

# @analyses

REVUE DES LITTÉRATURES FRANCO-CANADIENNES ET QUÉBÉCOISE

Vol. 17 n° 1 (Hiver 2023)



## Numéro libre

Avec des contributions de :

Madeleine Savart (Université Jean Monnet Saint-Étienne / Université de Montréal),  
Karine Beaudoin (Université Huron), Mélitza Charest (Université d'Ottawa), Émilie Drouin  
(Université de Montréal), Jean-Jacques Defert (Université Saint Mary's) et J. D. Kurtness.

Centre de recherche sur les francophonies canadiennes (CRCCF)

# @analyses

Revue des littératures franco-canadiennes et québécoise

Hiver 2023

Volume 17 - numéro 1

## Comité de direction :

ISABELLE KIROUAC MASSICOTTE, directrice  
Université du Manitoba  
Courriel : isabelle.kirouacmassicotte@  
umanitoba.ca

LUCIE HOTTE, éditrice et directrice, CRCCF  
Université d'Ottawa  
Courriel : dir.crccf@uottawa.ca

OLIVIER LAGUEUX, responsable des  
publications et de la recherche, CRCCF  
Université d'Ottawa  
Courriel : publications.crccf@uottawa.ca

## Comité de rédaction :

KIRSTY BELL  
Université Mount Allison  
Courriel : kbell@mta.ca

ÉLISE LEPAGE  
Université de Waterloo  
Courriel : elepage@uwaterloo.ca

JOËLLE PAPILLON  
Université McMaster  
Courriel : papillj@mcmaster.ca

**Révision linguistique :** JOSÉE THERRIEN

**Coordination (édition) :** OLIVIER LAGUEUX

**Correction d'épreuves :**

OLIVIER LAGUEUX et RAPHAËL PELLETIER

**Mise en page et montage de la couverture :**

RAPHAËL PELLETIER



Sous licence Creative Commons  
Attribution non commercial 4.0 (CC  
BY NC) : [http://creativecommons.org/  
licenses/by/4.0](http://creativecommons.org/licenses/by/4.0)

Facebook : <https://www.facebook.com/RevueAnalyses>

Twitter : @RevueAnalyses

## En couverture :

Photo de Robert Keane sur [Unsplash](https://unsplash.com).

ISSN : 1715-9261 (en ligne)

Dépôt légal – Bibliothèque et Archives nationales du Québec, 2023

Dépôt légal – Bibliothèque et Archives Canada, 2023

Centre de recherche sur les francophonies canadiennes, 2023

Produit au Canada

## Table des matières

---

Madeleine Savart <i>« Génie » de Nouvelle-France : entre altérité et différence dans les relations de voyage jésuites de Paul Lejeune .....</i>	5
Karine Beaudoin <i>« Abeumplace » : marges et marginalités dans Les héritiers de la mine de Jocelyne Saucier .....</i>	19
Mélitza Charest <i>Polyphonie narrative et secrets dans Naissance de Rebecca à l'ère des tourments de Marie-Claire Blais .....</i>	33
Émilie Drouin <i>Récit d'héritage, de transmission et de passation : l'expérience corporelle et la construction identitaire dans Le corps des bêtes .....</i>	49
Jean-Jacques Defert <i>Réflexions critiques sur l'agir anthropocénique : éléments d'une esthétique de la relation dans l'univers fictionnel de J. D. Kurtzness .....</i>	61



---

## « Génie » de Nouvelle-France : entre altérité et différence dans les relations de voyage jésuites de Paul Lejeune<sup>1</sup>

Madeleine Savart

Université Jean Monnet Saint-Étienne / Université de Montréal

**Résumé :** Paul Lejeune est l'auteur de la majorité des relations jésuites de Nouvelle-France des années 1630. La publication de ces missives annuelles s'institutionnalise durant cette décennie et elles circulent progressivement hors de la Compagnie de Jésus. Les représentations du peuple innu et de leur altérité spirituelle évoluent alors, d'une description démoniaque à des superstitions remplaçables par la doctrine chrétienne. Pour ce faire, le missionnaire s'appuie principalement sur le sens antique de la notion de génie, mais il nuance rapidement par la suite ce rapprochement historique, puis l'usage même de termes chrétiens. Ainsi, Paul Lejeune laisse transparaître, peut-être malgré lui, la permanence d'une altérité spirituelle et métaphysique, impossible à penser à l'intérieur de l'imaginaire européen.

**Abstract:** *Paul Lejeune is the author of the majority of the Jesuit relations of New France in the 1630s. With the institutionalization of their publication during this decade, these annual missives circulate outside the Society of Jesus. The representations of the Innu people and of their spiritual otherness then evolve from a demoniac description to superstitions, replaceable by Christian doctrine. To that end, the missionary relies mainly on the ancient meaning of the notion of genius before subsequently nuancing this historical association and the use of Christian terms. In so doing, Paul Lejeune allows, maybe despite himself, the permanence of a spiritual and metaphysical otherness, unthinkable within the European imaginary.*

En 1636, Paul Lejeune, alors père supérieur des missions jésuites de la Nouvelle-France, loue le cardinal Richelieu de ce qu'il est un « Génie puissant, qui doit faire réussir sous la faveur & l'autorité de sa Majesté, les desseins, que Dieu a de la conversion de ce nouveau monde » (Thwaites, 1897d : 214). Le soutien de la conversion des habitants autochtones du Canada en futurs catholiques est présenté comme une disposition naturelle et particulière au cardinal alors que c'est surtout sa fonction politique qui lui permet de favoriser ce dessein<sup>2</sup>. De fait, le « nouveau monde » de la Nouvelle-France est, pour le pouvoir royal

---

<sup>1</sup> Cet article est une version retravaillée d'une communication prononcée le 8 juin 2022 lors de la journée d'étude « Transferts culturels des "génies" et circulations artistiques à travers l'Europe », à l'École normale supérieure de Lyon (France). Cette réflexion a été nourrie par les manifestations organisées par le groupe de recherche « Fabrique des identités dans les discours sur les "génies" en Europe (xvii-xviii<sup>e</sup> siècles) » : <https://figee.hypotheses.org/>.

<sup>2</sup> Les travaux d'Alexandre Perras envisagent d'un point de vue philosophique et sémantique les usages du terme de « génie » et s'attachent à montrer la richesse de sa polysémie, une faculté naturelle et une puissance d'agir notamment. Il précise : « Entendu comme une *notion*, le génie peut ainsi se comprendre comme un phénomène plurivoque, toujours travaillé par les discours dans lesquels il est impliqué » (Perras, 2016 : 5). Cet article constitue une poursuite de son entreprise dans le corpus viatique jésuite de la Nouvelle-France, porteur d'un discours sur soi et sur autrui où la notion de génie joue un rôle structurant ambivalent du fait même de sa polysémie.

français comme pour l'ordre des Jésuites, destiné à être intégré dans « l'ancien », à en devenir partie prenante. Dès lors, ces peuples sont envisagés comme une variation géographique, mésologique et socioculturelle du modèle catholique français<sup>3</sup>, ou, pour reprendre les termes de Francis Affergan, leur altérité est ressaisie en tant que différence. Cet anthropologue oppose ces deux concepts selon une distinction de nature : l'altérité est qualitative et, du fait de sa nature autre, vient bouleverser un système en place, elle est une prise de conscience de l'écart entre deux réalités sans que l'écart ne soit systématisé, tandis que la différence est quantitative et peut être réinscrite dans un ordre mesurable, qu'il soit numéral, historique ou spatial, elle constitue une reconfiguration de la conscience de l'écart<sup>4</sup>. Si certains récits de voyage en Amérique au xvii<sup>e</sup> siècle constituent, selon lui, des « discours authentique[s] sur la révélation de l'altérité » (Affergan, 1987 : 14), les premières *Relations jésuites* imprimées du xvii<sup>e</sup> siècle me semblent des discours où « la figure de l'Autre [...] a pour fonction épistémique d'épouser un modèle » (1987 : 12), celui du païen à convertir au catholicisme. Les représentations construites et diffusées par ce corpus sont influencées par les visées politiques et idéologiques coloniales européennes, un sujet qui a été largement traité par les études critiques contemporaines (Holtz et Masse, 2012). Dans cette lignée, la perspective critique d'Affergan nous permet ici d'étudier à nouveaux frais la représentation du peuple innu et de sa spiritualité.

Je me propose ici d'analyser l'ambivalence de la continuité discursive créée entre les espaces européens et américains par l'usage, puis la mise à distance de la notion de génie dans les *Relations jésuites de la Nouvelle-France* des années 1630, rédigées ou supervisées par le père supérieur Paul Lejeune<sup>5</sup>. La représentation d'une réalité inconnue du narrateur et de son public implique à la fois un geste de figuration, visant à faire voir au lecteur cette nouveauté, et un geste de circonscription, l'encadrant et l'articulant avec du connu. On trouve un cas d'étude de cette dynamique complexe, me semble-t-il, dans les différents usages du terme « génie » dans le corpus. La notion, polysémique et ancienne (Perras, 2016; Marr *et al.*, 2018), est tour à tour employée dans une acception antique ou mise à distance, se chargeant de sens aux connotations diverses, puis remplacée par d'autres. L'étendue sémantique et l'inconstance de ces emplois portent les traces d'un regard qui cherche à nommer, à circonscrire par la langue, une réalité sur laquelle il bute néanmoins. Je voudrais expliciter comment cette notion est le lieu d'une tension entre différence et altérité dans les représentations des coutumes autochtones, d'une part, circonscrites à une place assignée et s'échappant constamment de ce même cadre, d'autre part. Je verrai tout d'abord comment elle est utilisée au sens de *génie antique* pour être mise

<sup>3</sup> Pour une mise en perspective de l'altérité autochtone américaine en contexte missionnaire jésuite par rapport aux autres territoires où les Français fondent des missions dans la première moitié du xvii<sup>e</sup> siècle, voir Deslandres, 2003.

<sup>4</sup> Dans *Exotisme et altérité*, Francis Affergan réfléchit aux angles morts de l'anthropologie culturelle qui réduisent l'altérité à une seule différence : « [L]'altérité prise en compte devrait ainsi faire naître une nouvelle dimension de la conscience [...] La différence, en revanche, ne fait que perpétuer un procès déjà entamé historiquement en Occident et que la découverte de l'Autre ne bouleverse pas » (Affergan, 1987 : 9).

