dit, la famille est ouverte, toujours à inventer, extensible à l'infini. Elle est fondée non pas sur la similitude ethnique (Kid Gaufrette, qui a grandi dans la même ruelle que les autres enfants, est avec l'Américain Jim Smith le grand méchant du livre), mais sur les valeurs communes, sur la convergence des différences plutôt que sur leur aplanissement. À l'image d'une société accueillante, cette famille n'exclut personne ; elle fonctionne par cumuls et par ajouts, il y a toujours de la place²⁴. Jeux, conversations, entraide, réconfort, plaisirs, fêtes, rituels : on y adhère librement, le temps qu'on veut. S'y greffent à plaisir les oncles et tantes, « les alliés-familiers et les amoureux » (p. 21) anciens ou nouveaux, « soupirants et enfants rajoutés » (p. 49). Bref, une « tribu »²⁵ (p. 48) grouillante de vie dont nul n'est exclu, sinon pour cause de non-affinité. Au besoin, se créent du reste de nouvelles unités au sein de la grande : après la mort de Maryse, Marité prendra en charge Agnès, tandis qu'Ignacio, nous l'avons vu, trouvera une nouvelle famille chez l'oncle de Mariana.

À la famille traditionnelle, synonyme ici de querelles stériles, de valeurs sclérosantes et d'identités figées, se substitue donc un réseau fluide d'amitiés, monde harmonieux ou du moins capable de régler ses conflits à l'interne. À la fixité et à l'immobilisme, la nouvelle famille oppose le mouvement ; tissée serrée mais infiniment ouverte aux nouvelles rencontres, elle invente, combine, crée. Cette ouverture se transpose aussi sur le plan spatial : au décor habituel de la famille, la maison fermée, le roman oppose les appartements prêtés ou débordant d'invités étrangers, la ruelle, les hôtels, les lieux de rencontre et de

24. Ainsi, ce roman correspond à ce que Nepveu appelle « la nouvelle culture québécoise : indéterminée, voyageuse, en dérive, mais "recueillante" » (1988 : 217).

25. Pour les amis comme tribu, voir Watters (2003).

rassemblement – jardins, musées, salles de séminaire – et surtout, l'irremplaçable Diable Vert/Diablo Verde, qui réunit à lui seul Québec et Mexico, les vivants et les morts, le réel et le virtuel, ainsi que toutes les langues du monde.

Chez Noël, et ce trait est original, la nouvelle famille brise avec l'homogénéité et le statu quo, donnant lieu à une alliance politique mondiale qui mise sur les mêmes valeurs : solidarité, affinités, ouverture et souplesse. Au sein de la famille, plus d'enfants illégitimes, plus de rôles figés ; dans la société, « plus question d'orthodoxie, plus de doctrines pures et dures », mais « des actions locales, adaptées à chaque contexte et à revoir sans cesse » (p. 432). Au Diablo Verde, le fantôme de Giordano Bruno évoque les résistants politiques en des termes qui décrivent parfaitement l'idéal du métissage et la nouvelle famille que dépeint Noël : « D'un côté, l'orthodoxie, de l'autre, des fous altruistes qui pensent le monde et le régènèrent. Ces gens recherchent l'union et la collaboration. Une union fondée sur la reconnaissance des forces de chacun. Ils refusent les castes et la hiérarchie » (p. 288).

La nouvelle famille est donc déjà publique dans la mesure où elle refuse tout repli sur elle-même : en accueillant les gens d'autres sangs, d'autres origines nationales, elle esquisse le modèle d'une alliance à la fois publique (politique et internationale) et privée (fondée sur les affinités et les amitiés). Lieu d'appartenance et de solidarité, la famille s'élargit à plaisir et englobe la ruelle, puis le quartier, la ville et, pourquoi pas, le monde. Car c'est à l'image de cette famille-tribu que s'inventent les nouvelles alliances susceptibles de contrer la violence et la haine.

III. VERS UNE NOUVELLE GÉOPOLITIQUE

Sur la rue Fresnos [...], de minuit à cinq heures du matin, monsieur Quán écrivit. Il rédigea le texte qui allait devenir le fondement de la Conjuración des bâtards.

Francine NOËL,

La conjuration des bâtards.

Le texte fondateur de ce nouveau mouvement de résistance à la violence aveugle, que celle-ci prenne la forme d'un attentat raciste ou de la domination des multinationales américaines, a donc été rédigé à Mexico par un bâtard sino-japonais de passage chez des Québécois. Métissage, familles non traditionnelles et politique altermondialiste convergent pour créer l'espoir d'un monde nouveau. Cette alliance, comme la nouvelle famille, se fonde sur les affinités et demeure souple, peu structurée et mobile : « On n'infiltrer pas une organisation qui n'en est pas une. Tout ce qui chevauche, déborde et enjambe les cloisons est incontrôlable » (p. 432).

Le suicide du poète national Oubedon – qui n'incarne tout de même pas le Québécois « pure laine » borné, car il est capable de réciter de mémoire plusieurs pages d'Octavio Paz – signale peut-être justement le double triomphe du local et du mondial, qui escamotent ainsi le provincial-national discrédité (la députée provinciale Marité figure à peine dans le roman, le Canada n'est jamais mentionné et comme le dit Oubedon, « le national est en chute libre » – p. 180).

Il vaut la peine d'évoquer la façon dont Noël imagine ici l'espace nord-américain, qui débouche ensuite sur l'espace mondial par l'intermédiaire des participants au Sommet, dont monsieur Quán, un homme de Pondichéry marié avec une femme qui « n'est pas de sa caste » (p. 492) et la « femme dévoilée », qui travaille avec une amie juive « à rallier des femmes musulmanes, juives et chrétiennes » (p. 437). Le roman a lieu entre deux métropoles, Montréal et Mexico. Comme un voyage

en avion fait de l'espace intermédiaire une abstraction, voire une fiction, la géographie imaginaire du roman évacue les États-Unis. Le roman saute pour ainsi dire par-dessus l'espace états-unien si cher à de nombreux romanciers québécois²⁶. Si les langues s'y entrecroisent de façon jouissive, notamment grâce à l'insertion de passages dialogués en espagnol, l'anglais est en gros exclu. On déplore sa trop grande présence au Sommet et sa domination dans le monde, les Américains du roman sont presque tous unilingues et, de façon générale, peu présents, sinon à titre de figurants bornés (Tom du Bronx, travailleur de rue, constitue l'exception à la règle). S'ils font appel à des exécutants comme Kid Gaufrette, les véritables auteurs de l'attentat de Mexico sont des racistes états-uniens. Le personnage de loin le plus odieux du livre, l'Américain Jim Smith, incarne le pouvoir du capital mondialisé, la violence et l'impunité souriante.

Maryse, « dont l'anglais est pourtant la langue paternelle » (p. 74), a renoncé à cette langue. À un anglophone incrédule, elle dit écrire en français et se faire traduire en espagnol au mépris de l'anglais (p. 74). Faussement naïve, elle se moque de l'hégémonie de la langue anglaise : « Le náhuatl contemporain est une langue très compacte et on se demande pourquoi elle ne remplace pas l'anglais qui a le désavantage de ne pas se prononcer comme il s'écrit » (p. 184). Pour Maryse comme pour l'ensemble des personnages, l'espagnol occupe la place de l'anglais dans la nouvelle configuration nationale et mondiale. Le refus de l'anglais, pourtant difficilement praticable dans un espace nord-américain, signifie donc en principe non pas un repli sur soi, mais bien une *autre* ouverture, entre langues latines et pays dominés, un pied de nez au pouvoir de Washington et un geste de solidarité envers les initiatives altermondialistes. La famille élargie et la nouvelle alliance mondiale qu'elle engendre à son image proposent un espace à la fois public et privé, ouvert, mobile, sans frontières, accueillant comme le sont les pays rêvés.

26. Pour l'américanité du roman québécois, voir entre autres Chassay (1995), Morency (2006) et Lintvelt (2006).

CONCLUSION : APORIES ET PROMESSES

Et pourtant, le roman, qui évoque la possibilité d'une nouvelle alliance politique à la fois joyeuse et porteuse de vastes changements sociaux, est empreint d'un pessimisme profond. Nombre de jeunes sont malades : le premier fils adoptif de Maryse et de Laurent est mort en bas âge, leur fils Alexis sera bientôt aveugle, Lilith se meurt d'un cancer du sein et Hugo a un grave accident. En l'espace de quelques jours et en marge du Sommet de la fraternité, nous assisterons à un meurtre, celui de Maryse (sans parler de la soixantaine de victimes anonymes), et à deux suicides, soit ceux d'Oubedon et de Lilith. Disparaissent donc la mère, le père symbolique de la nation et une jeune fille autrefois belle et forte. Comme le dit Raoul, le « vol vers l'utopie tourne court » et les personnages « doivent retourner chez eux, retrouver le local, le proche, l'intime, le jardin de la rue Mentana qui leur permettra de récupérer » (2002 : 344). Mais pourquoi tant d'impasses²⁷ ? Désespoir devant un monde vendu aux multinationales ? Pessimisme fin de siècle ?

Quoi qu'il en soit, l'espoir revient, même après la mort de Maryse. C'est dans le chagrin de la perte que monsieur Quán rédige son manifeste et c'est après que se forme le réseau mondial de résistants. Pour contrer la mort, surviennent les adoptions électives dont il a déjà été question. Ignacio changera le nom de la fondation Jim Smith, qui sera désormais celle du « Jour du 6 novembre » (Noël, 1999 : 448), et s'emploiera à défaire le mal qu'a fait son père. Enfin, l'archange Gabrielle annonce une naissance, celle de l'enfant de Tristan et d'Elvira, qui scellera l'union du Québec et du Mexique. Et surtout, le fils légitime et le fils bâtard du poète Oubedon ont juré de refaire la paternité : « Devant la petite flamme de la lampe du sanctuaire, ils font le serment de se comporter en vrais pères. Ils joueront avec leurs

27. Raoul (2002 : 344) fait remarquer que dans chacun des romans de Noël, une femme meurt de mort violente. Pour la mort d'Amélia dans *Babel, prise deux*, voir aussi Saint-Martin (1993).

LA FAMILLE ET LE MONDE

enfants, les écouteront, les soigneront, les engueuleront et paieront tout : nourriture, maison, vêtements, études » (p. 467).
Amour, autorité, présence constante : un monde recommence dans la douleur et dans la perte. Les alliances, qu'elles soient petites (la famille) ou grandes (la Conjuración), sont ici la source non seulement de plus de justice, mais aussi de plus de plaisir.

BIBLIOGRAPHIE

- CHASSAY, Jean-François (1995), *L'ambiguïté américaine. Le roman québécois face aux États-Unis*, Montréal, XYZ.
- GUILLAUMIN, Colette (1992), *Sexe, race et pratique du pouvoir. L'idée de Nature*, Paris, Côté-femmes.
- HAREL, Simon (1999), *Le voleur de parcours. Identité et cosmopolitisme dans la littérature québécoise contemporaine*, Montréal, XYZ.
- JARQUE, Alexandra (1991), « Le roman des copines », *Possibles*, vol. XV, n° 2 (printemps), p. 31-42.
- KRISTEVA, Julia (1988), *Étrangers à nous-mêmes*, Paris, Fayard.
- L'HÉRAULT, Pierre (1991), « Pour une cartographie de l'hétérogène : dérives identitaires des années 1980 », dans Sherry SIMON *et al.*, *Fictions de l'identitaire au Québec*, Montréal, XYZ, p. 53-114.
- LINTVELT, Jaap (2006), « Le voyage identitaire aux États-Unis dans le roman québécois », dans Jean MORENCY, Jeanette DEN TOONDER et Jaap LINTVELT (dir.), *Romans de la route et voyages identitaires*, Québec, Nota bene, p. 55-86. (Coll. « Terre américaine ».)
- MARCOTTE, Gilles (1990), « La poésie Oubedon », *Urgences*, n° 28 (mai), p. 68-78.
- MORENCY, Jean (2006), « Un voyage à travers les mots et les images sur la piste des romans de la route au Québec », dans Jean MORENCY, Jeanette DEN TOONDER et Jaap LINTVELT (dir.), *Romans de la route et voyages identitaires*, Québec, Nota bene, p. 17-34. (Coll. « Terre américaine ».)
- NEPVEU, Pierre (1988), *L'écologie du réel. Mort et naissance de la littérature québécoise contemporaine*, Montréal, Boréal.
- NOËL, Francine (1983), *Maryse*, Montréal, VLB.
- NOËL, Francine (1999), *La conjuration des bâtards*, Montréal, Leméac.
- NOUSS, Alexis (2005), *Plaidoyer pour un monde métis*, Paris, Textuel.

LA FAMILLE ET LE MONDE

- PATERSON, Janet (2004), *Figures de l'Autre dans le roman québécois*, Québec, Nota bene. (Coll. « Littérature(s) ».)
- PELLETIER, Jacques, et Lori SAINT-MARTIN (1993), « “Je suis une femme dans un pays”. Entretien avec Francine Noël », *Voix et images*, vol. XVIII, n° 2 (hiver), p. 224-238.
- RAOUL, Valérie (2002), « Le “lieu commun” disputé : partage du territoire et du langage entre les sexes et les ethnies dans les romans de Francine Noël », dans Louise DUPRÉ, Jaap LINTVELT et Janet M. PATERSON, *Sexuation, espace, écriture. La littérature québécoise en transformation*, Québec, Nota bene, p. 329-347. (Coll. « Littérature(s) ».)
- SAINT-MARTIN, Lori (1993), « Histoire(s) de femme(s) chez Francine Noël », *Voix et images*, vol. XVIII, n° 2 (hiver), p. 239-252.
- SIMON, Sherry (1993), « Espaces incertains de la culture », dans Sherry SIMON et al., *Fictions de l'identitaire au Québec*, Montréal, XYZ, p. 13-52.
- WATTERS, Ethan (2003), *Urban Tribes : Are Friends the New Family ?*, New York, Bloomsbury.

ENVOL ET FIXITÉ
DANS LES ROMANS RÉCENTS
DE FRANCE DAIGLE

Jeanette den Toonder
University of Groningen

Les trois romans les plus récents de l'auteure acadienne France Daigle, *Pas pire*, *Un fin passage* et *Petites difficultés d'existence*¹, se caractérisent d'une part par des réflexions « existentialistes » classiques – « Qu'est-ce que vivre ? » (FP, 55) – et par la recherche de la croissance personnelle et, d'autre part, par les rapports quotidiens, simples, harmonieux qu'établissent entre eux les personnages. Ces questions sur l'existence surgissent au cours de cette exploration de l'espace mental que l'être humain entreprend dans l'espoir de se connaître, de coïncider pour ainsi dire avec lui-même². Parallèlement à ce voyage à l'intérieur de soi se déroule un deuxième voyage, déplacement physique celui-ci, qui donne lieu à des rencontres inattendues où des destins fort différents s'entrecroisent. En général, les rapports qui

1. Ces trois romans sont publiés respectivement en 1998, 2001 et 2002. L'édition originale de *Pas pire* est publiée aux éditions d'Acadie, Moncton. Les références sont ici aux éditions du Boréal (Montréal). Les romans seront indiqués par les sigles PP, FP et PDE, suivis du folio.