<sup>5</sup> Dans cet article, ma réflexion portera sur les relations de voyage jésuites en Nouvelle-France rédigées par Paul Lejeune exclusivement. En effet, cela constitue un ensemble de textes qui s'étend sur plusieurs années tout en gardant une continuité d'un texte à l'autre : ce corpus est donc particulièrement désigné pour y étudier des phénomènes de correction ou de nuance d'affirmations premières, qu'il s'agisse de (re)traduction et/ou de (re)description. Lejeune est un missionnaire jésuite arrivé en Nouvelle-France en 1632, lorsque la région est restituée à la France par les Anglais. Il est nommé en tant que père supérieur de la mission de Québec et est en charge de la rédaction du rapport annuel envoyé au siège européen de la Compagnie de Jésus jusqu'en 1639. Il ne rentre en France qu'en 1649, mais la critique est divisée quant à la part qu'il continue à prendre dans la rédaction de ces envois durant cette décennie (McShea, 2019).

au service d'un discours de différenciation. Puis j'envisagerai son rapport avec d'autres notions pour souligner ce qu'elle permet d'évacuer de trop inquiétant pour le missionnaire catholique. Enfin, j'interpréterai deux usages figés en langue de la notion où l'expression « génie de » marque la permanence d'une altérité.

### Rapporter les Autochtones aux Anciens

Dans la *Relation de 1634*, Lejeune relate l'hiver 1633-1634 qu'il a passé dans la forêt avec un groupe d'Innus<sup>6</sup> afin d'apprendre leur langue et leurs coutumes, pour ensuite mieux les convertir. Le chapitre 4, « De la créance, des superstitions & des erreurs des Sauvages montagnais » (Thwaites, 1897b : 156), porte sur les croyances de ce peuple : Lejeune y développe les mythes fondateurs innus, déjà évoqués dans la *Relation de 1633*, et s'attache notamment à y décrire des entités immatérielles propres à la spiritualité innue qu'il appelle « génies ». Le passage à proprement parler court sur plusieurs pages et s'organise en trois temps : y sont consignées une définition semblable à une entrée de dictionnaire, la description pratique d'une cérémonie de consultation desdits « génies » à laquelle Lejeune a assisté et la retranscription d'un échange avec Carigonan, un Autochtone qu'il appelle « le Sorcier », à propos de la constitution physique de ces entités. L'évolution du type de discours – définitionnel, descriptif, puis dialogique – marque les différentes étapes du geste d'appréhension du missionnaire : il circonscrit linguistiquement une réalité, puis la représente selon son point de vue et rapporte finalement des détails issus d'autres discours. Ce discours en trois temps est significatif de l'imposition qui se joue, de la présence d'un discours eurocentrique à la relégation de la parole autochtone au second plan.

La définition initialement proposée est non seulement sémantique et étymologique, mais également sociale, car elle souligne que tous et toutes ne consultent pas directement ces entités :

De plus, ils croient qu'il, y a certains Genies du jour, ou Genies de l'air, ils les nomment *Khichikouai* du mot *Khichikou*, qui veut dire le jour & l'air. Les Genies, ou *Khichikouai*, connoissent les choses futures, ils voyent de fort loing, c'est pourquoy les Sauvages les consultent, non pas tous mais certains jongleurs, qui sçavent mieux bouffonner & amuser ce peuple que les autres (1897b : 162).

Il semble y avoir une pluralité indéfinie de génies, qui s'oppose d'une part à la singularité originelle d'Atachocam, le créateur du monde, et de Messou, son réparateur, et d'autre part à la dualité du principe des saisons : les premiers en paraissent moins importants, car plus communs, que ces trois autres croyances évoquées plus tôt dans le chapitre. Lejeune restreint la pratique de consultation de ces entités à « certains jongleurs » seulement, distinguant par une épanorthose ceux qui s'adonnent à ces pratiques et ceux qui s'en tiennent à distance et paraissent déjà plus proches d'une conversion possible. Se joue ici la circonscription d'une réalité étrangère par une notion européenne : le vocable français précède le terme innu, et la glose étymologique laisse apparaître des entités immatérielles et aériennes, voire évanescences. Elles s'apparentent fortement à la représentation en vigueur du génie antique, tour à tour défini comme un « bon ou un mauvais démon » (Furetière, 1690 : 162), un « esprit ou [...] demon, soit bon, soit mauvais » (Académie française, 1694 : 517) ou « une sorte de Divinité »

<sup>6</sup> Ce peuple est à l'époque appelé les « Montagnais » par les Français, et c'est la dénomination qu'utilise le missionnaire dans sa relation.

(Corneille, 1694 : 486), attaché à un être humain, à un lieu plus ou moins étendu ou au déroulement d'événements. La première définition de l'entité spirituelle innue l'assimile à du connu, quoique celui-ci soit différent : la distance radicale qui sépare cette croyance de la religion catholique est rapportée à la mesure de celle, documentée et circonscrite, qui distingue pratiques antiques et modernes. Par cette assimilation de l'étranger à l'ancien est résorbée l'irréductibilité de la réalité autochtone.

Après traduction et détermination de l'acception du terme innu, Lejeune propose à son lectorat une description des cérémonies convoquant ces entités, cérémonies qu'il a pu lui-même observer :

Je me suis trouvé avec eux quand ils consultoient ces beaux Oracles, voicy ce que j'en ay remarqué. [...] Cette maison estant faite, on esteint entierement les feux de la cabane, jettant dehors les tisons, de peur que la flamme ne donne de l'espouvante à ces Geniés ou *Khichikouai*, qui doivent entrer en ce tabernacle, dans lequel un jeune jongleur se glissa par le bas [...]. Le jongleur entré, commença doucement à fremir, comme en se plaignant, il esbranloit ce tabernacle sans violence au commencement, puis s'animant petit à petit, il se mit à siffler d'une façon sourde, & comme de loin. [...] il se mit [...] à parler comme dans une bouteille, à crier comme un chat-huant de ce pays-cy, qui me semble avoir la voix plus forte que ceux de France, puis à hurler, chanter, variant de ton tout à coup, finissant par ces syllabes, *ho ho, hi hi, gui gui nioué*, & autres semblables contrefaisant sa voix en sorte qu'il me sembloit ouïr ces marionnettes que quelques bateleurs font voir en France. Il parloit tantost Montagnais, tantost Algonquain, retenant tousjours l'accent Algonquain, qui est gay, comme le Provençal (Thwaites, 1897b : 162-164).

La description, plus longue que l'extrait ici reproduit, est marquée par le point de vue du missionnaire qui juge de la scène à l'aune de ses propres repères. Son récit est ponctué de formules ironiques (Ferland, 1992 : 160-166) où la répétition de l'adjectif « beau » met, par antiphrase, à distance ce qu'il voit : « ces beaux Oracles » (Thwaites, 1897b : 162 et 168), « ce beau palais » (162), « ce beau mystere » (164) ou encore « ce bel édifice » (166). Une longue énumération des sons, sifflements, cris, hurlements, chants et rythmes crée une impression générale de cacophonie et de confusion, et les manifestations sonores sont comparées à celles d'un animal (« un chat-huant ») ou d'un objet ventriloqué (« ces marionnettes [de] bateleurs »), réfutant la présence d'une puissance surhumaine dans la cérémonie. Les tournures syntaxiques font du « jongleur » le sujet verbal des propositions, alors qu'il est censé n'être que l'organe par lequel s'exprime un *Khichikouai*, réel acteur de la cérémonie pour les Autochtones. Ainsi, le missionnaire dénie toute possibilité d'action dans le monde à l'entité immatérielle, voire toute réalité existentielle, ce qu'explique une seconde épanorthose, « ces Genies, ou plutost le jongleur qui les contrefaisoit » (1897b : 166). La permanence des repères du missionnaire pour appréhender ce qu'il observe transparait également dans ses multiples interventions :

J'estais assis comme les autres regardant ce beau mystere avec defence de parler; mais comme je ne leur avois point voüé d'obeissance, je ne laissois pas de dire un petit mot à la traverse; tantost je les priois d'avoir pitié de ce pauvre jongleur, qui se tuoit dans ce tabernacle; d'autrefois je leur disois qu'ils criassent plus haut & que leurs Geniés estoient endormis. [...] [Le jongleur] respondit que pour sa femme elle estoit desja morte que c'en estoit fait, j'en eusse bien dit autant que luy, car il ne falloit estre ny prophete, ny sorcier pour deviner cela; d'autant que la pauvre creature avoit la mort entre les dents (1897b : 164-166).

Lejeune sort de la place de spectateur silencieux que lui avaient assignée les Autochtones et rompt l'unité rituelle de la cérémonie. Il adopte un regard à même de narrer, de décrire et de juger (Ouellet, 2008 : 17-40), commentant la douleur potentielle d'un corps ou l'audibilité d'un discours. En substituant sa voix à celle des « Geniés », il rompt le caractère sacré de ce qu'il appelle par ailleurs « mines et [...] niaiseries » (Thwaites, 1897b : 170) et se figure comme le seul en mesure d'énoncer des vérités spirituelles : il évacue par là toute reconnaissance d'une valeur propre à cette spiritualité autre et la réduit à un folklore empreint de superstition, voire de manipulation. Qu'il s'adresse aux personnages de la scène ou à son lectorat, ses commentaires font irruption dans l'économie de la cérémonie : ils marquent l'imposition de ses considérations, son refus de la présence transcendante d'une entité surnaturelle autre en mesure de parler aux hommes et de prédire l'avenir.

Dans un troisième temps, Lejeune rapporte avoir réussi à convaincre Carigonan<sup>7</sup> de s'entretenir à ce sujet avec lui :

Enfin il se laissa gagner à ses propres louanges, & me découvrit les secrets de l'escole : voicy la fable qu'il me raconta, touchant la nature [55] & l'essence de ces Geniés. Deux Sauvages consultants ces Geniés en mesme temps, [...] l'un d'eux, homme tres meschant, [...] fust mis à mort par les Geniés, lesquels [...] se trouverent eux mesmes surpris, car ce jongleur se defendit si bien, qu'il tua l'un de ces *Khichikouai*, ou Geniés, & ainsi l'on a sçeu comme ils estoient faicts, car ce Geniés demeura sur la place. Je luy demanday donc de quelle forme il estoit, il estoit gros comme le poing, me fit-il, son corps est de pierre, & un peu long; Je conceu qu'il estoit fait en cone, gros par un bout, s'allant tousjours appetissant vers l'autre. Ils croient que dans ce corps de pierre il y a de la chair & du sang, car la hache dont ce Genié fust tué resta ensanglanté (1897b : 170).

Si le missionnaire représente initialement son dialogue avec Carigonan (« je luy demanday », « me fit-il »), la parole autochtone est ensuite intégrée dans son discours, reformulée (« je conceu que »), puis mise à distance (« ils croient que »). Lejeune renomme ce qui lui est décrit par un terme de géométrie : là encore, la réalité innue est représentée au moyen de repères européens abstraits. Ici, l'usage premier du discours direct et le fait que le terme innu précède le terme français donnent l'impression d'une retranscription de la parole de Carigonan, mais cela permet au missionnaire de fondre cette parole dans la sienne pour mieux la discréditer. Ce glissement discursif redouble son geste introductif, où il réfute toute réalité métaphysique ou spirituelle à cette croyance qu'il désigne comme une « fable », ce qui, hors d'une perspective générique, « signifie aussi absolument, Fausseté. » (Furetière, 1690 : 1). La spiritualité autochtone n'est pas représentée en soi, mais appréhendée dans une perspective axiologique visant à la définir comme fausse et, dès lors, inférieure à la religion catholique, reconnue comme vraie par Lejeune et ses lecteurs. Si cela découle de la mission de conversion alors entreprise par l'ordre de la Compagnie de Jésus, cela s'explique également par la menace que constitue l'altérité qualitative et l'écart non circonscrit qu'elle implique avec l'institution catholique, quel que soit le territoire où cette altérité se trouve.

<sup>7</sup> Carigonan est un manitou, une figure sociale complexe étrangère aux sociétés européennes, sorte de devin-prêtre-guérisseur dont le rôle est grandement mis en difficulté par l'arrivée des missions (Beaulieu, 1990 : 89-94). Les missionnaires, qui appellent les manitous les « sorciers », entretiennent avec ces derniers des relations parfois houleuses, et même parfois hostiles. Pour une analyse précise des différentes émotions présidant aux échanges entre Lejeune et Carigonan dans les récits du missionnaire, lire Berthiaume, 1998 : 529-543.

### Échapper aux menaces de l'intertextualité démonologique

Les *Khichikouai* sont des entités étrangères à la culture européenne, mais sont assimilées par le missionnaire aux croyances des païens de l'Antiquité. La notion de génie, reprise au couple ancien/moderne et opposée à celle d'un Dieu unique, est utilisée pour appréhender l'inconnu et le réinscrire dans un système dual barbare/civilisé, selon un schéma binaire d'appréhension du monde (Hartog, 1991 : 226-240). De cette façon, Lejeune structure sa représentation en construisant une similitude de rapport entre *Anciens* et *Sauvages* d'une part et d'opposition avec les *Modernes* d'autre part (Hartog, 2005) : des deux premiers au dernier, il n'y a pas de distinction de l'ordre de l'altérité, mais seulement une distinction quantitative, de l'ordre de la différence. L'écart spatial est ressaisi par un détour dans le temps et l'analogie historique situe l'altérité spirituelle dans le monde référentiel du lectorat européen, sans que cela ne bouleverse sa représentation générale du monde. En convoquant l'imaginaire antique, la notion de génie implique un univers dont le système ecclésiastique catholique est absent. Dès lors, la spiritualité autochtone est également située hors du monde chrétien et des tensions qui le déchirent. Cela permet alors de tenir à distance la figure du Diable et les menaces de possessions démoniaques, épidémiques au XVII<sup>e</sup> siècle.

Depuis le XIII<sup>e</sup> siècle se développent en Europe de nouvelles formes de spiritualité marquées par les pratiques de la vision et de la transe. Elles atteignent leur paroxysme en France au XVII<sup>e</sup> siècle et inquiètent fortement les autorités religieuses catholiques. Ce climat spirituel est propice aux mysticismes variés, la contemplation comme la méditation impliquant des formes d'abandon de soi. Ces pratiques sont progressivement perçues comme la manifestation de possessions diaboliques par les autorités civiles et religieuses (Sluhovsky, 2007 : 97-137). Les institutions ecclésiastiques, à l'échelle de la papauté ou d'un seul ordre, n'apportent pas de réponses univoques et durables à ces problèmes théologiques et herméneutiques, car ces cas individuels et/ou collectifs » impliquent une altérité que les discours officiels parviennent mal à cerner et à encadrer (Sluhovsky, 1997 : 61-167). Éric Thierry a étudié comment le discours démonologique, dans la première littérature de la Nouvelle-France, a servi à donner mauvaise réputation à la région et aux habitants autochtones, décrits par Samuel de Champlain, Marc Lescarbot et Pierre Biard comme un peuple sous l'emprise du diable (Thierry, 2008 : 209-220). Dominique Deslandres a, pour sa part, exploré ces questions dans les textes plus tardifs de Marie de l'Incarnation (Deslandres, 1997). L'intertextualité des relations viatiques avec ce discours, comme avec le discours édénique qu'il implique, se transforme radicalement à la suite de l'institutionnalisation de la publication des *Relations jésuites de la Nouvelle-France*, par Sébastien Cramoisy au début des années 1630 (Desbarats, 2014 : 51-62). Le père Lejeune n'apprend pas dès 1632 que l'impression et la diffusion de ses lettres annuelles ont été confiées à l'éditeur parisien Sébastien Cramoisy, dont la fortune et les liens avec le pouvoir assurent un nouveau rayonnement considérable à ces textes auparavant réservés à l'usage exclusif de l'ordre. Un peu plus d'un an s'écoule avant que cette information ne parvienne en Nouvelle-France et transforme l'organisation et le propos de la missive : délaissant la seule progression chronologique, Lejeune adopte une organisation par chapitres thématiques, dans lesquels il reprend et développe certains passages trop rapidement abordés dans les relations précédentes. La disparition temporaire de la notion de démon au profit de celle de génie est un marqueur de cette réorientation que Micah

True situe précisément entre la *Relation de 1633* et la *Relation de 1634* (True, 2015 : 127-130). True a montré comment ce travail de réécriture vise à expliciter le rapport entre l'espace européen et l'espace américain sans que celui-ci ne constitue une menace pour le premier. Sa démonstration porte sur la figure de Messou (2015 : 113-139), mais on retrouve un phénomène similaire concernant les entités nommées *Khichikouai*, car l'utilisation de la notion de génie convoque un imaginaire où la mystique catholique et les menaces qui lui sont rattachées sont inexistantes. Pourtant, la cérémonie que décrit Lejeune se rapproche fortement des récits de possession qu'on peut trouver sous les plumes du cardinal Santori (Sluhovsky, 2007 : 98-100) ou du franciscain Girolamo Menghi (2007 : 203-208) au siècle précédent.

Dans la *Relation de 1633*, le missionnaire utilise la notion de diable pour renvoyer aux pratiques spirituelles autochtones : il évoque « quelques personnes qui font estat de parler au Diable » (Thwaites, 1897a : 202), précisant immédiatement que « ceux-là sont aussi les Medecins et guarissent de toute maladie » (1897a : 202). Il affirme, à propos des Autochtones qui croient leurs songes, « ceux-là sont en réputation parmy eux de parler au Diable. Leur conversion ne nous donnera pas peu d'affaire » (1897a : 218). La figure du Diable était donc initialement présente dans les représentations de Lejeune et constituait une menace de frein potentiel à l'entreprise d'évangélisation. Quand bien même on retrouve dans les passages précédemment cités de la *Relation de 1634* les symptômes de possession diabolique que sont la force physique excessive, le changement de timbre et de hauteur de la voix ou encore le fait de parler plusieurs langues, l'association avec les génies antiques est substituée à l'intertextualité démonologique<sup>8</sup>. Seul le caractère extérieur au système théologique chrétien explique le rapprochement entre les populations autochtones d'Amérique du Nord et les peuples païens de l'Antiquité. Il est en effet manifeste que le terme français n'embrasse que partiellement la réalité autochtone : il s'agit moins d'une manifestation aérienne durablement attachée à un lieu ou à une personne que d'une entité à la fois matérielle et immatérielle associée à l'obscurité. En les nommant « Genies de l'air » ou « Genies du jour », Lejeune les rapproche d'entités lumineuses, vaporeuses et nébuleuses et les éloigne par là des manifestations sombres, rattachées à la roche et aux ténèbres, qui transparaissent des pratiques qu'il décrit. La dérivation étymologique proposée par Lejeune apparaît comme un coup de force, non seulement éthique, car elle fait de Lejeune un locuteur de l'innu, mais aussi symbolique, puisqu'elle lui permet de transformer ces entités : de manifestations nocturnes, elles deviennent des entités diurnes, aériennes et évanescences. Alors que la présence du diable constitue un obstacle majeur à l'évangélisation – un des principaux problèmes est que le Diable peut prétendre être converti sans l'être vraiment (Sluhovsky, 2007 : 90) –, celle de génies ne contrevient pas irrémédiablement à l'entreprise missionnaire des Jésuites. Le recours à cette notion dans la *Relation de 1634* permet d'évacuer l'écueil théologique qui tourmente alors l'Europe et de proposer à son lectorat élargi une représentation flottante et aérienne de la spiritualité autochtone, dont l'immatérialité semble de piètre consistance face à l'autorité de l'Écriture.

Cette circonscription différenciée de la spiritualité autochtone n'est cependant ni univoque ni définitive. Le terme de *diable* reste utilisé dans la *Relation de 1634* à propos de la figure du *manitou*<sup>9</sup>, mot innu pour désigner ceux que Lejeune appelle « jongleur » ou « sorcier ». Surtout,

<sup>8</sup> Le vocabulaire de la possession reste néanmoins présent dans la *Relation de 1634* (Berthiaume, 1998).

<sup>9</sup> On trouve les occurrences suivantes : « le Manitou ou le diable » (Thwaites, 1897b : 116), « un Manitou, que nous pouvons appeller [*sic*] le diable » (172); « le Manitou, c'est-à-dire le Diable » et « le diable ou Manitou » (198), « du Manitou ou du Diable » (206).

*diable* et *démons* sont à nouveau utilisés dans les relations suivantes pour renvoyer aux entités spirituelles, révélant les limites de la notion de génie. Ainsi, dans la *Relation de 1636*, Lejeune écrit :

M'ayant donc dit qu'il vouloit consulter ces demons, je luy repliquay qu'il trompoit ses gens, leur faisant croire que ces beaux faiseurs du jour, mouvoient son tabernacle, & cependant que c'estoit luy, il me demanda si je voulois gager contre luy [...] M'adressant donc au sorcier je luy dis prends garde à ce que tu fais, car si c'est toy qui meut ton tabernacle, je couperay en un moment tous les liens qui le tiennent en éftat & je te ferai paroistre imposteur; si c'est quelque esprit ou quelque vent comme tu dis, sçache que c'est le diable. Or le Diable nous craint, si c'est luy je luy parleray fortement, je le tanceray & le contraindray de confesser son impuissance contre ceux qui croient en Dieu, & luy feray avouer qu'il vous trompe (Thwaites, 1898a : 256).