2. Joubert caractérise les personnages d'*Un fin passage* comme « des hommes et des femmes qui voyagent dans l'espoir que [leurs] trajectoires les aideront à coïncider avec eux-mêmes » (2002 : 55).

s'établissent ainsi entre des gens ordinaires sont, dans ces trois romans, d'une simplicité surprenante et s'expriment avant tout dans des dialogues plutôt banals, insignifiants. Ces rencontres n'engagent aucune des parties ; elles accentuent au contraire la liberté de tous les intéressés, la liberté de prolonger le contact ou de se quitter.

Ce double mouvement – le premier orienté vers l'intérieur et le deuxième favorisant l'ouverture vers le monde extérieur – constitue à notre avis l'ambivalence paradoxale qui marque l'écriture daiglienne : celui de la fixité et de l'envol³. C'est que la recherche de soi, le voyage intérieur peut être considéré comme un mouvement vertical : il s'agit de pénétrer dans le tréfonds de soi, c'est en fait une descente en soi. Ce déplacement est purement mental, on n'a pas besoin de bouger d'un pas. Or, ce désir de se connaître va de pair avec une immobilité physique suggérant une situation statique d'introspection. La rencontre avec l'autre, par contre, est un mouvement horizontal élargissant littéralement l'horizon de l'être humain. Celui-ci s'intéresse à l'autre, fait la connaissance de choses inconnues. Il découvre un monde différent en se déplaçant physiquement. Dans l'œuvre daiglienne, ces deux forces agissent constamment l'une sur l'autre, puisque l'immobilité est le point de départ d'une exploration complexe de l'espace identitaire et le déplacement dans l'espace finit en général par un retour sur soi : la « vision expansive » ramène finalement l'individu à sa « topographie intimiste »⁴, car le contact avec l'autre a une grande influence sur le désir de l'autoaccomplissement. Ainsi, introspection et action, immobilité et voyage, envol et fixité forment les éléments fondamentaux de l'écriture daiglienne.

Dans ce qui suit, nous nous proposons d'analyser ces concepts en étudiant plusieurs entités spatiales. Dans *Pas pire*,

3. Pour ce couple de termes nous nous sommes inspirés de l'analyse de Paré, qui souligne dans plusieurs articles que le texte daiglien « se donne à déchiffrer comme envol et immobilité » (2004 : 48). Voir aussi Paré (1997 : 115-126).

4. Ces deux termes sont empruntés à Francis (2003 : 129).

l'espace clos de la maison est en constante tension avec l'extérieur, représenté essentiellement par la matière liquide : les rivières, les grands fleuves et les deltas. La figure de la maison se développe toutefois de symbole de stabilité et d'immobilité en un lieu de rencontre dans le roman le plus récent, *Petites difficultés d'existence*. Elle semble ainsi se rapprocher des lieux de passage qui dominent dans *Un fin passage*, roman de déplacement où les personnages sont en transit. Nous insisterons sur les effets de ce déplacement en analysant les rencontres inattendues entre les personnages qui influencent leurs mouvements, extérieurs aussi bien qu'intérieurs. C'est au moment où ces mouvements horizontaux et verticaux se croisent que se manifeste la spécificité de l'espace daiglien : la rencontre ultime entre le mouvement et la fixité.

1. MAISON, TERRE, EAU

La figure de la maison est présente dans l'œuvre entière de Daigle, et elle joue un rôle significatif dès son premier roman, publié en 1983, où elle est présentée comme une construction habitable bien définie, car elle contient des pièces, une cuisine, un grenier et des fenêtres. Cette construction est en plus entourée d'arbres⁵. L'importance de cette présentation, en apparence fort banale, réside dans la prise sur l'espace qu'offre la maison. Grâce à celle-ci, l'espace est bien ordonné : la terre sur laquelle est bâtie la maison, aussi bien que celle qui l'entoure, constituent un territoire délimité. Lorsque cette construction est détruite – ce qui est le cas dans le roman publié en 1985, *Histoire de la maison qui brûle*⁶ – l'espace devient inhabitable : il ne reste que des terrains vagues. Or, la maison rend la terre vivable, justement parce qu'elle délimite le territoire.

5. Il s'agit de *Sans jamais parler du vent, Roman de crainte et d'espoir que la mort arrive à temps*, Moncton, Éditions d'Acadie. Voir par exemple les pages 25 et 32.

6. Le titre entier de ce roman est : *Histoire de la maison qui brûle, Vaguement suivi d'un dernier regard sur la maison qui brûle*, Moncton, Éditions d'Acadie.

Comme dans les premiers romans, la maison réduit l'espace à des dimensions claires dans les œuvres analysées ici. C'est un lieu que l'on peut quitter temporairement pour y revenir à un certain moment en toute tranquillité. Dans *Pas pire*, roman autofictif, c'est la maison familiale de l'auteure à Dieppe, petite ville du Nouveau-Brunswick, qui constitue pour ainsi dire le centre de toute action. Même si la maison en tant que telle n'est mentionnée que quelques fois, sans véritables précisions, elle fonctionne en tant que point de repère. Lors des premiers jours de l'été, par exemple, « la cueillette des petites fraises sauvages dans le grand champ *juste derrière* la maison » (PP, 41 ; nous soulignons) occupe les enfants. La maison est à ce moment encore tout près, ce qui est significatif car la distance par rapport à la maison semble déterminer le sentiment de dépendance ou d'indépendance des enfants. Or, à un moment donné, les enfants commencent à explorer des lieux plus éloignés de la maison, par exemple un petit bois où se trouvent trois ruisseaux. Traverser les ruisseaux, l'eau, symbolise une nouvelle étape dans la vie : explorer le chemin qui se trouve de l'autre côté, s'aventurer et prendre le risque de se perdre en route indique une certaine rupture avec ce lieu sûr et connu de la maison. Pourtant, c'est grâce à la présence de cette maison, à la certitude qu'elle sera toujours là, que l'aventure s'avère possible. Ainsi, certains enfants ont l'audace d'aller jusqu'au troisième ruisseau, qui semble l'endroit le plus éloigné dans le petit bois.

Il faut souligner que la narratrice-je avoue ne jamais être allée plus loin que le deuxième ruisseau, et qu'elle ne s'y est rendue qu'une seule fois. Elle se décrit elle-même comme « une fille du premier ruisseau » (PP, 46). Continuer jusqu'au deuxième ne l'attire pas beaucoup, car quand on y est arrivé il faut déjà « songer à rentrer chez soi » (PP, 46). C'est donc la maison qui détermine la distance à parcourir, c'est elle qui indique l'étendue du rayonnement.

En s'éloignant de la maison on se trouve successivement dans le champ (près de la maison), dans le petit bois, au bord du premier ruisseau, pour suivre le sentier qui au deuxième ruisseau,

« plus embroussaillé » (PP, 46) celui-ci, pour finir au ruisseau le plus éloigné, le troisième. Le chemin mène donc de la maison à l'eau, ce qui n'est pas tout à fait surprenant quand on tient compte des romans qui précèdent *Pas pire*. Dans plusieurs œuvres antérieures⁷, en effet, la maison se trouve même au bord de l'eau, de sorte que le lieu fixe et la mer se rencontrent dans un mouvement de va-et-vient qui garantit l'éternel désir de partir, de se laisser aller selon le flottement des vagues de la mer, mouvement qui aboutit toujours à un retour à la maison, à la stabilité, pour que, plus tard, le même mouvement puisse ensuite être repris⁸.

Dans *Pas pire*, les ruisseaux invitent les enfants à entreprendre un modeste voyage, mais ils sont également des frontières à franchir, qui sont parfois considérées comme désagréables. L'eau semble être trop changeante, insaisissable. Le désir de l'être humain de contrôler cet élément s'élabore dans l'image de la grande rivière brune qui s'appelle paradoxalement la Petit-codiac, artère fluviale principale de Dieppe. Même si elle n'a pas de « rôle particulier » dans l'enfance de la protagoniste : « on ne pouvait ni s'y baigner, ni s'y promener en bateau, ni y pêcher » (PP, 28), la rivière y prend une certaine place parce qu'elle est « toujours là, large, brune, endiguée, incontournable de par sa couleur, ses grandes laisses de vase et son célèbre mascaret » (PP, 28). Si elle est large et incontournable, elle est également endiguée, signe du contrôle humain sur la nature et de son invisibilité. Ce n'est que lorsqu'un pétrolier de la compagnie Irving

7. Voir par exemple *Film d'amour et de dépendance, Chef-d'œuvre obscur*, Moncton, Éditions d'Acadie, 1984 ; *La beauté de l'affaire, Fiction autobiographique à plusieurs voix sur son rapport tortueux au langage*, Montréal/Moncton, Éditions NBJ/Éditions d'Acadie, 1991.

8. Plusieurs critiques ont insisté sur les images maritimes dans l'œuvre daiglienne, traditionnellement associées à l'identité acadienne. Voir par exemple Boudreau (2004 : 31-45) ; Cook (1993-1994 : 37-46) ; Déléas-Matthews (1988 : 122-126) ; Gaudet (1988 : 154-159) ; Paleshi (2002 : 31-45). Sans vouloir approfondir l'aspect de la condition acadienne dans cet article, nous nous référerons à l'importance du retour en Acadie par les personnages voyageurs dans les œuvres récentes.

passé que les enfants se rendent compte de l'existence de la Petitcodiac. La narratrice imagine un sort tout autre, si on faisait réaménager la rivière par des ingénieurs pour que des bateaux de tourisme puissent amener des visiteurs sur la rivière. Cette transformation fictive montre la prise des forces technologiques sur les forces naturelles aussi bien que le principe capitaliste de faire son profit d'une chose qui avait l'air inutile.

Le sort inventé de la Petitcodiac – décrit sur un ton légèrement ironique – est sa maîtrise, l'eau soumise au divertissement humain. Ainsi, la rivière se transforme en une attraction touristique. Ce contrôle de la nature la prive de son irrégularité ; elle risque d'être fixée dans une forme artificielle. Contrairement aux ruisseaux dans le petit bois, qui, tout en formant un obstacle pour les enfants, suivent leurs cours, la rivière est freinée par l'intervention humaine. Dans *Pas pire*, une troisième image s'ajoute, celle du triangle deltaïque. Le delta se distingue de la rivière dans la mesure où il ne se laisse pas contrôler par l'intervention humaine. Si, dans le cas de la Petitcodiac, l'eau est restreinte et que la terre et l'eau sont clairement séparées, le delta échappe au contrôle grâce à sa forme hybride où « la fixité terrestre et la mouvance liquide » (Francis, 2003 : 12) se rencontrent justement. Il n'est plus question de délimiter le territoire ni d'avoir prise sur l'eau. Au contraire, les trois branches du delta, s'étendant jusqu'à d'autres continents, créent un espace illimité qui invite au voyage. Comme la fixité terrestre garantit la stabilité, le mouvement n'est plus à craindre. Le delta contribue ainsi à la dynamique du mouvement, aboutissant à une ouverture qui mène l'être humain du voyage modeste de son enfance à l'exploration du monde.

2. SOURCE ET MOUVEMENT

Ce mouvement horizontal croise toutefois un mouvement vertical qui atténue ce projet de voyage et d'exploration. C'est que la figure de la source d'eau évoque la nécessité de l'exploration intérieure, recherche qui semble avoir des rapports conflic-

tuels avec la liberté de mouvement. Pour arriver à la connaissance de soi, l'être humain doit d'abord vaincre l'espace. La scène de la source montre les difficultés que rencontre la narratrice-protagoniste adulte à traverser l'espace. Par conséquent, la source d'eau s'avère inaccessible à la protagoniste autofictive. Comme elle souffre d'agoraphobie, il lui est impossible de faire le trajet – la source se trouve à une quinzaine de minutes de chez elle –, même en voiture, puisque « le trajet la frappe d'une terreur qui la rend littéralement immobile » (Paleshi, 2002 : 43). L'agoraphobe s'acharne toutefois à vaincre l'immobilité, à surmonter sa phobie ; un jour, elle prend ses cruchons et part en direction de la source, mais elle s'arrête « résolument en pleine ville, à une quincaillerie où l'on venait d'installer une toute nouvelle machine distributrice d'eau pure » (PP, 126-127). En remplaçant la source naturelle par une machine distribuant l'eau, la narratrice critique une fois de plus les bienfaits de la civilisation moderne. Tout comme dans le cas de la Petitcodiac, l'être humain façonne la nature à ses propres intérêts ; l'eau ne coule qu'à sa volonté. Cette constatation n'a d'ailleurs rien de grinçant, puisque la scène est colorée d'ironie, alors que la narratrice ridiculise tantôt sa propre impuissance, tantôt l'idée – en réalité acceptée de tous côtés – que, au lieu d'accepter ses limites, on doit les dépasser. Or, l'eau pure de la distributrice s'avère une source de soulagement, voire un service qui permet de survivre. Et la narratrice de s'exclamer : « j'étais fière de moi, de ma décision, de ma ruse, de ma délinquance » (PP, 128). Si le symbolisme de la source est évident⁹, le voyage intérieur ne passe pas nécessairement par cette recherche de la source d'origine, puisque l'eau pure se trouve à d'autres endroits aussi. Ainsi, Paleshi fait remarquer que, pour découvrir l'identité personnelle, il est important de se libérer de contraintes conventionnelles et d'aller chercher ailleurs « la manière de retrouver l'affirmation de soi » (Paleshi, 2002 : 43).

9. Comme le dit Giroux, la source est « le symbole par excellence de l'origine » (2004 : 52).

L'idée de la source est donc abandonnée pour que le regard puisse se tourner vers un autre paysage : celui de « la ligne d'horizon créée par la mer » (Paleshi, 2002 : 44), là où l'eau rencontre le ciel. C'est le retour à la mer qui s'impose ici, l'élément liquide omniprésent dans les premiers romans daigliens. Sa rencontre avec la dimension aérienne garantit la mouvance de l'horizontal vers le vertical. Le ciel symbolise un mouvement vers le haut, observable à la fin de *Pas pire* lorsque l'auteure traverse l'océan en avion afin de participer à une émission de *Bouillon de culture* de Bernard Pivot en France.

Ce voyage, entièrement inventé, exprime un espoir de reconnaissance¹⁰ et de d'affirmation de soi. Lors de son apparition sur le plateau de télévision français, l'auteure acadienne subvertit les mythes culturels évoqués par un Pivot fictif, qui est d'ailleurs aussi perspicace et éloquent qu'en réalité. Tout en affirmant « qu'il faut bien entretenir encore quelques mythes » (PP, 185), l'écrivaine dépasse pour ainsi dire les contraintes des origines en soulignant la liberté de l'auteur, de l'artiste. Ce sentiment de liberté, de déracinement même, caractérise également ses personnages qui « se rattachent à l'idée de périple et d'aventure » (Francis, 2003 : 130). Ainsi, Giroux parle d'un « dynamisme d'évolution » dans lequel, chez Daigle, le mouvement des personnages « accompagne celui du personnage autofictif » (Giroux, 2004 : 49).

Le mouvement est le thème principal du roman suivant, *Un fin passage*, où l'auteure semble exprimer son envie de s'ouvrir sur le monde par le biais de ses personnages (Joubert, 2002 : 55). C'est le désir de voyager et, par conséquent, la mobilité qui caractérisent la plupart des personnages dans ce roman : ils sont presque tous en transit. L'eau est vue de loin, par le hublot de l'avion, elle n'effraie plus. La maison familiale est non seulement remplacée par des chambres d'hôtel, mais encore par des moyens de transport, l'avion notamment. Les éléments de l'eau

10. Boudreau parle d'un « rêve fou de reconnaissance et de conquête de la parole » (2000 : 59).

et de la terre, symboles de la mouvance et de la fixité dans *Pas pire*, se présentent essentiellement comme des espaces à traverser, à parcourir ou à visiter, s'adaptant ainsi au flottement des personnages dont les chemins se croisent par hasard. Leurs trajectoires indéfinies donnent l'impression d'un dépaysement, d'une aliénation même légère soulignant la prépondérance du troisième élément : dans ce « roman aérien » (Bourgault-Côté, 2001 : D10) où tout le monde est de passage, sans pour autant être déraciné. En témoignent les références à la terre d'origine notamment dans les conversations de Terry et Carmen¹¹. Leurs évocations de la ville de Moncton montrent que ces « personnages ont des origines, mais [qu']ils ne sont pas [...] prisonniers d'un rôle » (Guy, 2001 : B3). Or, si le flottement des personnages ne peut durer éternellement, il ne sera pas pour autant remplacé par un état statique. En effet, le roman suivant, *Petites difficultés d'existence*, est très terre-à-terre, bien qu'en même temps la lumière et les couleurs qui, selon la description de Terry dans *Un fin passage*, déterminent la spécificité de Moncton, suggèrent une activité constante dans cette ville « perçue comme un état d'esprit » (Doyon-Gosselin et Morency, 2004 : 70).

3. LA MAISON COMME LIEU DE RENCONTRE

Le territoire prend des formes réelles dans *Petites difficultés d'existence*, puisque tous les événements se situent dans cette ville acadienne qui représente la réalité géographique. D'après Doyon-Gosselin et Morency (2004), cet effet du réel se rapporte également à la « cartographie humaine » (p. 70) parce que, d'une part, le lieu influence l'état d'âme des personnages tandis que, d'autre part, ces personnages agissent sur leur milieu en construisant une maison. La figure de la maison revient dans ce livre sous forme d'un vieil édifice en bordure de la ville de Moncton qu'un

11. Boudreau souligne « le réalisme des [...] descriptions de l'Acadie » (2004 : 43) et Joubert fait remarquer que l'affirmation culturelle s'exprime dans leur « *parlure* » monctonienne (2002 : 55).

personnage appelé Zed, un des amis de Terry et Carmen, propose de restaurer pour en faire des lofts et une sorte de foyer culturel.

Cette maison est entièrement inventée (France Daigle pense sans doute au Centre culturel Aberdeen, une ancienne école de Moncton, achetée et refaite par des artistes), mais elle est inscrite dans des références toponymiques comme la Petitcodiac, des rues comme la rue Main et la rue Church, des cafés comme le bar Osmose – qui constituent des lieux de rencontre pour parler de nouvelles idées – et la bibliothèque universitaire, la bibliothèque Champlain. Dans ce cadre il est intéressant de noter les renvois au climat soulignant notamment les tempêtes de neige interminables en hiver. Le caractère imprévu et imprévisible de la situation météorologique donne nécessairement lieu à l'immobilité : impossible de se déplacer dans ces conditions. En même temps, le vent fort met les pensées en mouvement, bouscule les idées ; il suscite un enthousiasme qui libère l'imagination des personnages. Dans *Petites difficultés d'existence*, cette imagination donne lieu à la transformation d'un bâtiment délabré dans le cadre d'un projet collectif pour habiter l'espace qui devrait procurer à la ville de Moncton le statut d'une grande ville. Les rapports qu'établit Zed avec des villes comme Berlin et New York montrent évidemment le caractère utopique du projet dont le résultat doit nécessairement être relativisé.

Pourtant, en comparant cette figure de la maison avec celle présentée dans *Pas pire*, une transformation importante de son rôle peut être constatée. Dans ce roman, elle est point de repère, centre par rapport auquel se déterminent les actions et, en plus, lieu clos. Dans *Petites difficultés d'existence*, au contraire, la maison acadienne est un lieu ouvert, un lieu de rencontre. Ainsi le projet de Zed, même s'il est « utopiste » et « irréalisable » (PDE, 49), symbolise le changement significatif de l'espace du lieu clos en un lieu de rencontre entre esprit, imagination et art.

À Noël, la maison restaurée s'ouvre au public et les réactions des premiers visiteurs montrent que ce foyer invitera toutes sortes de gens à entrer en contact les uns avec les autres. C'est que « les gens se côtoi[ent] facilement. Ils se mêl[ent] tout natu-

rellement aux conversations en cours ou en relanc[ent] de nouvelles, qui se poursuiv[ent] parfois d'un noyau à l'autre » (PDE, 127). Les conversations n'ont rien de grandiloquent – en témoigne le titre de ce chapitre : « La simplicité » –, les invités échangent des cadeaux de Noël et font des jeux de famille. C'est justement cette simplicité qui détermine le charme de la maison et qui attire beaucoup de gens. La présence de la maison semble avoir un effet sur la ville entière ; à la surprise de l'un des invités, une chanteuse québécoise a parlé d'une chanson acadienne à TV5 en mentionnant la ville de Moncton comme s'il s'agissait d'« une grande ville ou une place *right* connue » (PDE, 137). La surprise de l'Acadien illustre bien sûr le caractère utopique de la situation ainsi que les rapports inégaux entre l'Acadie et le Québec.

Quoi qu'il en soit, l'ouverture de la maison montre que la ville tout entière est prête à accueillir les autres qui commencent à s'intéresser à l'Acadie, comme le peintre Étienne Zablonki qui est l'un des premiers locataires de l'édifice. Après avoir vécu à Baltimore et à New York, il semble s'installer à Moncton avec sa femme Ludmilla sans que cela soit un choix prémédité. C'est la curiosité, voire la recherche de l'aventure, qui attire le couple au Nouveau-Brunswick. Après le chaleureux accueil où Étienne et Ludmilla Zablonki sont immédiatement impliqués dans le projet de restauration, ils sont de moins en moins enclins à repartir. Zablonki est admiré par Zed et son groupe grâce au mouvement « Prizon Art » qu'il a lancé aux États-Unis et qui invite « les prisonniers à peindre les murs de leurs cellules et à découvrir dans cet exercice artistique une forme de libération et d'émancipation » (Giguère, 2002 : F2). Le peintre symbolise ici la figure de l'artiste favorisant tant la libération que l'expression et la compréhension de soi. Il ne faut toutefois pas exagérer l'influence de l'artiste : « [ces prisonniers] répétaient donc à qui voulait l'entendre qu'ils avaient été initiés à la peinture à leur corps défendant et qu'ils pratiquaient maintenant cet art par compulsion [...] » (PDE, 139). Cette réaction des prisonniers atténue ce qui pourrait ressembler à la toute-puissance de l'art et met en doute le mythe de l'artiste comme mage et guide.

4. LIEUX DE RENCONTRE

Si le rôle du peintre n'ébranle pas le monde entier, les rencontres fortuites racontées dans *Un fin passage* montrent néanmoins que le contact avec l'artiste et la réflexion sur l'art peuvent révéler des sentiments profonds. Zablonski est l'un des personnages anonymes dans *Un fin passage* ; en tant que « l'homme qui n'a pas l'air de lire », il reste longtemps énigmatique, mais l'effet qu'il produit sur les gens qu'il rencontre est indéniable. Claudia, un des personnages féminins par exemple, croise le regard de l'homme lors de son attente à l'aéroport de Paris, ce qui résulte en une conversation entre les deux voyageurs. Elle est notamment touchée par une petite phrase que prononce l'homme : « le manque, c'est l'envers du rêve » (FP, 47). Sans raison particulière, cette phrase restera dans sa tête et sera l'un des éléments qui aura un effet, aussi petit qu'il soit, sur sa vie. Elle commence à être plus sensible aux petits détails, aux impressions de l'extérieur. S'il ne s'est rien passé d'extraordinaire, elle aura pourtant légèrement changé après cette rencontre : « Elle ne sait pas exactement comment ni pourquoi, mais l'homme qui n'avait pas l'air de lire lui a créé du rêve » (FP, 128). Il en vaut autant pour le couple acadien qui, après leurs conversations avec le peintre, ont l'impression que « le voyage est pus pareil tout d'un coup » (FP, 118). Le lieu de rencontre, un restaurant à Paris, favorise – comme l'aéroport dans l'exemple précédent – le contact spontané entre les personnages : « Le restaurant est bondé, le décor est charmant, le vin se laisse boire » (FP, 90). Les personnages se sentent à l'aise, confortables ; ils parlent d'eux-mêmes.

Le restaurant et l'aéroport respirent l'impersonnel et l'universel, suscitant l'intérêt pour l'autre qui se trouve dans une situation pareille. De plus, comme ce sont des lieux que l'on quittera et comme le contact ne durera pas longtemps, ces espaces créent une circonstance favorable à des conversations de toutes sortes ; Claudia et l'homme parlent de la religion et de la volonté ou non d'avoir des enfants, tandis que Terry et Carmen discutent avec celui-ci de l'Acadie et de la peinture. Les questions que

posent l'homme qui n'a pas l'air de lire incitent le couple à parler de leur ville d'origine comme d'un lieu spécial dont ils évoquent surtout les couleurs « grosses » et « épaisses » (FP, 102) qui inspirent beaucoup d'artistes. Ils s'aventurent dans des observations sur l'art acadien, ce qu'ils n'ont jamais fait auparavant et ce dont ils n'auraient jamais cru être capables : « Tu sonnais bright pareil » (FP, 107), fait remarquer Carmen, profitant d'un moment d'absence de l'homme.

Cette conversation sur l'art est à mettre en rapport étroit avec le but du voyage de l'homme qui n'a pas l'air de lire. Il a beau être peintre, il n'a plus créé de tableaux depuis quelque temps et, en voyageant, il essaie de se convaincre qu'il a arrêté cette vie d'artiste, qu'il ne peindra plus. S'il prétend voyager « comme ça, sans but précis » (FP, 91), il nous semble plus juste de constater qu'il voyage justement pour ne pas sentir l'obligation de peindre. Comme sa créativité se trouve en état de crise, son errance lui donne la conviction du détachement. L'homme se distancie de son œuvre, mais en même temps il devient clair que cette œuvre se trouve en lui ; il ne peut pas nier son identité d'artiste. L'effet qu'il produit sur ses interlocuteurs, le changement – aussi subtil qu'il soit – que ceux-ci vivent après l'avoir rencontré suggèrent un don particulier qui invite les autres à s'ouvrir à leur propre altérité. Telle une œuvre d'art qui fait évoluer l'être humain dans son univers. Il est intéressant de noter que la prise de conscience ne pèse ni sur les personnages ni sur le style du roman. Au contraire, Daigle traite de ces voyages intérieurs de sa plume ironique et légère en jouant avec les personnages. Nous insisterons sur trois exemples précis pour illustrer ce jeu moqueur qui n'est d'ailleurs pas exempt de sympathie.

Paradoxalement, l'homme qui n'a pas l'air de lire n'est pas bien sa peau ; bien qu'il ait en effet l'air d'errer sur le globe sans but précis, il nous semble que ses pérégrinations sont au fond une préparation à son retour vers sa femme aux États-Unis, ainsi qu'à sa peinture. Au moment de se retrouver, leur première conversation a lieu dans la voiture lorsque « la femme [...] roule à pleine

vitesse sur l'autoroute » (FP, 122). Le fait qu'ils se trouvent dans un véhicule et la vitesse du mouvement suggèrent une continuation de ce même voyage en avion ou en train où l'homme avait l'habitude d'amorcer des conversations. De même, la voiture invite à un dialogue sérieux où, finalement, l'homme lui-même touche à son fors intérieur en avouant une faiblesse qu'il a éprouvée lors de son voyage. À notre avis, c'est le contraste entre cet aveu – et la déclaration d'amour qui suit – et son attitude quasi stoïque dans le reste du roman qui souligne l'humilité de l'artiste, souffrant en fin de compte, comme ses interlocuteurs, d'incertitude et de douleur :

— Tu as reçu mon mot d'Israël ? — Oui. Merci. C'était gentil. La femme hésite avant de poser la question qu'elle a en tête. — Tu y es vraiment allé ? L'homme, lui, n'hésite pas à répondre. — Non. C'était trop. — Trop ? — Oui, trop. J'ai eu peur de manquer d'air, de m'effondrer par en dedans.— Toi, peur ? — Oui. Moi, peur. Devant cet aveu sans détour, la femme allonge le bras, pose sa main sur celle de l'homme, la serre un peu. — Tu as retrouvé le goût de peindre ? — Je ne sais pas. Peut-être. Je sais seulement que je ne veux plus vivre sans toi (FP, 122-123).

La prise de conscience de l'adorable couple acadien, qui se manifeste d'ailleurs de façon naïve, a également lieu dans un moyen de transport, dans le train qui mène le couple, accompagné de l'homme qui n'a pas l'air de lire, de Paris à Lyon, en route pour visiter le delta du Rhône. Le dialogue suivant où Terry et Carmen parlent de l'homme, qui s'est absenté du wagon pour un instant, témoigne par exemple de leur vision naïve du monde :

— Comment longtemps que tu crois qu'y va rester avec nous autres ? Terry hausse les épaules. — Sa valise est pas grosse. — J'aime son manteau. C'en est un de même que tu devrais avoir. Terry regarde le manteau suspendu au crochet. — Y'est pas mal long. Carmen en

saisit un pan du bout des doigts, frotte légèrement le tissu. Ensuite elle se lève, lit l'étiquette à l'encolure. — Ça que je croyais. Du cachemire. Carmen se rassoit, prend la main de Terry dans la sienne, respire de bonheur en regardant défiler le paysage. — C'est excitant pareil, trouves-tu pas ? (FP, 97-98).