Lejeune et Pigarouich, un manitou autochtone, se défient quant à la réalité des manifestations observées lors de la cérémonie de consultation des génies, et le missionnaire se pose en pourfendeur des mensonges humains comme des tromperies diaboliques. Ici, il s'agit moins de comprendre la spiritualité autochtone que de la défaire physiquement : l'observation descriptive est remplacée par une visée évangélisatrice entreprenante. En supposant une potentielle présence du diable et des démons, le missionnaire hyperbolise une scénographie<sup>10</sup> de l'affrontement, où son corps-à-corps avec Pigarouich incarne la confrontation entre les deux univers de croyances (Pioffet, 1997). C'est donc en partie une visée rhétorique, propre à la constitution d'un *ethos* héroïque (Le Bras, 2008 : 177-187), qui conduit le missionnaire à renoncer à son approche initiale. Cependant, la mention explicite du discours de Pigarouich (« quelque esprit ou quelque vent comme tu dis ») souligne aussi l'inadéquation d'une notion abstraite, que ce soit celle de *génie*, de *démon* ou d'*esprit*. La formule « beaux faiseurs du jour », toute ironique qu'elle soit, fait surgir une autre représentation des *Khichikouai* soulignant leur dimension factitive, jusque-là absente des descriptions du missionnaire.

### **Traces de la permanence d'une altérité radicale**

La perspective éthique n'est pas la seule explication du délaissement de la notion de génie, et cette tendance vient également marquer les doutes et les difficultés du missionnaire à comprendre dans la durée toute l'épaisseur symbolique et signifiante de ces entités spirituelles. Le terme disparaît ainsi lorsque Lejeune reconsidère et réévalue son expérience avec d'autres interlocuteurs, reconsidération qu'il rapporte dans la *Relation de 1637* :

J'ay dit autresfois que voulans consulter les Genies du Jour, ils dressoient des Tabernacles, [...] quand le sorcier est entré là dedans & qu'il a chanté & invoqué ces Genies ou Demons, le Tabernacle commence [*sic*] à bransler. Or je me figurois que le Sorcier l'esbransloit, mais Makheabichtichion me parlant à cœur ouvert, & le Sorcier Pigarouich me descouvrant avec grande sincérité toutes ses malices, m'a protesté que ce n'estoit point le Sorcier qui mouvoit cet edifice, mais un vent qui entroit fort promptement & rudement : & pour preuve de cecy, ils me disoient que le Tabernacle est parfois si fort, qu'à peine un homme le peut-il faire remuer, & cependant tu le

<sup>10</sup> J'emprunte la notion de scénographie à Dominique Maingueneau, qu'il définit comme « une scène de parole déterminée qu'il faut valider à travers son énonciation » (Maingueneau, 2004 : 113).

verras, si tu y veux assister, s'agiter & se courber de part & d'autre, avec une telle impetuosit  & par un si long temps, que tu seras contraint de confesser qu'il n'y a force d'homme qui puisse faire ce mouvement (Thwaites, 1898b : 16-18).

Lejeune nuance ce qu'il avait précedemment avancé en l'opposant à d'autres discours à forte teneur démonstrative : « il m'a protesté que », « et pour preuve de cecy ». Les « Genies ou Demons », présentés comme équivalents, sont remplacés par la réalité physique du « vent » : cette évolution est significative de l'abandon d'une appréhension différenciée de la spiritualité autochtone au profit d'une reconnaissance de son altérité, associée à une seule manifestation sensible sans rapport avec l'univers religieux occidental. Le passage du discours indirect au discours direct marque le retrait du point de vue du narrateur, qui se contente par la suite de rapporter sa propre expérience sans chercher à en tirer un savoir définitif :

Hyvernans avec les Sauvages je vy faire ceste diablerie, je vy su r de grands jeunes hommes dressans ce Tabernacle, je le vy bransler, non pas avec la violence qu'ils me disent, mais assez fort, & si long temps, que je m'estonnois qu'un homme eust eu tant de force pour resister à ce travail. Neantmoins comme je n'esprouai point si ceste tour ronde estoit fortement plantee, je me figurai que c'estoit le Jongleur qui l'esbransloit (1898b : 18).

Lejeune insiste sur sa vision directe de ce qu'il ne parvient pas à s'expliquer et souligne son étonnement face à la durée de la scène et à la puissance avec laquelle est agit  l'ouvrage de bois. Il revient sur sa conclusion précédente tout en nuancant ce qui lui apparaît comme une exagération de la part de ses interlocuteurs et en  nonant les limites de son expérience, n'étant pas all  jusqu'à éprouver lui-même la résistance de la construction. L'usage du passé simple exprime la péremption des raisonnements précédents, mais aucune autre conclusion n'est proposée, au contraire. On peut utiliser à propos de cet extrait une analyse d'Affergan, qui souligne que, dans les premiers récits viatiques en Amérique, on « se rend vite compte que la vue, loin d'épuiser l'épaisseur et l'opacité d'une culture ou d'un rite, ne fait que mieux les révéler dans leur irréductibilité à la description » (Affergan, 1987 : 35). Faisant ici l'expérience de cette limite, Lejeune concède la suite du discours à Aniskaouaskousit, qui abonde dans le sens d'une présence surnaturelle que le missionnaire désigne alors par les termes de « démon » ou « vent » (Thwaites, 1898b : 18). Cette double dénomination entérine les limites de la notion de *démon*, uniquement à même de désigner une altérité contiguë à l'identité catholique, là où le nom plus descriptif de « vent » permet de désigner quelque chose d'encore inconnu et qui ne peut pas déjà être objet d'abstraction.

La permanence d'une altérité métaphysique radicale, irréductible aux catégories du missionnaire, apparaît également lorsque Lejeune revient sur ses premières affirmations étymologiques et rapporte une autre dérivation lexicale du terme, attribuée cette fois-ci à des Autochtones :

Nous estant venu voir une autrefois, & nous ayant dit que dans peu de jours il devoit consulter *KaKhichigou KhetiKhi* ceux qui font le jour. Dans mes relations j'ay appellé [*sic*] ceux qu'ils invoquent dans leurs tabernacles *Khichikouekhi*, que j'interpretois genies du jour. Il me semble que je les entendois nommer ainsi, mais ce sorcier & ses gens les nomment du mot que je viens de dire, ou d'un autre approchant, qui signifie ceux qui font le jour (Thwaites, 1898a : 254).

Ces entités sont présentées non plus comme des êtres immatériels, mais comme des actants de la clarté et de la lumière : cette étymologie insiste sur la dimension agissante de ces forces et fait disparaître toute mention d'un génie. Cette rectification suggère que Lejeune estime erronée la

notion initialement utilisée, fruit d'une interprétation inexacte : ces entités sont moins des réalités ontologiques que des principes actifs, des dynamiques processuelles, ce que signale la traduction non plus par un substantif, mais par une proposition relative substantive impliquant un procès. Derrière la rectification se joue, me semble-t-il, la reconnaissance de l'altérité : l'hésitation entre le « mot que je viens de dire, ou [...] un autre approchant » manifeste les limites du savoir du narrateur et son incapacité à réinscrire la spiritualité autochtone dans le seul ordre du connu.

Au-delà de ces tentatives échouées de définition stable des entités de la spiritualité innue, la reconnaissance de l'altérité autochtone à part entière de la société innue point également dans les usages de l'expression lexicalisée « génie de » qui fait référence aux Autochtones. Si cette formule figée est présente dans la majeure partie des occurrences utilisées à propos des colons, des missionnaires ou encore des dédicataires du texte, on en trouve néanmoins deux occurrences à propos des Innus. Les tensions dialogiques, ironiques, voire oxymoriques qui les traversent me paraissent manifester l'existence d'une altérité culturelle que Lejeune cherche par ailleurs à circonscrire, du fait du caractère public de cette publication.

Au chapitre 6 de la *Relation de 1634*, intitulé « De leurs vices et de leurs imperfections », le missionnaire rapporte cette anecdote impliquant Carigonan :

Le Sorcier me disant un jour que les femmes l'aimoient, car au dire des Sauvages, c'est son genie que de se faire aimer de ce sexe, je luy dis que cela n'estoit pas beau qu'une femme aimast un autre que son mary; & que ce mal estant parmy eux, luy mesme n'estoit pas assuré, que son fils qui estoit là present, fut son fils. Il me repartit, tu n'as point d'esprit : vous autres François vous n'aimez que vos propres enfans, mais nous, nous cherissons universellement tous les enfans de nostre nation, je me mis à rire, voyant qu'il philosophoit en cheval & en mulet (Thwaites, 1897b : 254).

Le syntagme « son génie » est doublement ironique, à la fois antiphrastique, car se faire aimer des femmes est peu louable pour un homme d'Église, et dialogique, car ce l'est « au dire des Sauvages ». Lejeune réutilise cette remarque au détriment de ceux qui l'ont énoncée, impliquant, d'une part, que les Autochtones valorisent des caractéristiques que lui condamne et, d'autre part, que la séduction forcenée est la seule pratique où excelle Carigonan. Néanmoins, celui-ci ne s'en laisse pas conter et oppose à Lejeune une autre définition de l'amour filial. Le missionnaire ne lui répond que par le rire et par une sentence proverbiale, autant de réactions qui cherchent à combler la rupture que cette réalité autre constitue dans son univers, par la mise à distance ou le rétablissement de sa propre norme. L'utilisation de la locution « le génie de », quoiqu'elle soit ironique, traduit – peut-être malgré le missionnaire – l'effectivité et l'unicité d'un système social qu'il perçoit bien comme lui étant radicalement étranger.

De la même façon, dans le rapport de la mission du père Lalemant publié dans la *Relation de 1637*, ce dernier fait référence au « génie de ces Barbares » pour menacer un Autochtone du traitement que ses proches pourraient lui réserver :

Or, comme je cognois bien le genie de ces Barbares, je luy dis que les Sauvages le jetteroient bientost hors de leurs cabanes, qu'ils ne luy donneroient gueres à manger, & enfin se lassans de luy, qu'ils le tueroient. Il se mit à rire, me disant qu'ils n'en viendroient pas là. Je le menace [...] Il n'y eut pas moyen de l'arrester (Thwaites, 1897c : 280-282).

Ici, l'expression « génie de », qui renvoie à un ensemble de pratiques propres à un groupe, fait référence à des comportements violents. Mais l'évocation de cette brutalité n'empêche pas

l'Autochtone de rejoindre les siens. Le décalage entre l'isotopie négative des gestes évoqués et son absence d'effet sur le personnage manifeste l'inadéquation du discours du missionnaire, de même que la tension oxymorique entre la mention d'un génie, renvoyant à un talent souvent loué, et son application à des « Barbares », terme largement péjoratif. Ces dynamiques antithétiques me paraissent les traces d'une altérité incompréhensible, que le missionnaire ne peut qu'esquisser par une figure de style.