L'indifférence apparente de Terry, haussant les épaules, fonctionne comme un contrepoids à l'enthousiasme de Carmen qui semble être inspirée par un certain fétichisme. C'est que le léger frottement du tissu du manteau de l'homme donne à la jeune femme un sentiment de bonheur que son compagnon ne semble pas partager. Pourtant, la distanciation de Terry – attitude caractéristique du jeune homme introverti – ne résistera pas à l'ardeur de la jeune fille qui entraînera Terry dans son bonheur, reflété dans le paysage qui défile. Il suivra les mouvements des sentiments, il se laissera emporter.

Un dernier exemple concerne Claudia qui, lors de son voyage, vit la transition de l'état de jeune fille à celui de jeune femme. Il est intéressant de noter qu'elle s'en rend compte au moment où elle sort avec ses parents qui viennent de la mettre au courant de leur décision de se séparer. La scène suivante montre le mélange de sa prise de conscience et de la volonté de cacher sa mutation au monde extérieur. Si Claudia se sent très lucide, elle n'est pas encore prête à montrer sa lucidité aux autres, surtout pas à ses parents. Comme dans les deux exemples précédents, les personnages découvrent un aspect important de leur identité et désirent s'en approcher de façon honnête, tout en éprouvant une sorte de gêne ou d'incertitude par rapport à cet aspect ou ce changement inconnus.

Elle a besoin, dorénavant, de son propre regard. Et en dansant ce soir-là dans les bras de son père, Claudia, pour ne rien précipiter, essaye très fort d'être encore la jeune fille qu'elle était. En retournant à la table d'où sa mère les regarde revenir de la piste de danse, elle ne croit pas avoir très bien réussi (FP, 93).

Si le voyage, le déplacement, donne lieu à une nouvelle perspective sur soi, cette découverte est loin d'être pénible ou douloureuse. Elle va plutôt de pair avec une surprise agréable et parfois même avec un sentiment de bonheur. L'éloignement du lieu d'origine, ouvrant la voie à des rencontres inattendues, crée une légèreté, une liberté nécessaire au voyage intérieur. Or, mouvements horizontal et vertical se rencontrent une fois de plus, donnant lieu ni à l'errance ni à l'immobilité, mais à un mouvement que, en empruntant les mots de François Paré, nous comparons à celui du danseur, de la toupie ou de la bobine parce que « ce qui tourne sur soi [...] est seul apte à produire le changement » (1997 : 122).

De plus, ce qui frappe dans les trois exemples, c'est surtout le mouvement vers l'autre : le contact physique entre deux personnages – par le toucher du bras ou de la main – présente un moment de stabilité et de réconfort. Ces moments renvoient au sentiment d'apaisement que les personnages atteignent lors de leur voyage. L'exemple le plus clair dans *Un fin passage* en est le personnage de Hans ; ce voyageur néerlandais incarne pour ainsi dire la fixité dans le mouvement, parce que, tout en errant à travers le monde, « il se replie progressivement dans son labyrinthe intérieur » (Giroux, 2004 : 49). Dans la ville californienne de San Francisco, inspirant, d'après la thérapeute que fréquente Hans, « la liberté, la légèreté, le renouvellement » (FP, 40), il reste la plupart du temps enfermé dans sa chambre pour finir un casse-tête représentant une reproduction du *Paysage d'hiver* de Jan Bruegel. D'après Giroux, « le cheminement de Hans se rapproche [...] de celui de l'artiste qui se détache des contingences l'entourant, qui se glisse dans sa coquille afin de mieux se disposer au travail de la création » (Giroux, 2004 : 48)¹². Si, à notre avis, le travail de Hans serait mieux qualifié de re-création, son sens du détachement s'exprime clairement dans le désir de

12. Si Giroux analyse le rôle de ce personnage dans *Pas pire*, ses remarques nous semblent également pertinentes pour caractériser Hans dans le roman suivant, *Un fin passage*.

« détruire tous ses papiers d'identité » et de « devenir quelqu'un en ne devenant personne » (FP, 123), qui le prend lors de l'une de ses promenades dans la ville californienne. Le mouvement sans restrictions qui caractérise ce personnage souligne sa liberté et son caractère indéfini, tandis que sa résolution acharnée de finir le casse-tête montre sa quête d'une appartenance spécifique¹³. L'oscillation entre ce « mouvement sans contraintes et la reconnaissance d'appartenances spécifiques » (Leclerc, 2004 : 97) se manifeste également chez le couple acadien et Carmen. Après leurs voyages respectifs, déterminés par des rencontres inattendues, ces personnages rentrent tous chez eux, tout comme l'homme qui n'a pas l'air de lire. Ce retour inévitable affirme leur appartenance et la nécessité d'un équilibre entre changement et origine.

Dans *Un fin passage*, l'intérêt du déplacement physique réside donc dans ces rencontres fortuites que permettent des lieux de passage et des moyens de transport, inspirant le geste de détachement et créant l'atmosphère nécessaire pour que les personnages puissent s'ouvrir l'un à l'autre. Les cas étudiés ici montrent que le voyage est non seulement distanciation physique, mais aussi isolement et apaisement ; une situation qui ressemble à l'immobilité mais qui est néanmoins une forme de mouvement. Sans avoir besoin de faire un seul pas, on tourne sur soi et ce mouvement rotatif résulte en un retour à soi comme au retour chez soi. Or, mobilité et fixité se rencontrent dans un seul mouvement, celui de tourner autour de son propre axe sans perdre son équilibre.

*
* * *

Notre analyse des lieux fixes, du déplacement physique et des lieux de rencontre a montré qu'un troisième mouvement

13. Dans notre article « Voyage et passage chez France Daigle », nous avons insisté sur le fait que le casse-tête rapproche Hans de ses origines qu'il ne peut pas nier (Den Toonder, 2003 : 17).

s'ajoute à ceux présentés dans l'introduction : l'écriture daguerrienne ne se caractérise pas seulement par un jeu complexe entre mouvements horizontal et vertical, mais aussi par le mouvement giratoire où les deux premiers se rencontrent. Cette situation de se mouvoir sans faire un pas se manifeste à notre avis dans les vers suivants d'un poème de Gérard Leblanc lu par Carmen : *Décembre. Sous l'effet du mois de décembre / au rythme plus lent en face du blanc / l'attente enclenche l'attente / une toupie karmique / débobine sur le lieu / je rapaille tous les décembres de ma vie / et je tourne autour lentement* (PDE, 107). L'image de la toupie qui débobine symbolise sans doute celle de la vie qui s'expose à l'être humain et qu'il découvre lentement en tournant autour.

Ainsi, les désirs apparemment contraires d'enracinement et de déplacement – exprimés dans notre analyse par l'image de la maison et la rencontre de la terre et de l'eau et par le détachement et l'isolement pendant le voyage – s'avèrent complémentaires. En témoigne le dialogue suivant entre le peintre et sa femme en route pour l'Acadie : « — C'est possible, après tout, de n'être ni en quête, ni en fuite... Étienne pensait lui aussi que c'était possible. — Sans que ce soit statique pour autant » (PDE, 122).

Enracinement, déplacement et rotation caractérisent non seulement le contenu, mais aussi la forme des romans présentés ici. La structure est toujours non linéaire, les différentes rencontres s'interrompent, semblent avoir fini, continuent tout de même. Tout comme la légèreté, le flottement et le hasard constituent les piliers de la narration, le ton se veut également léger et flottant, teinté d'une douce ironie. En même temps, la distinction en chapitres est rigoureuse : *Un fin passage* est « structuré suivant le processus de création de la Terre ; en effet, à chacune des sept divisions du texte correspond une journée de la semaine » (Cormier, 2002 : 97). Dans *Pas pire*, d'après Jean Morency, l'image du delta « définit la structure interne » du roman qui représente lui-même sa propre genèse » (1998 : 155). Les méandres du texte tendent vers l'unité, Le roman est comme une maison à bâtir, ou comme un bâtiment à restaurer, comme celui de

Zed dans *Petites difficultés d'existence*. À l'intérieur de cette construction, les choses et les personnages se meuvent, vers l'intérieur comme vers l'extérieur.

Le roman, et par extension l'œuvre, est comme le symbole de l'escargot décrit dans *Pas pire* : « portant sa maison sur son dos, symbole du mouvement dans la permanence, symbole aussi du voyage pèlerin en direction d'un centre intérieur » (PP, 54). À cette image s'ajoute celle de la toupie ou du danseur qui font tourner les personnages autour de ce centre, donnant lieu aux changements – quelque subtils qu'ils soient – se manifestant à la fin de leur voyage.

BIBLIOGRAPHIE

- BOUDREAU, Raoul (2002), « Les français dans *Pas Pire* de France Daigle », dans Robert VIAU (dir.), *La création littéraire dans le contexte de l'exiguïté*, Beauport, Publications MNH, p. 51-64. (Coll. « Écrits de la francité ».)
- BOUDREAU, Raoul (2004), « Le rapport à la langue dans les romans de France Daigle : du refoulement à l'ironie », *Voix et images*, vol. XXIX, n° 87 (printemps), p. 31-45.
- BOURGAULT-CÔTÉ, Guillaume (2001), « Littérature de l'exil », *Le Soleil*, 29 septembre, p. D10.
- COOK, Margaret (1993-1994), « France Daigle : dualité et opposition », *Litté Réalité*, vol. 5, n° 2, p. 37-46
- CORMIER, Pénélope (2002), « Dans une semaine, la vie », *éloizes*, n° 31, p. 96-98.
- DAIGLE, France ([1998] 2002), *Pas pire*, 2^e édition, Montréal, Les Éditions du Boréal. (Coll. « Boréal compact ».)
- DAIGLE, France (2001), *Un fin passage*, Montréal, Les Éditions du Boréal.
- DAIGLE, France (2002), *Petites difficultés d'existence*, Montréal, Les Éditions du Boréal.
- DÉLÉAS-MATTHEWS, Josette (1988), « France Daigle : Une écriture de l'exil, une écriture en exil », *Atlantis*, vol. 14, n° 1, p. 122-126.
- DEN TOONDER, Jeanette (2003), « Voyage et passage chez France Daigle », *Dalhousie French Studies*, « Auteures acadiennes : création et critique », vol. 62, p. 13-24.
- DOYEN-GOSSELIN, Benoît, et Jean MORENCY (2004), « Le monde de Moncton, Moncton ville du monde. L'inscription de la ville dans les romans récents de France Daigle », *Voix et images*, vol. XXIX, n° 87 (printemps), p. 69-83.
- FRANCIS, Cécilia W. (2003), « L'autofiction de France Daigle. Identité, perception visuelle et réinvention de soi », *Voix et images*, vol. XXVIII, n° 84 (printemps), p. 114-138.

ENVOL ET FIXITÉ DANS LES ROMANS DE FRANCE DAIGLE

- GAUDET, Jeannette (1988), « La métaphore du cinéma dans *Film d'amour et de dépendance : Chef-d'œuvre obscur* de France Daigle », *Dalhousie French Studies*, vol. 15 (automne-hiver), p. 154-159.
- GIGUÈRE, Suzanne (2002), « "Il y a des lapses dans ce pays" », *La Presse*, 6 octobre, p. F2.
- GIROUX, François (2004), « Sémiologie du personnage autofictif dans *Pas pire* de France Daigle », *Francophonies d'Amérique*, n° 17, p. 45-53.
- GUY, Chantal (2001), « Le monde à dos Daigle », *La Presse*, 23 septembre, p. B3.
- JOUBERT, Lucie (2002), « Des retours attendus », *Spirale*, n° 187 (novembre-décembre), p. 55.
- LECLERC, Catherine (2004), « L'Acadie rayonne. Lire France Daigle à travers sa traduction », *Voix et images*, vol. XXIX, n° 87 (printemps), p. 85-100.
- MORENCY, Jean (1998), « Pas pire », *éloizes*, n° 26, p. 155-157.
- PALESHI, Stathoula (2002), « Finir toujours par revenir : La résistance et l'acquiescement chez France Daigle », *Francophonies d'Amérique*, n° 13, p. 31-45.
- PARÉ, François (1997), « La chatte et la toupie : écriture féminine et communauté en Acadie », *Francophonies d'Amérique*, n° 7, p. 115-126.
- PARÉ, François (2004), « France Daigle. Intermittences du récit », *Voix et images*, vol. XXIX, n° 87 (printemps), p. 47-55.

ESPACES DE LA MÉMOIRE, ESPACES DU FÉMININ :
LANGUES OBSCURES DE NICOLE BROSSARD

Louise Dupré

Université du Québec à Montréal

Écrire : je suis une femme est plein de conséquences.

Nicole BROSSARD,
L'amèr ou Le chapitre effrité.

Ce n'est pas un hasard si cette phrase de Nicole Brossard, dans *L'amèr ou Le chapitre effrité*, a maintes et maintes fois été citée. Constituant une prise de position, elle définit l'écriture comme un acte qui ne peut être accompli par un sujet impersonnel, un acte qui engage l'écrivaine aussi bien sur le plan esthétique que sur le plan éthique. Aujourd'hui, après trente ans de recherches féministes, une telle affirmation va de soi. Mais celle-ci prend tout son poids dans le contexte littéraire des années 1970 au Québec, fortement inspiré de *Tel Quel*, où les poètes formalistes aspiraient à l'effacement des marques subjectives dans l'écriture, à la neutralité, à « la mort de l'auteur », pour reprendre la célèbre formule de Roland Barthes (1984 : 61).

Une subjectivité au féminin, voilà précisément ce qu'a voulu voir se déployer Brossard, qui fait partie de la première génération d'écrivaines au Québec à élaborer les assises de ce qu'on a appelé *l'écriture au féminin*. Plus large que le concept d'*identité*,

celui de *subjectivité* met l'accent sur la complexité de l'être humain : outre la notion d'identité, il inclut l'altérité, liée à l'inconscient, ce pôle qui chez tout individu déroge à la partie de sa personnalité qui essaie de se fixer, ce pôle poussant le sujet à accomplir des gestes qu'il ne souhaite pas ou ne comprend pas. Alors que l'identité l'enracine dans une personnalité relativement stable, l'altérité le déracine constamment.