### Conclusion

Le corpus des *Relations jésuites* des années 1630, rédigé ou supervisé par le père supérieur Paul Lejeune, donne à lire son appréhension dans la durée de la société innue. La représentation de la spiritualité autochtone témoigne d'une volonté de circonscrire ces croyances pour convertir ce peuple, mais ce geste diffère selon l'horizon du texte. L'institutionnalisation de la publication imprimée des *Relations jésuites* conduit Lejeune à minimiser l'altérité de la société qu'il observe, réduisant les entités métaphysiques et spirituelles innues à une équivalence des génies antiques païens. Cet usage d'un sens historique de la notion de génie situe les Innus dans la continuité des sociétés anciennes et implique l'extériorité de tout caractère génial en Amérique du Nord. Cependant, l'imposition de cette hiérarchie socioculturelle et religieuse n'est pas univoque et reste empreinte d'aporées et de flottements. La notion de génie ne permet que temporairement de rapporter la spiritualité autochtone à une seule différence temporelle, mais reste concurrencée par celles de *diable* et de *démon*, qui impliquent une altérité plus concrète, quoiqu'elle soit toujours pensée à l'intérieur de l'imaginaire européen. Les *Relations* de la seconde moitié de la décennie reflètent cependant l'inadéquation des notions diaboliques pour désigner l'altérité radicale de la métaphysique religieuse innue. L'abandon de toute dénomination abstraite au profit d'une appréhension sensible, par l'intermédiaire de la mention du *vent*, consacre l'échec de l'appréhension de cette réalité sociale et la conscience de la permanence d'une altérité spirituelle. Un autre lieu d'irruption de l'altérité que tentent de cerner les missionnaires est le recours à l'expression figée « génie de » : utilisée à propos de comportements qu'ils condamnent, elle traduit leur incompréhension de pratiques qu'ils observent sans parvenir à en saisir les significations sociales. Ainsi, l'usage ambivalent de la notion polysémique et ancienne de génie dans les *Relations* des années 1630 permet de saisir dans le détail l'équivocité de la représentation d'autrui dans le corpus des relations jésuites du XVII<sup>e</sup> siècle, en tension constante entre différence et altérité.

### Bibliographie

- ACADÉMIE FRANÇAISE (1694). *Le dictionnaire de l'Académie françoise, dédié au Roy...*, Paris, Veuve de J. B. Coignard & J. B. Coignard.
- AFFERGAN, Francis (1987). *Exotisme et altérité : essai sur les fondements de l'anthropologie*, Paris, Presses universitaires de France.
- BEAULIEU, Alain (1990). *Convertir les fils de Caïn : Jésuites et Amérindiens nomades en Nouvelle-France, 1632-1642*, Québec, Nuit blanche éditeur.

- BERTHIAUME, Pierre (1998). « Paul Lejeune ou le missionnaire possédé », *Voix et Images*, vol. 23, n° 3, p. 529-543.
- CORNEILLE, Thomas (1694). *Le dictionnaire des arts et des sciences. Tome 1 / par M. D. C...*, Paris, Veuve de J. B. Coignard & J. B. Coignard.
- DESBARATS, Catherine (2014). « 1616-1673 : Les Jésuites », dans Claude Corbo et Dominique Deslandres (dir.), *Monuments intellectuels de la Nouvelle-France et du Québec ancien : aux origines d'une tradition culturelle*, Montréal, Les Presses de l'Université de Montréal, p. 51-62, coll. « Corpus ».
- DESLANDRES, Dominique (1997). « “Le Diable a beau faire...” », Marie de l'Incarnation, Satan et l'Autre », *Théologiques*, vol. 5, n° 1, p. 23-41.
- DESLANDRES, Dominique (2003). *Croire et faire croire : les missions françaises au XVII<sup>e</sup> siècle, 1600-1650*, Paris, Fayard.
- FERLAND, Rémi (1992). *Les Relations des jésuites : un art de la persuasion : procédés de rhétorique et fonction conative dans les Relations du Père Paul Lejeune*, Québec, Éditions de la Huit, coll. « Contemporains ».
- FURETIÈRE, Antoine (1690). *Dictionnaire universel, contenant généralement tous les mots françois tant vieux que modernes et les termes de toutes les sciences et des arts...*, vol. 2, La Haye, Chez Arnout & Reinier Leers.
- HARTOG, François (1991). *Le miroir d'Hérodote : essai sur la représentation de l'autre*, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque des histoires ».
- HARTOG, François (2005). *Anciens, Modernes, Sauvages*, Paris, Galaade éditions, coll. « Essais ».
- HOLTZ, Grégoire, et Vincent Masse (2012). « Étudier les récits de voyage : bilan, questionnements, enjeux », *Arborescences : revue d'études françaises*, n° 2, p. 1-29.
- LE BRAS, Yvon (2008). « Les *Relations* de Paul Lejeune : pour une poétique du récit missionnaire en Nouvelle-France », dans *Écrire des récits de voyage (XV<sup>e</sup>-XVIII<sup>e</sup> siècles) : esquisse d'une poétique en gestation*, Québec, Presses de l'Université Laval, p. 177-187.
- MAINGUENEAU, Dominique (2004). *Le discours littéraire : paratopie et scène d'énonciation*, Paris, Armand Colin.
- MARR, Alexander, Raphaële GARROD, José Ramon MARCAIDA *et al.* (2018). *Logodaedalus, Word Histories of Ingenuity in Early Modern Europe*, Pittsburgh, University of Pittsburgh Press.
- MC SHEA, Bronwen (2019). *Apostles of Empire: the Jesuits and New France*, Lincoln, University of Nebraska Press, coll. « France Overseas: Studies in Empire and Decolonization ».
- OUELLET, Réal (2008). « Pour une poétique de la relation de voyage », dans Marie-Christine Pioffet (dir.), *Écrire des récits de voyage (XV<sup>e</sup>-XVIII<sup>e</sup> siècles) : esquisse d'une poétique en gestation*, Québec, Presses de l'Université Laval, p. 17-40.

- PERRAS, Jean-Alexandre (2016). *L'exception exemplaire : inventions et usages du génie (XVI<sup>e</sup>-XVIII<sup>e</sup> siècles)*, Paris, Classiques Garnier, coll. « Discours historique, discours philosophique ».
- PIOFFET, Marie-Christine (1997). *La tentation de l'épopée dans les Relations des jésuites*, Sillery, Éditions du Septentrion, coll. « Nouveaux cahiers du CELAT ».
- SLUHOVSKY, Moshe (2007). *Believe Not Every Spirit: Possession, Mysticism, and Discernment in Early Modern Catholicism*, Chicago, University of Chicago Press.
- THIERRY, Éric (2008). « Le discours démonologique dans les récits de voyages au Canada et en Acadie au début du XVII<sup>e</sup> siècle », dans Grégoire Holtz et Thibaut Maus de Rolley (dir.), *Voyager avec le diable : voyages réels, voyages imaginaires et discours démonologiques (XV<sup>e</sup>-XVII<sup>e</sup> siècles)*, Paris, Presses de l'Université Paris-Sorbonne, 2008, p. 209-220.
- THWAITES, Reuben Gold (1897a). *The Jesuit Relations and Allied Documents: Travels and Explorations of the Jesuit Missionaries in New France, 1610-1791*, vol. 4, Cleveland, Burrows Brothers Company.
- THWAITES, Reuben Gold (1897b). *The Jesuit Relations and Allied Documents: Travels and Explorations of the Jesuit Missionaries in New France, 1610-1791*, vol. 6, Cleveland, Burrows Brothers Company.
- THWAITES, Reuben Gold (1897c). *The Jesuit Relations and Allied Documents: Travels and Explorations of the Jesuit Missionaries in New France, 1610-1791*, vol. 7, Cleveland, Burrows Brothers Company.
- THWAITES, Reuben Gold (1897d). *The Jesuit Relations and Allied Documents: Travels and Explorations of the Jesuit Missionaries in New France, 1610-1791*, vol. 8, Cleveland, Burrows Brothers Company.
- THWAITES, Reuben Gold (1898a). *The Jesuit Relations and Allied Documents: Travels and Explorations of the Jesuit Missionaries in New France, 1610-1791*, vol. 11, Cleveland, Burrows Brothers Company.
- THWAITES, Reuben Gold (1898b). *The Jesuit Relations and Allied Documents: Travels and Explorations of the Jesuit Missionaries in New France, 1610-1791*, vol. 12, Cleveland, Burrows Brothers Company.
- TRUE, Micah (2015). *Masters and Students: Jesuit Mission Ethnography in Seventeenth-Century New France*, Montréal, McGill-Queen's University Press.

Formée en littérature française et en histoire de la philosophie à l'École normale supérieure de Lyon, **Madeleine SAVART** a été reçue à l'agrégation de lettres modernes (2018) et est actuellement candidate au doctorat en littérature en cotutelle entre l'Université Jean Monnet (Saint-Étienne, France) et l'Université de Montréal (Canada). Elle s'intéresse aux représentations des langues étrangères et imaginaires dans les récits de voyage au XVII<sup>e</sup> siècle et aux rapports de cette altérité

linguistique avec l'imaginaire linguistique français. Elle a dernièrement publié un article intitulé « L'établissement territorial jésuite dans la *Relation de la Nouvelle-France* de 1616 », dans la revue *Papers on French Seventeenth Century Literature*, ainsi qu'un chapitre intitulé « From Healing Plant to Second "Tree of Life": Annedda's Cultural Journey Across the Atlantic Ocean », dans l'ouvrage collectif *Herbs and the Evolution of Human Societies* (2021).

---

## «Aheumplace» : marges et marginalités dans *Les héritiers de la mine* de Jocelyne Saucier

Karine Beaudoin  
Université Huron

**Résumé :** Cet article porte sur les représentations de la marginalité dans *Les héritiers de la mine*, un roman de la Québécoise Jocelyne Saucier (2000). Parce qu'il multiplie dès l'incipit les figures de décentrement, l'imaginaire déployé apparaît d'abord comme le lieu d'une négociation où la non-conformité est reine. Cependant, au fil de la lecture, une « poétique de l'entre-deux », portée par le personnage d'Angèle, finit par casser la classique dichotomie nous/eux découlant d'une marge réduite à son unique logique d'exclusion. Il s'agira donc d'exposer le tissage sémiotique d'une identité-frontière, en constant équilibre sur le « mince fil » d'un idéal vécu « sans compromission ».

**Abstract:** *This article studies the representations of marginality in Les héritiers de la mine, a novel by Quebecer Jocelyne Saucier (2000). The imaginary first deployed appears as a place of a negotiation where non-conformity is queen. However, a “poetics of the in-between” carried by the character of Angèle, allows eventually to breaks away from the classic us/them dichotomy. We will then attempt to expose the semiotic construction of an identity-border, in constant balance on the “thin thread” of an ideal lived “without compromise”.*

### Introduction

Les notions de marge et de marginalité présentent un réseau sémantique aux embranchements multiples. À la marge littérale, celle du texte et de la page, se greffe la marginalité dans son sens social, une notion qui a connu plus d'une définition à travers le temps (davantage depuis la seconde moitié du xx<sup>e</sup> siècle en France et aux États-Unis) et selon les domaines de spécialisation, ainsi que la marginalité dans son sens géographique, longtemps synonyme de périphérie et d'aliénation économique. Nous retenons d'un ensemble de lectures<sup>1</sup> ces quelques considérations conceptuelles dominantes. Peut être perçu comme marginal ce qui se trouve excentré par rapport à une norme, à ce qui fait autorité. Aussi, quand bien même la marginalité se cristallise dans une dynamique relationnelle, elle ne suppose pas forcément un rapport de subjugation et peut être ou subie ou recherchée. Dans les deux cas, vu le préconçu de l'écart, elle suppose une trajectoire, d'où les termes de marginalisation/démarginalisation. Enfin, s'il lui est possible de s'ériger sur les

---

<sup>1</sup> Une étude sur la marginalité dans le roman pour adolescents (Beaudoin, 2019) nous a poussée à investiguer l'historique du concept de marginalité dans les domaines des sciences sociales et de la géographie. Nous nous appuyons ici principalement sur les études de Park (1928), Gennep (1980), Barel (1982), Bailly *et al.* (1983), hooks (1989) et Baetens (1998).

bases d'une logique d'exclusion (le type de marginalité qui a longtemps prévalu dans les études sociologiques), il lui arrive d'exister autrement que dans la binarité : pour ce faire, elle doit savoir supporter les contradictions et les ambiguïtés qu'entraîne l'hétérogène.

Si nous nous intéressons aux notions de marge et de marginalité, c'est que nous voulons nous assurer, par le biais de la littérature – espace mimétique incontesté –, qu'il s'agit là de notions toujours pertinentes pour penser la différence et enrichir la réflexion sur la diversité et les minorités. Il est vrai que tout être minorisé n'est pas nécessairement marginalisé, mais le minorisé n'est minoritaire que parce qu'il cohabite avec un groupe dominant – la situation même du marginalisé, dénuée, il est vrai, de la dimension spatiale, celle reliée à l'écart. Quant à la diversité, tout comme la marginalité, elle suppose également une hétérogénéité. Un lien ténu, certes, mais suffisant pour maintenir que la marge, plus spécifiquement celle qui est mise en récit par un auteur, présente un matériel pertinent pour réfléchir à la manière dont, jusque dans nos récits, l'hétérogène affecte l'humain, ou encore dont l'humain gère l'hétérogène.

S'il est vrai qu'un très grand nombre d'œuvres auraient pu se prêter à cette démarche, le choix de travailler sur *Les héritiers de la mine*, un roman de Jocelyne Saucier, repose sur la relation particulière que cette œuvre entretient avec les notions de marge et de marginalité. Plusieurs ont découvert cette autrice québécoise, ancienne journaliste de profession, grâce à l'adaptation cinématographique de son roman *Il pleuvait des oiseaux* (Saucier, 2011, adapté par Archambault, 2019). Le même entrelacs singulier de personnages à la fois ordinaires et hors du commun est à la base de chacun des récits de Saucier, des personnages dont une certaine nordicité vient inmanquablement influencer la trajectoire. À défaut de pouvoir ici considérer l'ensemble de ses textes (un travail d'une ampleur qui ne se prête pas au format de la présente publication), nous nous permettrons néanmoins de faire référence à certains d'entre eux en cours d'analyse. En ce qui concerne plus spécifiquement *Les héritiers de la mine*, il s'agit d'un roman social et de quête, qui raconte l'histoire du secret qui ronge les vingt et un enfants de la famille d'un prospecteur abitibien. Le récit, qui met notamment en jeu les thèmes du deuil, du poids de l'enfance et des allégeances, est porté par une narration polyphonique; six personnages intradiégétiques contribuent à lever progressivement le voile sur les circonstances à l'origine de la disparition d'une des leurs. Ce roman se prête donc par son histoire, mais aussi par sa forme et sa filiation littéraire (l'œuvre de son autrice) à l'examen d'un imaginaire des marges.

Cette étude sur les différentes représentations de la marge et de la marginalité portera d'abord sur le cadre spatial, puis sur les personnages et enfin, plus spécifiquement, sur le personnage d'Angèle. Notre démarche, qui peut être qualifiée de poétique, s'inspire en partie de la sémiotique des personnages de Philippe Hamon (1983) et de certaines conceptions pragmatiques de Vincent Jouve (1998). Finalement, un ensemble de métaphores viendront clore la démonstration : celle du hors-champ cinématographique ainsi que trois figures géométriques pour penser la marge.

### Le cadre spatial

Dans *Les héritiers de la mine*, trois éléments du cadre spatial viennent ancrer, dès l'*incipit*, le motif de la marge : le Nord, la ville minière et la maison des Cardinal. Chacun de ces lieux engage une réflexion singulière sur l'excentrement.

Le récit débute en 1995 à Val-d'Or, en Abitibi, alors que pour la première fois en trente ans, les Cardinal, c'est-à-dire les vingt et un enfants et leurs parents, se retrouvent rassemblés prétendument au *grand* complet, une conjecture qui constitue le nœud de l'intrigue puisqu'il s'agit de découvrir la vérité sur le sort d'Angèle, l'une des jumelles de la famille décédée à l'âge de dix-sept ans. Par le biais d'une narration autodiégétique, six frères et sœurs racontent tour à tour leur vie adulte et celle de leur enfance à Norco (ou Norcoville), une ville fictive que Saucier a imaginée à l'image de Barville, un village fantôme de l'Abitibi où elle a vécu adolescente (Desjardins, 2012 : 7).

Cette première représentation du Nord se double, avec Norco, de celle de la ville minière. Chacune des voix narratives contribue à insuffler à ce lieu une véritable profondeur temporelle dont la chronologie, vu la non-linéarité et la fragmentation de la narration, exige, il est vrai, un certain travail de reconstitution de la part du lecteur. Tout commence « en 1944 » alors que, creusant « une tranchée sur le lot 7 de ce qui [n'est] encore qu'un canton destiné à la colonisation » (Saucier, 2013 : 126), Albert Cardinal fait la découverte d'un « massif de zinc » que la « Northern Consolidated s'empresse de lui voler » (2013 : 25). L'ouverture de la mine entraîne le déménagement des Cardinal à Norco, mais la prospérité qui s'en suit s'interrompt brusquement « en 1957 » avec la chute du zinc à la bourse et la fermeture de la mine (2013 : 75 et 132). Comme la famille Cardinal compte plusieurs enfants, tous n'ont pas connu la ville dans son époque glorieuse. Par exemple, le premier narrateur, le cadet de la famille né longtemps après la fermeture de la mine, n'a aucun souvenir du « cinéma », « des restaurants » et « des épiceries » (2013 : 13). Enfin, il y a la dernière Norco, celle qui est revisitée par certains des enfants devenus adultes, celle qui est contemporaine de la narration et qui n'est plus qu'« un champ cerné par la forêt », que des vestiges de béton dévorés par la végétation (2013 : 50).

Norco déploie, à l'instar des villes et des villages dépeints dans les romans étudiés par Isabelle Kirouac Massicotte, dans *Des mines littéraires*, le même réseau sémantique de la « catastrophe » et de la « désolation » (Kirouac Massicotte, 2018 : 27). Cette décrépitude ne se révèle toutefois pas dénuée d'attraits, une nuance que Saucier a soin d'introduire explicitement dans le texte par le biais du personnage d'Émile, l'aîné des Cardinal. Son exil en Australie l'ayant amené à traverser plus d'une fois ce type de communauté vidée de son passé glorieux, il reconnaît y retrouver le même « sentiment d'urgence », la même « peur du vide » ainsi que le même « goût d'y plonger » (Saucier, 2013 : 118). Cette perspective de l'exilé contribue à renforcer l'image d'une région peuplée d'excentriques, d'individus sur lesquels les normes sociales et les codes de conduite semblent avoir peu de prise.

Il s'agit d'ailleurs d'un motif récurrent dans l'œuvre de Saucier, qui fait en quelque sorte écho à l'imaginaire « de l'aventurier, du coureur des bois et de l'explorateur », un des quatre axes nordiques développés par Daniel Chartier, spécialiste de l'imaginaire du Nord (Chartier, 2015 : 15). Dans *Il pleuvait des oiseaux* (Saucier, 2011) et *Jeanne sur les routes* (Saucier, 2006), le Nord apparaît comme la terre d'accueil de diverses figures d'exilés, du travailleur immigrant au petit criminel, en passant par un certain nombre de « disparus » volontaires. Dans *Les héritiers de la mine*, comme dans *Il pleuvait des oiseaux*, cet imaginaire est soutenu en partie par des personnages de vieillards. Il y a notamment le personnage du père Cardinal, « un homme d'étude plus qu'un coureur des bois » (Saucier, 2013 : 127), qui, malgré le fait qu'il a « prospecté toute sa vie à côté de la chance » (2013 : 123), reste néanmoins perçu par ses enfants comme « un héros » de la trempe de « Christophe Colomb et de Jacques Cartier »

(2013 : 129). Le personnage de son ami, « le vieux Savard », un « homme ravagé par des années d'errance » (2013 : 30), constitue également un autre exemple révélateur de ce type de nordicité. Mais, contrairement à *Il pleuvait des oiseaux*, les personnages d'enfants contribuent aussi à l'idée d'un territoire peuplé d'aventuriers, à la différence qu'eux n'ont pas connu l'exil, qu'ils sont de purs produits du Nord.

Au sujet de son enfance à Barville, Saucier insiste en entrevue sur la très grande liberté dont les jeunes jouissaient alors et raconte notamment que le curé payait ses frères pour brûler « les vieilles maisons » (Desjardins, 2012 : 7). Dans son récit, les enfants Cardinal mettent aussi le feu à la ville. À l'époque, précise l'autrice,

on ouvrait un moulin à scie ou une mine, les gens s'y installaient, ce qui donnait naissance à un village ou à une ville. Quand la mine fermait, les gens s'en allaient, mais il restait d'irréductibles habitants qui croyaient à la réouverture de la mine. Le nord de l'Ontario fourmille de ces villages fantômes parce que tout était laissé à l'initiative des gens. En Abitibi, le développement a été plus organisé et planifié. La désolation et l'isolement de ces petites villes font que le fait d'y habiter donne un grand sentiment de puissance. Voilà une caractéristique du Nord : la liberté à cause de l'espace (2012 : 7).

Sans surprise, cette caractéristique traverse l'ensemble de l'œuvre de Saucier. Dans le récit de la famille Cardinal, le champ lexical utilisé pour décrire Norco et ses environs connote la même désolation et le même isolement qui composent les souvenirs d'enfance de l'autrice. Le premier narrateur, le cadet de la famille, dépeint de mémoire le paysage qui s'étirait sous ses yeux lorsqu'il grimpait, plus jeune, sur le toit de la « cabane à dynamique » :

De la caserne de pompiers qui ne servait plus, mais rutilait de blanc au soleil [...] jusqu'à ces masures de papier mâché qui s'égaillaient en bordure de forêt, il y avait trois vastes quadrilatères herbeux, et perdus dans la désolation, quelques maisons délabrées ou en voie de l'être. C'était pareil sur l'autre axe : de l'espace, de grandes herbes, des rues de bitume gris et vérolé, quelques constructions esseulées et, un peu partout, les monticules que laissaient les maisons qu'on avait transportées ailleurs : les fondations de ciment, les remises qui s'étaient affaissées, une carcasse d'auto qui n'avait pas voulu suivre. Et parfois, ô merveille, une maison coquette et propre qui cultivait les fleurs et l'insolence (Saucier, 2013 : 13).