Enracinement, déracinement : ces deux termes montrent bien le mouvement oscillatoire, voire contradictoire de l'espace de la psyché, qui trouve son pendant dans le territoire de l'écriture. Car l'écriture est « peut-être au fond le seul pays que l'on devrait conquérir », affirme Sylvie Mongeon dans *Territoires féminins* (2006 : 40). Elle rejoint par là les écrivaines des dernières décennies, qui se sont attaquées au champ symbolique patriarcal pour faire advenir une mémoire féminine occultée. Car la mémoire est un véritable processus. À la lumière de la psychanalyse, la mémoire apparaît en effet non pas comme un réceptacle de souvenirs dont on tirerait des éléments, mais comme un travail de liaison, de mise en rapport, d'associations, un procès de re-création par lequel tout sujet se constitue une histoire. Les recherches sur l'autobiographie nous l'ont d'ailleurs prouvé : même en voulant être fidèle à ses souvenirs, l'écrivain fabule, invente.

Ainsi, la mémoire a autant à voir avec le déracinement des souvenirs qu'avec un enracinement dans le passé. Dans *Fenêtres*, Jean-Bertrand Pontalis affirme d'ailleurs que la mémoire implique une capacité de deuil, de perte. Il donne l'exemple d'un analyste sous sa supervision, qui pouvait lui « rapporter, sans notes, le "texte" intégral » ([2000] 2002 : 106) de ce que lui avait dit l'un de ses patients au cours d'une séance. Mais comment peut-on donner une interprétation à des faits si l'esprit est à ce point encombré ? Pour en arriver à rendre un événement significatif, ne faut-il pas être capable d'oubli ? Et Pontalis de conclure : « La mémoire est ce qui en nous est en sommeil, elle est notre eau dormante » (p. 107).

Comme l'écriture, la mémoire crée de nouveaux faits, de nouvelles images qui ne correspondent peut-être pas parfaite-

ment à la réalité, mais n'en renvoient pas moins à la fiction qu'élabore le sujet : en ce sens, on peut affirmer qu'elle n'est pas directement liée au moi de l'individu, mais à ses failles, à ses fêlures, à l'écart qu'il y a entre le *je* et le moi, aux contradictions entre le conscient et l'inconscient, entre le vouloir et le désir. Elle donne à voir, ou plutôt à entrevoir, ce qui se dérobe à la réalité. Elle crée un effet de présence, affirme Jean-Michel Maulpoix dans un article intitulé « Mémoire cache », où il interroge la fonction de l'image, intimement liée à la mémoire dans le texte littéraire. Car l'image littéraire, avance-t-il, « disjoint et rejoinct, elle défigure et reconfigure [...]. Elle montre mais en dissimulant » (2001 : 175).

Ainsi, il faut considérer la mémoire comme « une collection de *cache*s [...] Une collection d'oublis plus que de souvenirs, à tout le moins une addition complexe de lieux réservés dont nul ne possède la clef ni la carte et dont toute aventure d'écriture interroge et travaille la topographie » (p. 175). Retenons dans cette citation les mots *lieu*, *carte*, *aventure*, *topographie*. Autant de mots liés à la spatialité qui nous invitent à un déplacement où le déracinement, paradoxalement, nous conduit à un enracinement mémoriel. Car Jean-Michel Maulpoix poursuit ainsi :

J'appellerais ainsi mémoire ce qui décide de ma langue, de ses orientations et ses inflexions, et ce qui me ramène inexorablement vers les mêmes mots et les mêmes rythmes, ceux où sans doute demeurent enfouis les secrets de ma vie. L'écriture repasse sans cesse par les mêmes mots-images. Des mots préférés, des syllabes, des inflexions parfois, qui sont les balises et les rythmes de nos chemins aveugles (p. 175).

On comprend que l'écriture permette de s'approcher d'une mémoire personnelle. Mais, pour Brossard, c'est d'abord et avant tout une façon de retrouver la mémoire qui a tant fait défaut aux femmes. Écrire, affirme encore l'auteure dans *L'amèr*, suppose « [u]ne pratique de déconditionnement qui m'amène à reconnaître ma propre légitimité. Ce par quoi toute femme tente d'exister :

ne plus être illégitime » (1977 : 14). Par cette prise de conscience, par cette saisie de la sexualité et de ses enjeux, le *je* découvre le lien qui le rattache aux autres femmes. L'auteure rappelle le rapport entre l'individuel et le collectif, à la fin des années 1970 où s'annonce déjà un retour de l'intime.

Nicole Brossard se tiendra en effet à distance de l'écriture du moi. Le texte *Journal intime*, publié en 1984, qui avait d'abord été commandé pour une série diffusée sur les ondes de Radio-Canada en 1983, débute ainsi : « Le journal, à moins qu'il ne serve d'annales, me semble être un lieu où le sujet tourne en rond jusqu'à l'épuisement de lui-même. C'est, par le vide, un sujet mis hors de combat » (1984 : 9). Cet incipit ne peut être plus explicite : il nous fait voir « la résistance, voire la méfiance de l'auteure à l'égard de l'écriture autobiographique », comme le souligne Barbara Havercroft (1996 : 25). Mais, poursuit celle-ci, Brossard « utilise précisément sa propre résistance pour renouveler le genre » (p. 25) en adoptant un parti pris esthétique où l'imaginaire prime sur le vécu. En effet, pour Brossard, le mot *sujet* ne peut avoir de sens, « c'est-à-dire, un rayonnement imagé et imaginaire que relancé dans un monde effrayant/extatique et qui pourtant ne sera pas binaire » (1984 : 9). Voilà comment, pour la femme, il devient possible de développer une vision de soi-même qui échappe aux modèles traditionnels. Il s'opère ainsi un passage constant du *je* au monde et du monde au *je*, passage permettant au sujet de voir autrement, de développer une vision de lui-même qui échappe aux modèles traditionnels.

1. LANGUES OBSCURES

Mais c'est dans *Langues obscures*, publié en 1992, que Nicole Brossard met en relation, de la manière la plus directe sans doute, la subjectivité, le rapport au monde et l'écriture. Ce recueil de poésie en prose n'a pas été beaucoup remarqué lors de sa publication ni après. Il s'agit pourtant d'un des livres importants de Nicole Brossard. Ce recueil débute par un poème en vers, le seul du recueil. Il est reproduit sur la couverture du livre,

sous une photo de Nicole Brossard, comme pour associer l'image de l'auteure à son texte, pour nous laisser entrevoir que l'énonciation est portée par la voix de Nicole Brossard elle-même. Ce poème liminaire donne le ton à l'ensemble tout en nous présentant l'idée directrice du recueil :

ce chien de l'âme, obstacle majeur
 séquelle d'enfance
 ô je, pure construction de rêves
 pure merveille
 et la vie qui ne se justifie jamais assez
 pour rassembler autour de nous
 tout ce qui passe et prolonge le rêve
 tout ce qui fuit la mort et le découragement
 ô je, pure rhétorique
 matière première chercheuse (1992 : 9)

Ici, le *je*, « ce chien », ce gardien de l'âme, est présenté dès le départ selon la contradiction suivante : il est « obstacle majeur » et « séquelle d'enfance », avec les connotations négatives que présentent les mots *obstacle* et *séquelle*, mais il est montré aussi très positivement comme une « pure construction de rêves », une « pure merveille ». Tout le poème essaiera de résoudre cette opposition insoluble : d'un côté, l'expérience vécue, de l'« enfance » à la « mort » en passant par le « découragement » ; de l'autre, l'imaginaire comme « construction de rêves », comme tentative de « fui[r] la mort ».

On se retrouve devant une thématique qu'a beaucoup traitée Nicole Brossard : le lien entre fiction et réalité. La fiction, chez elle, existe pour corriger la réalité, c'est-à-dire pour déconstruire la logique patriarcale et élaborer une logique-femme, fondement d'une nouvelle réalité au féminin : elle sera vue, note Miléna Santoro, « as a force of change for women and as a space for their desires »¹ (2002 : 189). On ne s'étonnera pas dans ce

1. Je traduis : « [...] comme force de changement pour les femmes et comme espace pour leurs désirs ».

contexte que le *je* devienne « *pure rhétorique* » : il est en effet art du langage, puisque c'est par l'écriture que le *je* existe, qu'il se construit, devient « *matière première chercheuse* ». Chez Brossard, la poésie n'est pas l'expression d'un sujet qui serait antérieur au langage, mais constitution d'une subjectivité en mouvement qui, grâce à la langue même, peut échapper au déterminisme de l'existence réelle.

Langues obscures explore la remise en question d'une identité fixe, soumise aux contraintes sociales, pour proposer un *je* migrant, changeant, créateur. Les 50 poèmes en prose du livre approfondissent l'énoncé du poème liminaire : ils viennent tour à tour le préciser, le commenter, parfois même le contredire dans une vaste spirale, à la fois centrifuge et centripète. *Langues obscures* nous présente en effet une réflexion complexe et dense sur la subjectivité : il s'agit bel et bien d'une *réflexion poétique*, malgré l'effet inusité de l'expression. Depuis les années 1970, on le sait, la poésie en prose au Québec est marquée par une hybridité qui met en contact la poésie, la réflexion et la narrativité. Devenant un lieu de contamination, l'espace poétique s'ouvre à une pensée qui travaille à partir d'autres processus discursifs : la logique argumentative est relayée par une logique narrative, l'une et l'autre étant prises en charge par le discours poétique, qui fonctionne à partir du déplacement, de la condensation et de la surdétermination. La pensée se voit alors travaillée par ses déchirements, ses failles, par une logique de l'aporie permettant de placer ensemble les contraires sans en arriver à une synthèse.

Penser dans l'espace du poétique devient une façon de lier des éléments qui, de prime abord, semblent étrangers. De ces dérapages apparents, de ces glissements jaillit un sens inédit. Mais l'espace poétique permet aussi de joindre le corps à la raison, d'engager une réflexion où l'investissement pulsionnel propre à la langue, dans ses rythmes, ses sonorités, ses figures, infiltre le rationnel, où le champ du sensitif, de l'affectif, du *sémiotique*, au sens où l'entend Julia Kristeva, agit sur la rationalité. Et penser autrement, en dehors des critères habituels de la raison occidentale, remettre en étroite relation la tête et le corps,

a été, est-il besoin de le rappeler, l'un des objectifs des femmes qui ont voulu questionner la subjectivité.

2. LE JE, LA LANGUE ET LA COLLECTIVITÉ

Langues obscures entre dans ce projet. Cette réflexion complexe sur les rapports qui se nouent entre le *je*, la langue et la collectivité dans le monde moderne s'articule autour de syntagmes qui se répètent constamment dans les 50 poèmes en prose, de sorte que le livre se construit à la façon des pièces musicales de Philip Glass. Des syntagmes aussi significatifs que « Il faudra s'entendre sur », « Je m'intéresse à la connaissance », « C'est dans la langue on s'en souviendra » ou encore « D'autres avant nous » en viennent rapidement à scander l'énoncé, à le marteler, de sorte qu'on est porté à les associer. Le fait, pour le sujet, de s'intéresser à la connaissance ne peut passer que par la langue, ce qui implique de partager avec les autres un certain nombre de perceptions, de s'entendre sur un certain nombre de valeurs qui nous viennent de l'Histoire. Dans ce processus cognitif, le *je* fait nécessairement partie d'un ensemble, mais il doit se doter d'une mémoire qui lui est propre, se ménager un espace où il ne soit pas assujéti. Ce que lui permet l'écriture.

C'est par un jeu pronominal subtil que *Langues obscures* y parvient en faisant habilement alterner le *je*, le *nous* et le *on*, comme dans ce passage : « Je suppose que le recours collectif à la souffrance est justifié. Mais on se souviendra que c'est en observant les étoiles qu'une partie de nos délires s'est en allée en musique, l'autre, à mon grand étonnement, dans les arts martiaux » (1992 : 19). On remarque aussi une présence de l'italique dans le recueil, par exemple dans des syntagmes à la première personne du singulier, comme « *je participe* » (p. 23), « *je passe* » (p. 34), « *je cherche* » (p. 45), « *je songe* » (p. 51) ou alors dans des expressions comme « je m'étonne que *je* hésite » (p. 12), où la deuxième occurrence du *je* se trouve en italique. Ces marques typographiques mettent en évidence le fait que le sujet de l'énonciation se regarde à distance, se voit comme un

sujet parlant. Dans l'écriture, il se place en retrait de lui-même : constatant le décalage entre lui-même comme individu et lui-même comme écrivain, il vit un dédoublement, un sentiment d'altérité très positif : « Il est certain que je suis émue par la vivacité du *je* », affirme l'énonciatrice. « Sa manière d'évoquer entre mes lèvres un ailleurs qui me surprend » (p. 43).

Le *je* de l'écriture est un autre en effet : il permet un « apprentissage » fécond, il est « manière de vivre, beau jeu, délire, coiffe cérébrale, amour radical » (p. 43). Il laisse place à un espace de rêve et de questionnement. Il est bien « *matière première chercheuse* », comme on avait pu le lire dans le poème liminaire. Car toute subjectivité, toute connaissance passe par l'acte de parole, qui nous différencie des bêtes, précise le texte (p. 15, 22). Ce que martèle la répétition de « C'est dans la langue, on s'en souviendra ». Et pourtant, la langue n'est pas parfaite : le pronom *je* ne parvient jamais à combler l'espace subjectif chez l'individu. Cet état de fait est clairement exprimé dans un passage comme celui-ci : « Le chien de l'âme a beau élever la voix, la langue s'interpose, complique la dévotion, le roucoulement, le déchirement » (p. 32). Ou encore dans cette phrase : « Par nature, il me semble que la langue nous entraîne du côté des choses abstraites » (p. 34). Cette faculté d'abstraction de la langue fait en sorte que les affects, les émotions, la souffrance ont du mal à être exprimés. Tout un réseau sémantique se déploie autour de la souffrance, dans *Langues obscures*, et vient se confronter à celui du plaisir. Souffrance, doute, détresse, inquiétude, angoisse : des mots auxquels ne nous a pas habitués la poésie de Brossard. Et même *mélancolie* : « Je m'intéresse à la connaissance », lit-on, « parce qu'il est facile de sombrer dans la mélancolie, de se retrouver nez à nez avec le chien de l'âme sans avoir envie de converser » (p. 49).