Cette description permet à la romancière de planter le décor d'une civilisation réduite à ses vestiges, soumise à la volonté d'une nature souveraine. Cernée par la forêt, la ville de Norco se présente aux lecteurs comme un îlot de civilisation coupé du reste du monde. Ni routes ni chemins ne viennent d'ailleurs quadriller l'horizon, une absence de ligne de fuite qui crée un effet étrange d'atemporalité, à moins qu'il ne s'agisse plutôt d'une façon d'être au présent, le désir de fuir ou de rester n'entrant pas en jeu. Le tableau fait naître dans son ensemble une impression d'abandon et de solitude, mis en valeur notamment par les références aux quelques maisons « perdues » et « esseulées » dans toute cette vastitude. Les narrateurs successifs contribueront tour à tour à enrichir cette première image de la ville où ils ont grandi, chacun brochant son récit à partir du même champ lexical de la désolation et de l'isolement. Cette singulière poésie du territoire, nous la retrouvons dans le film de Sarah Fortin, *Nouveau Québec* (2021), un drame/thriller psychologique sous forme de huis clos dont l'action se situe à Schefferville. Dans de nombreuses scènes, la caméra explore avec la lenteur de celui qui erre les terres en friche, les carcasses de voitures, les maisons isolées. Le contraste entre l'exiguïté des lieux où cohabitent

allochtones, Innus et Naskapiés et les dimensions quasi infinies du territoire qui les entoure produit un effet saisissant, une impression qui nous ramène à ce « vide » vertigineux mentionné précédemment. Et tout comme dans *Les héritiers de la mine*, ce n'est pas la nostalgie des grands centres urbains ou même de l'époque de prospérité de la ville minière qui domine, mais bien ce sentiment de puissance dont parle Saucier en entrevue. Ses personnages sont maîtres de leur territoire, tout comme les habitants de la communauté autochtone du film de Fortin. Dans les deux mises en récit (mises en scène), ce type de liberté se révèle à travers leurs désirs, leurs manières de voir le monde, de se comporter, « d'exister ».

La démarche annoncée au début de notre article consiste à examiner les lieux et *ensuite* leurs habitants. Ce dernier glissement dans notre analyse souligne le lien qui soude la marge spatiale et la marge sociale. Il est possible de faire ici un rapprochement avec le recadrement conceptuel de la marge auquel ont procédé les géographes dans les dernières années et qui consiste à favoriser « une approche culturelle et sociale », au détriment d'une conception « fondée sur une relation asymétrique entre territoires », nommément le centre et la périphérie (Depraz, 2017 : 387). Du reste, le territoire, dans l'œuvre de Saucier tout comme dans le film de Fortin, est presque un personnage en soi, ce que confirme d'ailleurs cette dernière en entrevue (Blais, 2022). Dans ces circonstances, on comprendra notre difficulté à parler strictement d'espace marginal sans se référer aux êtres qui s'y déploient. Sur cette remarque, revenons à l'analyse de la marginalité dans le cadre spatial et examiner à présent la demeure des Cardinal.

Les enfants Cardinal grandissent dans un quadruplex que le père a déménagé « de Perron à Norco » et dans lequel, outre une ouverture dans le plafond de la cuisine pour permettre à la mère de monter à l'étage sans devoir passer par l'extérieur et quelques murs « défoncés », aucune rénovation n'a été effectuée (Saucier, 2013 : 9-10), d'où l'apparence « biscornue » de cette habitation (2013 : 37). Les réminiscences des narrateurs au sujet de cette maison familiale construisent pour le lecteur le sens d'une horizontalité et d'une verticalité. De tous, l'aînée des filles apparaît comme la plus nostalgique de la maison familiale. Elle se remémore sa maison « éclairée comme une cathédrale », une analogie qui confère un sens de hauteur, de grandeur, ainsi qu'une verticalité, que les détails subséquents sur l'occupation spécifique des lieux viennent renforcer (2013 : 35). Il y a d'abord la cave où le père, que « la vie domestique » n'intéresse pas (2013 : 51), se réfugie; c'est là son royaume où seulement quelques-uns de ses fils sont invités à descendre. Il y a ensuite la cuisine du rez-de-chaussée, l'univers de la mère : avec une famille si nombreuse, celle-ci disparaît perpétuellement derrière ses « casseroles » (2013 : 40-41). Ce n'est d'ailleurs que la nuit que la mère se permet une escapade au deuxième étage (2013 : 45), véritable repaire de la marmaille. Ce second étage, constitué de deux logements, contient notamment la salle de lavage, soit le « domaine » de l'aînée (2013 : 38) et la « salle d'étude » (2013 : 38). Les autres pièces servent de chambres pour les enfants, les parents dormant pour leur part au rez-de-chaussée. Ainsi, aucun des enfants, sauf l'aînée, n'a de chambre assignée ni même de lit : tous couchent « là où ils [trouvent] une place vide, la seule règle étant que les filles et les garçons ne dorment pas ensemble »; certains finissent donc par passer « la nuit sur le divan du salon ou sur une pile de vêtements dans la salle de lavage » (2013 : 47). L'aînée précise d'ailleurs n'avoir vu son père à l'étage qu'à une seule occasion (2013 : 51). Ainsi, on voit bien en quoi l'occupation de cet univers familial confère à celui-ci une horizontalité (l'espace que se partagent les enfants) ainsi qu'une verticalité (père, mère, enfants). Enfin, l'apparence unique de cet « enchevêtrement de portes et de cuisines-salons » témoigne moins du pragmatisme

du père que de son indifférence pour un certain type d'attentes sociales, de même que d'une certaine désorganisation dans la manière de vivre (2013 : 37). Comme cette dernière remarque nous ramène à nouveau aux personnages, nous concluons donc cette première partie de l'étude sur la marginalité spatiale, avant de poursuivre sur la marginalité des sujets.

Dès l'*incipit* du récit, l'évocation d'une région isolée, peuplée d'individus vivant librement convoque l'imaginaire de la nordicité. Considérer le Nord comme un espace en marge est un jugement de l'ordre de l'interprétation, une évaluation de lecture qui émane à la fois de facteurs subjectifs (intrinsèques au lecteur) et des effets du texte. On peut imaginer que, pour les enfants Cardinal, la maison, et non pas l'église, l'école ou la rue principale, est le véritable centre de Norco et que Norco, puisqu'ils n'ont jamais habité d'autres villes, est le centre du monde, du moins du leur. D'ailleurs, comme nous le verrons, ce sont eux qui règnent sur les lieux : s'ils en sont les rois, et non pas les malheureux sujets repoussés dans les marges, Norco est par conséquent leur royaume. D'ailleurs, même adulte, le cadet continue à soutenir que la ville « aurait dû s'appeler Cardinal » (2013 : 10), ne serait-ce que parce que le gisement de la mine a été trouvé par Albert Cardinal. Par ailleurs, pour l'ensemble de la progéniture des Cardinal, c'est bien la campagne environnante, là où habitent ceux qu'ils ont surnommés les « cul-terreux », qui correspond à l'espace en marge. Et, pour ces derniers, c'est évidemment l'inverse. Traverser la délimitation de la ville ou mettre le pied sur la pelouse des Cardinal revient à outrepasser une frontière, à passer dans un autre univers, à se retrouver ailleurs. Une transgression, comme nous le verrons, qui se paie assurément de coups et d'humiliations.

Cette première partie illustre la difficulté d'isoler le lieu du sujet qui le traverse et l'habite, une difficulté qui renvoie aux deux facettes de la marginalité, « celle du signifiant spatial » et « du signifié social » (Bailly *et al.*, 1983 : 110). Passons à présent à l'analyse de la marginalité chez les personnages.

### Les personnages

L'apparence non conventionnelle de la maison des Cardinal reflète l'excentricité de ses habitants, une fonction classique des lieux dans la fiction. De la perspective d'un des narrateurs, la « maison est à l'image de la famille. Déglinguée, mutilée, mais tenace » (Saucier, 2013 : 49). La référence à la notion de ténacité nous ramène à cette puissance de liberté que procure, selon Saucier, le fait de vivre dans le Nord. Ainsi, quoique l'aspect délabré des lieux fasse surgir l'idée de négligence domestique, dans le roman, ce délabrement ne correspond aucunement à l'idée d'une affligeante pauvreté. Même si les narrateurs tracent tous le portrait d'une enfance vécue dans le désordre absolu, ce n'est pas pour autant une enfance misérable.

Par ailleurs, ce désordre revêt différentes formes. S'il y a bien sûr le désordre matériel : les vêtements qui s'empilent continuellement dans la salle de lavage (2013 : 38), le fouillis permanent dans les chambres (2013 : 37), la cuisine toujours en chantier (2013 : 40-42), la cave remplie de minerais (2013 : 51), les rénovations faites à la vite ou jamais terminées (2013 : 10), il y a aussi (surtout) le désordre social, celui qui renvoie à l'anarchie totale et parfois violente que génère invariablement toute bande d'enfants laissée à elle-même. Car, en effet, chez les Cardinal, comme l'explique l'autrice en entrevue, ce sont « les enfants [qui] prennent le contrôle de la famille. Ils s'élèvent par eux-mêmes, ils vivent par eux-mêmes » (Desjardins,

2012 : 7). Le seul moment où la mère impose un certain ordre est quand tous les enfants se retrouvent à table pour souper (Saucier, 2013 : 43). Le reste du temps, les jeunes Cardinal sont libres de vivre comme ils l'entendent. Bien sûr, comme dans toute famille, il y a des rituels, et celui des Cardinal consiste à permettre à leurs enfants de dynamiter de la roche le jour de leur septième anniversaire (2013 : 16). Bref, leur mode de vie s'écarte passablement d'une certaine idée de la norme, de l'habituel, de l'attendu.