Impuissance de la langue à rendre compte adéquatement de la totalité du sujet, de ses états dépressifs qui abolissent toute parole, enferment l'individu en lui-même, lui enlèvent tout désir de communiquer avec autrui, renvoient à ces « langues obscures » (p. 24), en deçà de la langue, ces langues intraduisibles qu'il faut

pourtant transformer en espoir. Et, pour cela, en connaissance. Le livre montre une grande lucidité face aux limites du langage, qui, pourtant, appellent à être dépassées. Non pas dans la langue courante, mais dans celle du poème. Car le poème fait obstacle à la réalité : « On oublie à trop frotter son corps contre l'idée de la mort et autres substances de l'angoisse qui, dans les villes, est bien charnelle, on oublie le début du poème, la forme ébruitée du plaisir, pure construction du rêve, je pense » (p. 31).

C'est donc le *je*, tel qu'il se construit dans l'espace poétique, qui permet une évasion de la mort et de l'angoisse. La poésie permet d'atteindre une certaine vérité personnelle : elle fait en sorte qu'on puisse « soigner l'image, le libre cours, dit-on, du désir » (p. 38). On ne peut en effet que rapprocher l'expression « libre cours du désir » de l'expression *association libre*, venant de la psychanalyse. Langue des libres associations, la poésie favorise une pensée métaphorique qui crée des liens inédits entre des réalités appartenant à des pôles conceptuels différents : « La moindre comparaison bien vivante excite en nous l'idée que la vie se renouvelle » (p. 36). L'image poétique donne en effet du corps à la langue et attise le *je* qui, désormais, ne renonce plus à rien. C'est sur la vie même que la langue poétique a des effets.

3. ÉCRIRE ET VIVRE

L'écriture prend donc une portée éthique. Car « écrire n'a de sens que pour s'appliquer à bien vivre. Toute écriture est sujet sentimental » (1992 : 28). Le mot *sujet*, ici, attire l'attention. Signifiant à la fois *matière scripturale* et *support d'une action*, l'écriture est le véritable sujet du livre, puisque c'est elle qui, en créant le *je* du texte, revivifie l'écrivain dans son existence. L'image poétique en effet permet de relier les affects et le rationnel, comme le laisse entrevoir le jeu sur *sentimental* (*senti* et *mental*), elle modifie la vision de la réalité, donne des yeux capables de « cible[r] l'espoir » (p. 28). Ainsi, le sujet mû par l'écriture devient-il capable d'agentivité : prenant conscience de la réalité, il est susceptible d'agir.

Il ne s'agit pas pourtant d'une vision selon laquelle écrire serait un acte déterminé par le politique. Nicole Brossard montre des ambitions plus modestes : « J'hésite à gaver le *je* d'espoir », peut-on lire. « J'hésite à le surveiller de trop près » (p. 40). Loin des prises de position utopiques qu'on trouvait dans les années 1970, ces affirmations témoignent d'une lucidité certaine. L'auteure reconnaît que la main qui trace les mots du poème ne doit pas être trop contrôlée par l'écrivain, elle reconnaît que l'écriture est une pratique complexe où s'établit un rapport parfois contradictoire entre les vues de l'écrivain et celles de l'énonciatrice, qui doit entrer dans l'économie du texte en procès.

Cette attitude nécessite une confiance en « l'intraduisible rencontre des mots et de la lumière acquiescée en nous quand *je respire* » (p. 58), un espoir que, dans la distance entre l'écrivain comme personne et le *je* poétique, surgisse un éclat de lumière. Que soit redonnée présence à « tous les mots qui, leur racine à découvert, surgissent propices à l'imagination » (p. 53). Pour ce faire, il faut retourner à l'étymologie pour rendre aux mots leur tridimensionnalité, leur verticalité, ce qui permet de revoir le sens et de redonner ainsi sens à la vie. Cette entreprise engage le *je* comme membre à part entière de sa collectivité. Il ne suffit pas de s'exprimer comme individu quand on écrit, mais plutôt de faire échec au repli du *je* sur lui-même, repli qu'on peut constater actuellement dans tout le monde occidental, à la suite de la faillite des grandes idéologies. Repli qui va jusqu'à l'enfermement et qui trouve actuellement sa traduction littéraire dans l'exubérance des récits du moi, des drames vécus, des petites et grandes souffrances de l'être mal adapté à la société : « J'en conviens le chien de l'âme est prompt à délirer sur sa naissance, à jouer avec son ombre, le chien est prompt à interrompre l'univers pour raconter son histoire » (p. 35). Ailleurs, on trouve : « [...] la pure rhétorique du *je* m'encombre » (p. 33), aveu qui vient contredire l'enthousiasme du poème liminaire : « *ô je, pure rhétorique* » (p. 9).

Mais la contradiction n'est pas insoluble si le sujet de l'écriture est capable, comme on l'a vu, d'entrer dans la fiction. Ce qui

implique de s'éloigner de son narcissisme, de s'effacer, en somme, pour atteindre, dans les méandres de la langue, une présence au monde. Il s'agit de renoncer au poids des blessures du passé pour imaginer la légèreté de la voix tournée vers « le futur au moment venu de parler » (p. 38). Ce constat rejoint celui qui avait été fait sur l'autobiographie dans *Journal intime*, mais aussi la réflexion de *L'amèr*, où était mentionnée la nécessité de « faire surgir non pas le refoulé mais le déployé » (1977 : 77). Brossard a toujours montré des réserves face à l'introspection de type psychanalytique, préférant construire une spirale de sens nouveaux par le travail de la langue : l'emploi du mot *refoulé*, ici, est significatif. Dans *Langues obscures*, l'auteure reste fidèle à sa vision des années 1970. Aussi affirme-t-elle : « Je m'intéresse à la connaissance parce qu'il y a des structures invisibles dans nos os pour nous sortir des manœuvres familiales » (1992 : 24).

4. UNE MÉMOIRE DU FUTUR

Dans cette œuvre, le désir de se dépendre du passé pour se tourner résolument vers l'avenir est évident. De sorte qu'il s'agit de créer, dans la langue et par la langue, une « mémoire imaginaire du futur », selon le terme de Louky Bersianik (1990 : 245), une mémoire qui refuse toute fixation dans la réalité, mais laisse des ouvertures sur l'avenir grâce au pouvoir de l'imaginaire. Chez Nicole Brossard, la mémoire poétique est loin d'être considérée comme une mémoire-cache, qui montre en dissimulant, dans le texte littéraire, l'histoire du sujet de l'énonciation. Elle me semble au contraire une mémoire-exploration, une mémoire chercheuse qui se sert de l'écriture comme matière première. Une mémoire ouverte sur « quelques utopies » (1992 : 18) permettant de sortir de soi, de tisser des liens avec l'autre et, de là, avec la collectivité.

Mais ne simplifions pas cette pensée complexe. Il y a, dans *Langues obscures*, une reconnaissance de la fragilité de l'être, de la solitude de l'individu. On le voyait déjà dans *Le désert mauve*,

publié en 1987, où Karen McPherson note que la protagoniste, Mélanie, « having witnessed the cataclysm end of the story, can only speak her solitude [...] she speaks of the impossibility of reaching, touching anyone through language » (1994 : 172)². Dans *Langues obscures*, la pensée d'une rédemption ne l'emporte pas sur le constat d'une difficulté de vivre. S'il y a un effort de dialectisation, il n'en reste pas moins que la contradiction reste à l'œuvre dans tout le livre. S'additionnant les uns aux autres sans transition, se juxtaposant selon la logique de la poésie en prose, les textes présentent tour à tour les contraires comme pour montrer que rien n'est définitivement résolu. On le remarque d'ailleurs dans une phrase à portée métalinguistique : « Je m'intéresse à la connaissance. Au prix à payer, par exemple [...] si la conscience réplique, entre les fragments composés à la main, si elle insiste, proportionnelle au grand rugissement du moi » (1992 : 18). Il y a peut-être, en effet, un prix à payer au combat de la conscience contre le moi. Jusqu'où contrôler celui-ci, jusqu'où en empêcher les débordements ?

Ces questions, qui ne nient ni la solitude ni la souffrance de l'individu, sont primordiales dans *Langues obscures*. Elle sont en lien avec une éthique de la collectivité : « Il faudra s'entendre sur ce qui en nous dit souffrir », affirme le texte. « Toutes les civilisations ont maté une partie de la souffrance, la laissant s'épanouir au milieu des passions prenantes, des travaux et des grands temples » (1992 : 17). Les civilisations se sont en effet édifiées sur la souffrance de l'individu, moins en la sublimant qu'en l'occultant, comme dans le cas des femmes. Dès lors, on comprend mieux la portée du leitmotiv « Je m'intéresse à la connaissance », puisque cette dernière exige une capacité de perception et d'interprétation de la réalité. Écrire nécessite de comprendre les lois qui régissent les civilisations afin de « soigner le sens autour d'une femme et de plusieurs » (p. 46). La formule « d'une femme

2. Je traduis : Mélanie, « qui a été témoin de la fin catastrophique de l'histoire, peut parler seulement de sa solitude [...] elle parle de l'impossibilité d'atteindre, de toucher quelqu'un à travers le langage ».

et de plusieurs » montre bien que le sujet féminin ne doit pas se perdre dans la masse des femmes, mais qu'il faut une cohabitation entre le singulier et le pluriel.

Cette nécessité d'une cohabitation est présente, on l'a dit, dans toute l'œuvre de Brossard. Mais elle engage ici l'écrivain à « utiliser des mots simples pour essayer chaque fois de renouer avec le corps peuplé qui nous associe à l'espèce » (p. 51). Autrement dit, la mémoire chercheuse, la mémoire-exploration qui essaie de créer un imaginaire du futur doit être susceptible de réintégrer le corporel et de plonger ses racines dans un passé immémorial qu'il faut connaître pour saisir le lien entre l'histoire individuelle des femmes et l'Histoire qui, depuis des millénaires, s'est répétée et répétée, laissant les femmes dans le vide d'elles-mêmes, dans l'amnésie.

Ainsi, il se crée dans *Langues obscures* la vision d'une mémoire qui, tournée à la fois vers l'arrière et vers l'avant, a besoin, pour se sortir du passé, de s'intéresser à ce qui nous a faits, profondément, sans que nous le sachions. Une mémoire qui, pour se déraciner, doit s'enraciner. Ces deux mouvements complémentaires sont clairement identifiés dans le fragment suivant :

Au milieu des images et de la rhétorique ma patience répète mon impatience. Chaque fois que je m'approche d'une femme, je m'intéresse à la connaissance car je me souviens que d'autres avant nous, intimidées par les sermons et les coups, n'ont pas osé troubler le repos des frères humains. Alors, je pose des questions impossibles, très fort, je bats des ailes, je rôde, chien fidèle dans l'histoire multiple des grands yeux de femmes (p. 37).

Pour l'écrivaine, le fait de s'intéresser à une femme – ou de créer un personnage féminin –, ne peut que faire surgir une implication politique. Non seulement comme sujet, mais comme énonciatrice d'un texte, ce que montre l'emploi du *je* en italique. Comme femme engagée dans un processus d'écriture et qui se voit prise dans la langue même, « au milieu des images et de la rhétorique » (p. 37). Le politique, ici, n'est pas présenté comme

une donnée extérieure à la textualité : il est en quelque sorte produit par le mouvement du texte, il s'en dégage, grâce au travail poétique qui vient de l'énonciation même, puisque le *je* de l'écriture est conscient de l'importance d'une mémoire à construire.

Cette réflexion ne concerne pas seulement les femmes, mais aussi les hommes. Car « [i]l faudra bien un jour s'entendre sur la violence et sa longue histoire. Sa manière de se mettre entre nous et la pure beauté du ciel et de la mer » (p. 25). Tout en se posant comme sujet de sexe féminin, Brossard questionne le rôle de tout écrivain qui doit prendre position face à la civilisation. On constate que, dans l'extrait précédent, une chaîne subtile se crée entre un *nous* dont le genre est indéterminé et le *elles* des femmes, les deux termes étant mis en rapport par le *je* qui se dédouble : le *je* de l'auteure comme personne, en caractères romains, et celui de l'écrivaine, en italique, qui rejoint tout écrivain. Comment ne pas en conclure que la question des femmes touche tout auteur préoccupé de justice sociale ?

5. LE JEU DES CONTRAIRES

Si *Langues obscures* nous présente une réflexion nuancée sur la subjectivité à l'œuvre dans l'écriture, c'est que la poésie en prose permet, on l'a dit, d'inscrire dans la textualité ses doutes et ses contradictions. Construction et déconstruction, passé et futur, enracinement et déracinement, rêves et réalité : tout nous convie, dans ce livre, à une pensée de l'aporie, où les contraires se relancent sans cesse sans s'exclure. En ce sens, la vision de la mémoire que nous propose Nicole Brossard témoigne d'une complexité qui reflète les contradictions du sujet qui écrit aujourd'hui. Car les théories de la création littéraire nous ont appris que, dans son processus, l'écrivain adopte soit simultanément, soit de façon alternative, des postures différentes, souvent opposées. Ce que souligne Monique LaRue dans *L'arpenteur et le navigateur*, où elle avance que l'écrivain est « quelqu'un qui reconnaît la profondeur du passé, son action sur nos consciences et sur le présent » (1996 : 13), mais qu'il ressent aussi « le besoin

de s'arracher à la terre natale, à sa famille, à la dimension éthique de la langue et à toute attache pour naviguer vers l'ailleurs, vers le nouveau, vers l'inconnu » (p. 19). Il est quelqu'un capable d'imaginer, c'est-à-dire de « se faire violence pour traverser vers le tout autre, passer une frontière » (p. 24).

Ainsi, l'écrivain est-il un navigateur, mais il doit aussi reconnaître l'arpenteur en lui, celui pour qui est nécessaire un territoire : « Le navigateur rompt les amarres, largue son passé, mais transporte avec lui sa mémoire. [...] Le navigateur ne peut se passer pour naviguer du travail de l'arpenteur » (p. 26). Cette réflexion rejoint celle de Brossard. À une différence près, cependant : pour Brossard, la mémoire n'appartient pas qu'au passé, mais aussi à la capacité d'imaginer, d'anticiper le futur pour justement se délester d'un passé qui a enfermé les femmes, les a tenues dans l'absence d'elles-mêmes, dans l'assujettissement.

Il faut rêver, inventer. Mais si l'écriture est un voyage intérieur, il n'en reste pas moins que les déplacements réels nourrissent l'imaginaire de l'écrivain. Nicole Brossard nous le rappelle dans toute son œuvre, mais particulièrement dans son recueil de poésie publié en 2003, *Je m'en vais à Trieste*, qui rassemble une centaine de poèmes sur de nombreux endroits qu'elle a visités au gré de rencontres d'écrivains, de conférences et de tournées littéraires. Le court poème suivant, inspiré d'un trajet dans le RER entre Roissy et la station Saint-Michel à Paris, entre parfaitement dans la pensée de l'auteure :

nous sommes plusieurs
avec un surplus de mémoire à rêver
en regardant au coucher
le soleil futur et graffiti (Brossard, 2003 : 16)

Encore une fois, ce « surplus de mémoire à rêver » laisse supposer que le passé ne se referme pas sur la réalité, mais peut se mettre à l'enseigne de la fiction pour qu'on imagine un avenir possible. Ce que nous montrent les livres plus récents de Nicole Brossard, c'est qu'écrire est plein de conséquences, qu'on soit homme ou femme.

BIBLIOGRAPHIE

- BARTHES, Roland ([1968] 1984), « La mort de l'auteur », dans *Le bruissement de la langue : Essais critiques IV*, Paris, Seuil, p. 61-67.
- BERSIANIK, Louky ([1982] 1990), « Les agénésies du vieux monde », dans *La main tranchante du symbole*, Montréal, Éditions du remue-ménage, p. 238-258.
- BROSSARD, Nicole (1977), *L'amèr ou Le chapitre effrité*, Montréal, Les Quinze.
- BROSSARD, Nicole (1984), *Journal intime*, Montréal, Les Herbes rouges.
- BROSSARD, Nicole (1987), *Le désert mauve*, Montréal, Éditions de l'Hexagone.
- BROSSARD, Nicole (1992), *Langues obscures*, Montréal, Éditions de l'Hexagone.
- BROSSARD, Nicole (2003), *Je m'en vais à Trieste*, Trois-Rivières, Écrits des Forges.
- HAVERCROFT, Barbara (1996), « Hétérogénéité énonciative et renouvellement du genre : *Le journal intime* de Nicole Brossard », *Voix et images*, vol. 22, n° 64 (automne), p. 32-57.
- LARUE, Monique (1996), *L'arpenteur et le navigateur*, Montréal, Éditions Fides/CÉTUQ. (Coll. « Les grandes conférences ».)
- MAULPOIX, Jean-Michel (2001), « Mémoire cache », dans Murielle GAGNEBIN et Christine SAVINEL (dir.), *L'image récalcitrante*, Paris, Presses de la Sorbonne Nouvelle, p. 169-181.
- MCPHERSON, Karen S. (1994), *Incriminations : Guilty Women/Telling Stories*, Princeton, Princeton University Press.
- MONGEON, Sylvie (2006), « Pas plus d'ici que d'ailleurs : Sauf-conduits identitaire et littéraire chez Christine Angot », dans Sylvie MONGEON (dir.), *Territoires féminins*, Montréal, Université du Québec à Montréal, Cahiers du CELAT, p. 21-43.

ESPACES DE LA MÉMOIRE, ESPACES DU FÉMININ

PONTALIS, Jean-Bertrand ([2000] 2002), *Fenêtres*, Paris, Gallimard.
(Coll. « Folio », n° 3642.)

SANTORO, Miléna (2002), *Mothers of Invention : Feminist Authors and Experimental Fiction in France and Quebec*, Montreal and Kingston, McGill/Queen's University Press.

NOTICES BIOBIBLIOGRAPHIQUES

Hélène DESTREMPES est professeure agrégée au Département d'études françaises de l'Université de Moncton, où elle enseigne la littérature québécoise et l'approche interculturelle en analyse littéraire. Ses recherches actuelles portent sur les questions d'interculturalité et plus spécifiquement sur celle de la représentation des Autochtones dans la littérature québécoise. Parallèlement à ce domaine, elle s'intéresse au discours littéraire autochtone, au sujet duquel elle a publié de nombreux articles. Elle collabore également aux projets du Groupe interdisciplinaire de recherche sur les Amériques (GIRA), du Groupe de recherche interdisciplinaire sur les cultures en contact (GRICC) et du Groupe de recherche sur les rapports Acadie-France-Québec (GRAFEQ). Hélène Destrempe est aussi, depuis 2004, codirectrice du Centre *Métropolis Atlantique*, qui regroupe les chercheurs de plusieurs universités des provinces maritimes et vise à développer la recherche dans les domaines de l'immigration et de la diversité culturelle.

Louise DUPRÉ est professeure titulaire au département d'Études littéraires de l'Université du Québec à Montréal et spécialiste de l'écriture au féminin. Sur ce sujet, elle a fait paraître l'essai *Stratégies du vertige : Nicole Brossard, Madeleine Gagnon, France Théoret* (1989), elle a dirigé avec Jaap Lintvelt et Janet M. Paterson l'ouvrage collectif *Écriture et sexuation : La littérature québécoise en transformation* (2002) et a publié de nombreux articles, au Québec et ailleurs. Elle a aussi participé à de nombreux colloques et donné de nombreuses conférences sur

cette question. Poète, romancière et dramaturge, elle a publié, comme plus récents titres, *Une écharde sous ton ongle* (2004) et *Tout comme elle* (2006). Elle est aussi secrétaire générale de l'Académie des lettres du Québec.

André GAUDREAU (1952) est professeur titulaire au Département d'histoire de l'art et d'études cinématographiques de l'Université de Montréal, où il est responsable du GRAFICS (Groupe de recherche sur l'avènement et la formation des institutions cinématographique et scénique). Professeur invité de plusieurs universités (Bologna, Buenos Aires, École Normale Supérieure, École Européenne Supérieure de l'Image – Angoulême, Paris 1 – Panthéon-Sorbonne, Paris 3 – Sorbonne Nouvelle et São Paulo), il a signé des ouvrages de narratologie filmique, portant notamment sur le cinéma des premiers temps : *Du littéraire au filmique. Système du récit* (édition revue et augmentée, 1999), *Le récit cinématographique* (1991 – avec F. Jost), *Pathé 1900. Fragments d'une filmographie analytique du cinéma des premiers temps* (1993), *Au pays des ennemis du cinéma* (1996 – avec G. Lacasse et J.-P. Sirois-Trahan) et *Cinema delle origini* (2004). Il est aussi directeur de la revue savante *Cinémas*. À paraître en 2007 chez CNRS Éditions (Paris) : *Au seuil de l'histoire du cinéma. La cinématographie-attraction*.

Henk HILLENAAR est professeur émérite de l'Université de Groningue. Sa thèse de doctorat est intitulée *Fénelon et les Jésuites* (1967). Il a publié de nombreux articles et ouvrages sur littérature et psychanalyse, entre autres, *Le secret de Télémaque* (1994) et, aux Pays-Bas, en collaboration avec Walter Schönau, *Literatuur in Psychoanalytisch perspectief* (1990) et *Tekst en Psyche* (2004).

Sjef HOUPPERMANS a fait ses études à Groningen. Actuellement, il enseigne la littérature française moderne à l'Université de Leiden. Il a entre autres publié sur Raymond Roussel (« Raymond Roussel, de la scène au texte », 2004), Claude Simon

(*Claude Simon et « Le jardin de plantes »*, 2002), Claude Ollier (Collection monographique Rodopi, 29, 1997), Renaud Camus (*Renaud Camus Erographe*, 2004) et il a rédigé plusieurs volumes sur l'œuvre de Samuel Beckett dans la série *Samuel Beckett Today/Aujourd'hui*. Il prépare un livre sur Proust « constructiviste ». Ses recherches bénéficient de l'apport de la psychanalyse et de la philosophie.

Patrick IMBERT est professeur à l'Université d'Ottawa, titulaire de la Chaire de recherche Canada : Social and Cultural Challenges in a Knowledge-Based Society. Il est directeur exécutif de l'Association internationale des Études américaines et membre de la Executive Board of the City for the Cultures of Peace. Il a publié de nombreux ouvrages, dont les plus récents sont : *Consensual Disagreement : Canada and the Americas* (2005), *Les discours d'exclusion et d'inclusion : Déplacements économique-symboliques et perspectives Américaines/ Discourses of Exclusion and Inclusion : Economic and Symbolic Displacements in the Americas* (en collaboration avec D. Castillo Durante et A. Colin, 2005), *Trajectoires culturelles transaméricaines* (2004), *L'interculturel et l'économie à l'œuvre : les marges de la mondialisation/ Interculturality and Economy : The Margins of Globalization* (en collaboration avec D. Castillo-Durante, 2004).

Hilligje VAN 'T LAND est l'auteur d'une thèse de doctorat sur « La fonction idéologique de l'espace et de l'écriture dans les romans de Jacques Godbout » (1994), réalisée sous la direction de Jaap Lintvelt, Hans Mooij et Henk Hillenaar. Elle a collaboré activement à la création du Centre d'études canadiennes de Groningen avant de poursuivre sa carrière à l'Université Laval, où elle a fait un postdoctorat en littérature québécoise au sein du Centre de recherche en littérature québécoise (CRELIQ) avant de poursuivre son travail de recherche et d'enseignement à l'Université d'Avignon et des Pays du Vaucluse. Elle est aujourd'hui membre du conseil d'administration de l'Association française d'études canadiennes (AFEC) et du comité scientifique

de la revue. Elle travaille à l'Association internationale des Universités (AIU), Maison de l'UNESCO, à Paris.

Daniel MARCHEIX est enseignant-chercheur à la Faculté des lettres et sciences humaines de Limoges. Ses travaux portent notamment sur l'œuvre romanesque d'Anne Hébert à propos de laquelle il a publié une quinzaine d'articles ainsi qu'un livre intitulé *Le mal d'origine. Temps et identité dans l'œuvre romanesque d'Anne Hébert*. Paru en 2005 aux éditions de L'Instant même, cet essai a reçu le premier Prix scientifique Anne-Hébert en 2004 et a été finaliste du Prix Jean-Éthier Blais en 2006. D'autres articles publiés dans diverses revues québécoises ou européennes s'intéressent aux œuvres de Gaétan Soucy, de Jacques Savoie, d'Abla Farhoud ou encore, pour la littérature française contemporaine, de Pierre Bergounioux. Récemment, il a co-dirigé avec Nathalie Watteyne la publication d'un ouvrage intitulé *L'écriture du corps dans la littérature québécoise depuis 1980* et paru aux Presses Universitaires de Limoges (PULIM) en 2007. Il travaille actuellement à l'édition critique de *Kamouraska* d'Anne Hébert à partir des manuscrits et tapuscrits de l'auteure.

Jacques MICHON est professeur à l'Université de Sherbrooke, titulaire de la Chaire de recherche du Canada en histoire du livre et de l'édition, directeur du Groupe de recherche sur l'édition littéraire au Québec (GRELQ) et codirecteur avec Carole Gerson du volume III (1918-1980) de *l'Histoire du livre et de l'imprimé au Canada/History of the Book in Canada* (à paraître au printemps 2007). Médaille Marie Tremaine 2004 de la Société bibliographique du Canada, il a publié plusieurs ouvrages sur l'histoire du livre : *Édition et pouvoirs* (1995, en coll.), *Fides, la grande aventure éditoriale du père Paul-Aimé Martin* (1998), *Histoire de l'édition littéraire au Québec au XX^e siècle*, volume I, 1900-1939, et volume II, 1940-1959 (1999 et 2004, en coll. et *Mutations du livre et de l'édition dans le monde du XVIII^e siècle à l'an 2000* (2001, en coll. avec Jean-Yves Mollier). Jacques Michon est aussi connu pour ses travaux sur la poésie québécoise du XX^e siècle.

J.J.A. (Hans) MOOIJ est professeur émérite à l'Université de Groningen. Après avoir fait des études en mathématiques à l'Université d'Utrecht, il a enseigné la logique et la philosophie des sciences à l'Université d'Amsterdam. De 1970 à 1976, il fut professeur titulaire de philosophie analytique et de 1976 à 1991 professeur titulaire de littérature comparée et théorie de la littérature à l'Université de Groningen. Il a publié de nombreux articles sur des thèmes comme l'interprétation et l'évaluation littéraires, la métaphore et la poétique. Ses ouvrages principaux sont *La philosophie des mathématiques de Henri Poincaré* (1966), *A Study of Metaphor* (1976), *Tekst en lezer* (1979), *De wereld der waarden* (1987), *Fictional Realities. The Uses of Literary Imagination* (1993), et *Time and Mind. The History of a Philosophical Problem* (2005).

Jean MORENCY est professeur titulaire au département d'études françaises de l'Université de Moncton. Son principal champ de recherche est la question de l'américanité de la littérature québécoise, à laquelle il a consacré un ouvrage intitulé *Le mythe américain dans les fictions d'Amérique. De Washington Irving à Jacques Poulin* (1994), ainsi que de nombreux articles et textes de collectifs. Depuis janvier 2002, Jean Morency est titulaire de la Chaire de recherche du Canada en analyse littéraire interculturelle. En collaboration avec Jeanette den Toonder et Jaap Lintvelt, il a rédigé un ouvrage collectif intitulé *Romans de la route et voyages identitaires*, paru en 2006. Il a aussi codirigé, avec Hélène Destrempes, Denise Merkle et Martin Pâquet, *Des cultures en contact. Visions de l'Amérique du Nord francophone* (2005). Sur le point de paraître : *L'œuvre littéraire et ses inachèvements*, en collaboration avec Hélène Destrempes et Janine Gallant. Parmi ses articles récents, il convient de mentionner : « Le golem de la biographie. Écriture biographique et écriture de fiction chez Victor-Lévy Beaulieu » (2005), « L'américanité et l'américanisation du roman québécois : réflexions conceptuelles et perspectives littéraires » (2005).

Lucie K. MORISSET et Luc NOPPEN, historiens d'architecture, sont professeurs au Département d'études urbaines et touristiques de l'Université du Québec à Montréal. Luc Noppen est titulaire de la Chaire de recherche du Canada en patrimoine urbain ESG. Ils sont chercheurs au Centre interuniversitaire d'études sur les lettres, les arts et les traditions et membres de l'Institut du patrimoine de l'UQAM. Ils ont publié *Les églises du Québec – un patrimoine à réinventer* (2005) et de nombreux articles dont les plus récents sont : « Du patrimoine démodé au retour du Grand Tour. Réflexions sur les désaffections des cultes » (2005), « L'oratoire Saint-Joseph de l'Hôtel-Dieu Saint-Vallier : icône de la modernité saguenéenne » (2005) et « Le bungalow québécois, monument vernaculaire. De l'espace urbain à l'identité domestique » (2004).

Réal OUELLET est professeur associé de littérature à l'Université Laval, spécialiste des XVII^e et XVIII^e siècles. Il a fondé la revue *Études littéraires* en 1968. Avec Roland Bourneuf, il a publié en 1973 *L'univers du roman*, un ouvrage faisant date dans le domaine des études littéraires. Il a aussi dirigé la réédition critique de quelques grands textes issus de la colonisation française en Nouvelle-France et aux Antilles : Champlain, *Des Sauvages* ; Sagard, *Le grand voyage du pays des Hurons* ; Leclercq, *Nouvelle relation de la Gaspésie* ; Lahontan, *Œuvres complètes*, Exquemelin, *Histoires des aventuriers flibustiers*. Depuis 1996, il a fait paraître un roman historique, *L'aventurier du hasard. Le baron de Lahontan*, et deux recueils de nouvelles : *Regards et dérives* et *Par ailleurs*.

François PARÉ est professeur titulaire au Département d'études françaises de l'Université de Guelph. Spécialiste de la Renaissance, il s'intéresse aussi à la problématique des littératures minoritaires. Outre *Les littératures de l'exigüité*, François Paré a publié *Théories de la fragilité* (1994), qui réunit des études sur les littératures franco-ontarienne et acadienne, et *Traversées* (2000), un échange de lettres avec François Ouellet. Depuis la

parution des *Littératures de l'exiguïté*, François Paré a été invité à donner plusieurs conférences aussi bien en Amérique du Nord qu'en Europe. Cet essai, qui a reçu le prix du Gouverneur général en 1993, a eu un très grand retentissement. On ne compte plus les articles, les communications et les colloques qui s'en sont inspirés.

Janet M. PATERSON est professeure au Département d'études françaises de l'Université de Toronto. Spécialiste du roman québécois contemporain, elle a publié de nombreuses études sur Anne Hébert, Hubert Aquin et sur le postmodernisme (notamment : *Moments postmodernes dans le roman québécois*), ainsi qu'un essai, *Figures de l'Autre dans le roman québécois*, paru en 2004. Elle entreprend actuellement une recherche sur l'écriture migrante au Québec.

Richard SAINT-GELAIS est professeur titulaire au Département des littératures de l'Université Laval. Spécialiste des théories de la lecture et de la fiction, il a fait paraître *Châteaux de pages, la fiction au risque de sa lecture* et *L'empire du pseudo, modernités de la science-fiction*. Ses articles récents sont « Le polytexte Volodine » (2005), « Mon auteur, ce héros : figures de l'auteur dans quelques fictions récursives de la fin du XX^e siècle » (2005) et « La novellisation en régime polytextuel : le cas de Blade Runner » (2004). Il prépare actuellement un ouvrage sur le trompe-l'œil en littérature. Il est également membre du Groupe de recherche sur le recueil (GRR).

Lori SAINT-MARTIN enseigne au Département d'études littéraires de l'Université du Québec à Montréal. En plus de deux recueils de nouvelles, elle a publié plusieurs essais sur la littérature québécoise au féminin, dont le plus récent, *La voyageuse et la prisonnière : Gabrielle Roy et la question des femmes*, lui a valu le prix Gabrielle-Roy et le prix Raymond-Klibansky. Avec Paul Gagné, elle a traduit vers le français plus de 30 essais et romans canadiens-anglais, dont *Un parfum de cèdre (Fall on Your*

LES VOIX DU TEMPS ET DE L'ESPACE

Knees, d'Ann-Marie MacDonald), Prix du Gouverneur général de la traduction littéraire en 2000.

Jeanette DEN TOONDER est professeure agrégée au Département de langues et cultures romanes de l'Université de Groningen. Depuis septembre 2005, elle dirige également le Centre d'études canadiennes de cette université. Elle s'intéresse à l'écriture migrante dans la littérature québécoise et au roman contemporain acadien. Avec Susan Bainbrigge, elle a dirigé l'ouvrage collectif *Amélie Nothomb. Authorship, Identity and Narrative Practice* (2003). Elle a aussi codirigé avec Jean Morency et Jaap Lintvelt un ouvrage collectif intitulé *Romans de la route et voyages identitaires* (2006). Elle collabore également au projet du Groupe de recherche sur les rapports Acadie-France-Québec (GRRAF_eQ) et prépare une monographie sur les romans récents de l'auteure acadienne France Daigle.

TABLE DES MATIÈRES

REMERCIEMENTS 5

INTRODUCTION
Jeanette den Toonder et Hilligje van 't Land 7

PARTIE I : L'ART DE LA LITTÉRATURE DIMENSIONS ET IMAGINATION

LE TEMPS ET L'ESPACE DANS LES ARTS
Hans Mooij 17

LES ESPACES DE COMBRAY
Henk Hillenaar 43

LA MACHINE PROUSTIENNE ENTRE TEMPS ET ESPACE
Sjef Houppermans 55

PARTIE II : LITTÉRATURES EN ÉMERGENCE

LE PARCOURS ÉDITORIAL DE L'ÉCRIVAIN
AU TOURNANT DU XX^e SIÈCLE :
LE CAS DE PAMPHILE LE MAY
Jacques Michon 83

LA REVUE DE CRÉATION <i>ÉLOIZES</i> : ÉCRIRE UNE AUTRE ACADIE Jean Morency	101
--	-----

PARTIE III :
PROBLÉMATIQUES DE LA NARRATION

SUBJECTIVITÉ DU REGARD ET CONFIGURATION DE L'IMAGE DE L'INDIEN DANS LA FICTION NARRATIVE AU CANADA FRANÇAIS (1850-1900) Hélène Destrempes	117
--	-----

SYSTÈME DU RÉCIT D'UN FILM À NARRATEUR VERBAL : <i>CITIZEN KANE</i> D'ORSON WELLES André Gaudreault	143
--	-----

LA MÉTALEPSE DU TRADUCTEUR : TSEPENEAG, PARUIT, <i>LE MOT SABLIER</i> Richard Saint-Gelais	161
--	-----

FRONTIÈRES DU TEXTE ET FRONTIÈRES DE LA PRÉSENCE DANS <i>LE BONHEUR A LA QUEUE</i> <i>GLISSANTE</i> D'ABLA FARHOUD Daniel Marcheix	177
---	-----

PARTIE IV :
IMAGES DE LA NOUVELLE-FRANCE
ET IDENTITÉ AMÉRICAINE

L'ÉCRIVAIN ARGENTIN SARMIENTO ET LA PLACE DU CANADA FRANÇAIS DANS LE NOUVEAU MONDE Patrick Imbert	193
---	-----

TABLE DES MATIÈRES

<i>LOCUS AMÆNUS</i> , ÂGE D'OR ET PARADIS TERRESTRE DANS LES TEXTES FRANÇAIS DU XVII ^e SIÈCLE SUR LES ANTILLES Réal Ouellet	213
LES BERCEAUX DE LA NOUVELLE-FRANCE Lucie K. Morisset et Luc Noppen	233
PARTIE V : L'ESPACE RÉINVENTÉ	
INTÉRIEURS APOCRYPHES DANS <i>PAPA BOSS</i> DE JACQUES FERRON François Paré	271
TEMPS ET ESPACES : LES TRANSFERTS CULTURELS DANS LA LITTÉRATURE MIGRANTE Janet M. Paterson	287
LA FAMILLE ET LE MONDE : MÉTISSAGE, BÂTARDISE ET NOUVELLES ALLIANCES DANS <i>LA CONJURATION DES BÂTARDS</i> DE FRANCINE NOËL Lori Saint-Martin	299
ENVOL ET FIXITÉ DANS LES ROMANS RÉCENTS DE FRANCE DAIGLE Jeanette den Toonder	325
ESPACES DE LA MÉMOIRE, ESPACES DU FÉMININ : <i>LANGUES OBSCURES</i> DE NICOLE BROSSARD Louise Dupré	347
NOTICES BIOBIBLIOGRAPHIQUES	365

COLLECTION « CONVERGENCES »

- Marie-Andrée BEAUDET *et al.* (dir.), *Les oubliés du romantisme*
- Réjean BEAUDOIN, Annette HAYWARD et André LAMONTAGNE, *Bibliographie de la critique de la littérature québécoise au Canada anglais (1939-1989)*
- Jean-Pierre BERTRAND et François HÉBERT (dir.) *L'universel Miron*
- E. D. BLODGETT et Claudine POTVIN (dir.), *Relire Angéline de Montbrun au tournant du siècle*
- Aurélien BOIVIN, Maurice ÉMOND et Michel LORD, *Les ailleurs imaginaires. Les rapports entre le fantastique et la science-fiction*
- Aurélien BOIVIN, Maurice ÉMOND et Michel LORD, *Bibliographie analytique de la science-fiction et du fantastique québécois (1960-1985)*
- Aurélien BOIVIN et Gwénaëlle LUCAS (dir.), *Marie Le Franc. La rencontre de la Bretagne et du Québec*
- Paul-André BOURQUE *et al.* (dir.) *Éditer des œuvres médiatiques* (épuisé)
- Denis CARRIER, *Bibliographie analytique d'Yves Thériault (1940-1984)*
- Roger CHAMBERLAND *et al.*, *La chanson québécoise de La Bolduc à aujourd'hui. Anthologie*
- Robert DION (dir.), *Cahiers d'Agonie. Essais sur un récit de Jacques Brault*
- Robert DION *et al.* (dir.), *Écrire en langue étrangère. Interférences de langues et de cultures dans le monde francophone*
- Robert DION *et al.* (dir.), *Enjeux des genres dans les écritures contemporaines*
- Robert DION, Frances FORTIER, Barbara HAVERCROFT et Hans-Jürgen LÜSEBRINK (dir.), *Vies en récit. Formes littéraires et médiatiques de la biographie et de l'autobiographie*
- François DUMONT (dir.), *La pensée composée. Formes du recueil et constitution de l'essai québécois*
- François DUMONT et Frances FORTIER (dir.), *Littérature québécoise : la recherche en émergence* (épuisé)
- Nicole FORTIN et Jean MORENCY (dir.), *Littérature québécoise : les nouvelles voix de la recherche*

- Gilles GALLICHAN *et al.* (dir.), *François-Xavier Garneau : une figure nationale*
- Dominique GARAND et Annette HAYWARD (dir.), *États du polémique*
- Dominique HUDON, *Bibliographie analytique et critique des articles de revues sur Louis Fréchette (1863-1983)*
- Hélène JACQUES, Karim LAROSE et Sylvano SANTINI (dir.), *Sens communs. Expérience et transmission dans la littérature québécoise*
- Félix LECLERC, *Tout Félix en chansons*
- Maurice LEMIRE (dir.), *Le romantisme au Canada*
- Michel LORD et André CARPENTIER (dir.), *La nouvelle québécoise au XX^e siècle. De la tradition à l'innovation*
- Jacinthe MARTEL (dir.), *Répertoire des archives littéraires et des manuscrits d'écrivains*
- Joseph MELANÇON (dir.), *Le discours de l'université sur la littérature québécoise*
- Joseph MELANÇON *et al.*, *La littérature au cégep (1969-1978). Le statut de la littérature dans l'enseignement collégial*
- Joseph MELANÇON *et al.* (dir.), *La lecture et ses traditions*
- Joseph MELANÇON, Clément MOISAN et Max ROY, *Le discours d'une didactique. La formation littéraire dans l'enseignement classique au Québec*
- Andrée MERCIER et Esther PELLETIER (dir.), *L'adaptation dans tous ses états*
- Louse MILOT, Madeleine GODIN et Aurise DESCHAMPS, *Le cœur à l'aventure. Anthologie*
- Louise MILOT *et al.*, *Les figures de l'écrit. Relecture de romans québécois des Habits rouges aux Filles de Caleb*
- Monique NOËL-GAUDREAU (dir.), *Didactique de la littérature. Bilan et perspectives*
- Irène ROY (dir.), *Figures du monologue théâtral ou Seul en scène*
- Denis SAINT-JACQUES (dir.), *L'artiste et ses lieux. Les régionalismes de l'entre-deux-guerres face à la modernité*
- Denis SAINT-JACQUES (dir.), *Que vaut la littérature ?*
- Denis SAINT-JACQUES (dir.), *Tendances actuelles en histoire littéraire canadienne*
- Denis SAINT-JACQUES *et al.*, *Ces livres que vous avez aimés. Les best-sellers au Québec de 1970 à nos jours*
- Yolaine TREMBLAY, *Misia Sert et le jeu de dés* (épuisé)

Révision : Julie Bérubé
Copiste : Aude Tousignant
Composition et infographie : Isabelle Tousignant
Conception graphique : Caron et Gosselin, communication graphique

Diffusion pour le Canada : Gallimard ltée
3700A, boulevard Saint-Laurent, Montréal (Qc), H2X 2V4
Téléphone : (514) 499-0072 Télécopieur : (514) 499-0851
Distribution : SOCADIS

Diffusion pour la France et la Belgique :
DNM (Distribution du Nouveau-Monde)
30, rue Gay-Lussac, 75005, Paris
France
site : <http://www.librairieduquebec.fr>
Téléphone : (33.1) 43.54.49.02 Télécopieur : (33.1) 43.54.39.15

Éditions Nota bene
1230, boul. René-Lévesque Ouest
Québec (Qc), G1S 1W2
mél : nbe@videotron.ca
site : <http://www.notabene.ca>

ACHEVÉ D'IMPRIMER
CHEZ MARQUIS IMPRIMEUR INC.
CAP-SAINT-IGNACE (QUÉBEC)
EN NOVEMBRE 2007
POUR LE COMPTE DES ÉDITIONS NOTA BENE



Ce livre est imprimé sur du papier silva 100 % recyclé.

Dépôt légal, 4^e trimestre 2007
Bibliothèque nationale du Québec

Cet ouvrage a été conçu pour rendre hommage à Jaap Lintvelt, fondateur passionné et inspirant du Centre d'études canadiennes de l'Université de Groningen, qui a récemment pris sa retraite. Les auteurs qui ont participé à ce volume ont étroitement collaboré avec Jaap Lintvelt et leurs contributions se rapportent aux sujets de recherche qu'il a développés au cours de sa carrière : des aspects narratologiques qui l'ont fasciné depuis le début, à la question identitaire – généralement reliée, celle-ci, à la sexualité – et à la recherche de la représentation de l'espace dans le roman québécois, souvent liée à une analyse de l'importance du thème du voyage.

En suivant les traces du travail de Jaap Lintvelt, ce volume cherche, comme celui qui l'a inspiré, à contribuer de manière marquante au rayonnement de la littérature en général et de la littérature québécoise en particulier.

Avec des textes de : Hélène Destrempe, Louise Dupré, André Gaudreault, Henk Hillenaar, Sjef Houppermans, Patrick Imbert, Daniel Marcheix, Jacques Michon, Hans Mooij, Jean Morency, Lucie K. Morisset, Luc Noppen, Réal Ouellet, François Paré, Janet Paterson, Richard Saint-Gelais, Lori Saint-Martin, Jeanette den Toonder et Hilligje van 't Land.

C o l l e c t i o n
NB
Convergences

Illustration de la couverture :
Victor HUGO, *L'homme qui rit*, Manuscrit autographe (BNF).

www.notabene.ca

ISBN 978-2-89518-272-6