D'ailleurs, l'absence de discipline et d'ordre ou plutôt l'inexpiable indocilité des enfants se vit aussi à l'extérieur de chez eux. Pour les voisins, ce sont de véritables petits insurgés sur qui les parents n'exercent aucune autorité. Quand la mine ferme en 1957, ils prennent sur eux de détourner l'attention des gens sur les activités illicites de leur père. Ce dernier a alors entrepris d'exploiter à ses frais et clandestinement un gisement d'or auquel il n'aurait jamais osé rêver et qu'il croit lui revenir « de plein droit » (2013 : 141). Norco apparaît à partir de ce moment comme l'espace de transgression par excellence. Sous la gouverne de Geronimo, l'un des frères aînés, commence alors une guerre de la terreur, véritable « guerre de feu » (Kyloušek, 2018). Le clan, maudit par les quelques dizaines de familles demeurées à Norco, multiplie sans pitié les actes d'intimidation : les enfants des Cardinal exhibent les « carcasses » des chats des voisins, brûlent les champs et tourmentent les élèves qui viennent de la campagne environnante (Saucier, 2013 : 102), ceux qu'ils ont surnommés « les culs-terreux ». Cette « armée de libération et d'oppression » sévit pendant les cinq années où le père exploite son filon en secret (2013 : 142).

La marginalité de ces enfants-rois constitue ainsi une différence voulue, recherchée; elle correspond à une liberté portée à bout de bras, à un mode de vie où le désir de résister revient comme un *leitmotiv* obsessionnel. Le patronyme « Cardinal », dont le sens étymologique est « qui sert de pivot », sied particulièrement bien à ces enfants qui s'autodésignent comme les « King[s] » de Norco (2013 : 14), comme une famille de « la première importance » (au sens propre). À noter que cette marginalité n'en est toutefois pas moins codifiée, normée, balisée. Être un Cardinal, même durant la guerre de feu, ce n'est pas baisser « les culottes des petites filles », ni « chaparder des billes », ni multiplier les « crocs-en-jambe » (2013 : 14), mais plutôt « assujettir » les autres à leurs propres bêtises (2013 : 102), refuser les « mollasseries » de la vie », autrement dit, se moquer de toute quête de bonheur ringard (2013 : 62).

Ces frères et sœurs, jusque dans l'âge adulte, persistent par ailleurs à définir leur existence par opposition à celle des autres, comme l'illustre cette remarque du cadet : « Notre famille est l'émerveillement de ma vie et mon plus grand succès de conversation. Nous n'avons rien en commun avec personne, nous nous sommes bâtis avec notre propre souffle, nous sommes essentiels à nous-mêmes, uniques et dissonants, les seuls de notre espèce » (2013 : 9). Ceux qui occupent l'avant-scène – les narrateurs surtout – ont gardé un vif dédain pour la vie rangée, normée. Les aînés sont en cavale : l'un s'est fait chirurgien de guerre pour la Croix-Rouge (2013 : 155-188), l'autre cache une vie de joueur compulsif sous l'identité fictive d'un riche prospecteur australien (2013 : 117-123), un troisième, père célibataire ayant recueilli plus d'un orphelin, vit dans l'abnégation totale (2013 : 177-178). Les filles sont aussi du compte. L'aînée, mariée plus d'une fois, mère de nombreux enfants, finit seule, dans un loyer misérable, abandonnée de tous (2013 : 115). L'une des jumelles, Carmelle, vit dans l'extrême nord du Québec à « Kangirsujuaq », la communauté inuite de son mari dont elle a adopté la langue et le mode de vie (2013 : 60). Ces quelques exemples suffisent à évoquer l'image

d'un clan d'irréductibles Gaulois. Et quoique les marginalités présentées jusqu'ici comportent les inévitables déclinaisons de l'opposition nous/eux, un personnage en particulier arrive à proposer une marginalité qui déborde le cadre de ce binarisme rigide, il s'agit d'Angèle.

### **La marginalité du personnage d'Angèle**

Il n'y a qu'un seul couple de jumeaux parmi les vingt et un enfants. Ce sont Carmelle (dont il a été question précédemment) et Angèle, des jumelles identiques (Saucier, 2013 : 61-62), mais au caractère bien distinct : la première est « dure comme la pierre », la seconde, l'image même de « l'insouciance du bonheur » (2013 : 61-62). Lorsque les fillettes n'ont que cinq ans, un couple de Westmount pour qui le père Cardinal effectue des travaux de prospection, les McDougall, offre de les adopter (2013 : 63-67). Devant cette proposition, les parents choisissent de laisser leurs filles décider (une décision cohérente avec leur laisser-faire parental), alors que les autres enfants, eux, s'opposent violemment à ce qu'on leur arrache ainsi leurs sœurs. Et quoique le couple rentre chez lui bredouille, Angèle refuse de mépriser, malgré son allégeance familiale, ce bonheur facile. La fillette accepte d'abord les cadeaux que lui offrent les McDougall – des poupées, des belles robes (2013 : 83) –, puis va passer les vacances d'été chez eux (2013 : 75) et, enfin, entre au pensionnat grâce à leur aide (2013 : 87). Et pour s'être délibérément et aussi facilement laissé « séduire » par les « belles choses » de la vie, ces « charmanteries » qui irritent tant les siens (2013 : 74), Angèle est surnommée « La Jumelle », « L'Adoptée » par son clan, qui s'assure de lui gâcher les courts moments qu'elle passe encore en famille. Marginalisée parmi les siens, Angèle subit néanmoins avec un panache sans égal les pires humiliations, généralement orchestrées par Geronimo, alias Laurent, ce grand frère qui, une fois adulte, fera pourtant son éloge :

Elle était la plus brillante de nous tous, elle aurait empourpré notre nom de fierté si nous l'avions laissé vivre, elle était le plus pur joyau de notre famille, mais tellement imprévisible, tellement déroutante! Comment cette fille pouvait-elle s'intéresser à la fois aux mathématiques des nombres imaginaires et à la guenille? [...] Elle avait appris l'anglais chez les McDougall, le latin avec les bonnes sœurs, s'intéressait aux civilisations anciennes et aux mathématiques modernes, et elle avait réussi à garder sa place à la maison malgré cette vie qu'elle avait ailleurs (2013 : 163-164).

L'éloge du frère est construit à partir du champ lexical de la minéralogie : Angèle est « brillante », un « pur joyau », et rien de moins que la perle rare de la famille<sup>2</sup>. Mais ce passage dénote aussi la marginalité interstitielle de cette sœur qui s'obstine à vivre simultanément dans deux groupes que tout oppose. La marginalité d'Angèle s'accommode non seulement d'un « ou » inclusif, mais s'accompagne aussi (surtout) d'une posture d'occupation. Il s'agit de ne pas perdre sa place, aucune de ses places. Ce qui nous amène enfin à parler de ce fameux néologisme, « aheumplace ».

### **La marge occupée**

Nous avons déjà mentionné l'anarchie permanente qui règne dans la maison familiale. Sans surprise, l'absence de règles, même les plus fondamentales, combinée à l'économie de biens, débouche sur une logique de combat. « Il y avait [se remémore le cadet], les batailles avant

<sup>2</sup> Nous remercions les évaluateuses de cet article à qui nous devons cette observation.

l'école pour retrouver nos bottes, les batailles le soir pour nous faire une place devant la télé, les batailles tout le temps, pour rien, par plaisir, par habitude » (Saucier, 2013 : 10). L'aînée des filles fait aussi référence aux « batailles pour la vaisselle » de même qu'à celles « pour le divan à trois places » (2013 : 34-35). Ainsi, l'espace domestique apparaît chez les Cardinal comme un lieu où la survie n'est assurée que par la capacité de chacun à s'approprier une place. De cette lutte incessante émerge le code « Aheumplace » que l'aînée définit ainsi :

Le mot, à l'origine, avait été une phrase, un avertissement bien sonné. « Que personne ne prenne ma place! » ou quelque chose du genre. Avec le temps et l'usage répété qui en avait été fait, la phrase est devenue « Aheumplace ». [...] Le mot a servi à bien d'autres choses que les batailles du divan. Aheumplace pour une chaise, pour tout ce que nous désignons propriété personnelle et qui, nécessairement, faisait l'objet d'un jeu de pouvoir. [...] Il est devenu Aheumchemise, Aheumbottes, Aheumstylo, Aheumcarabine, AheumCornFlakes. Bien fragile façon de préserver un droit de propriété dans une maison où rien, même pas un endroit où dormir, ne nous était assigné personnellement (2013 : 36).

Pour les enfants des Cardinal, « faire sa place » consiste à se rendre « visible », à asseoir sa « souveraineté », sa valeur, à l'instar des revendications associées au mouvement Occupy (Dechézelles et Olive, 2017 : 11). Car qui dit famille nombreuse, dit rang, ordre, hiérarchie (l'un des sens que revêt l'adjectif « cardinal »). En ce sens, la marginalité des Cardinal émerge à la lecture comme une marginalité scalaire. Lorsqu'un récit accumule les personnages dissonants, tous occupent rarement la même position sur l'échelle de la non-conformité. Chez les Cardinal, les plus astucieux, les plus forts se méritent un surnom qui permet de les distinguer : de ce nombre, on compte notamment « Geronimo » (chef apache), « Mustang », « Tintin » et « Eltoro ». Pour le cadet, alias « Le Fion », le surnom procède d'une logique inverse : c'est un enfant « fragile », « sans aucun instinct », incapable de suivre le reste du clan (Saucier, 2013 : 54). Adulte, il devient fonctionnaire, une profession à l'opposé de ce que vénère le clan. Le Fion occupe pour ainsi dire l'extrémité gauche de l'axe des Cardinal. Une place peu reluisante, certes, mais non pas synonyme d'exclusion : quoiqu'il n'ait jamais eu la force de porter leurs valeurs, il demeure un des Cardinal dans « son refus de ce qui n'était pas d'une vérité absolue » (2013 : 54). Sa position montre qu'il n'est pas impossible d'être le mouton noir d'un troupeau de... moutons noirs. Bref, chez les Cardinal, on est plus ou moins « inclus », plus ou moins « exclu », selon la part de pouvoir que l'on sait arracher. Et le code de cet univers chaotique est « aheumplace ».

C'est toutefois ce dernier code qui signe l'arrêt de mort d'Angèle. Nous avons déjà mentionné que le père Cardinal exploite pendant un moment un gisement d'or à son compte. Or le jour où la compagnie recommence à survoler le territoire, le père, présentant la réouverture de la mine, doit rapidement trouver une solution pour effacer les traces de son exploitation illégale (2013 : 151). Il est d'abord question de dynamiter l'endroit, mais les risques sont nombreux. Angèle, âgée alors de 17 ans, assiste au remue-ménages qui a lieu entre les fils aînés et leur père. Au cours de la réunion, elle prend la parole pour exiger « [q]ue personne ne prenne [sa] place » (2013 : 210), puis elle quitte la pièce. Le reste du clan perçoit alors son intervention comme « un affront sans nom » ; « L'Adoptée » n'a pas utilisé le code d'usage. La suite des événements révélera un acte de provocation d'une nature beaucoup plus sombre. Quand, quelques heures plus tard, le fameux tunnel explose, les plus vieux comprennent qu'Angèle ne reviendra pas. Voulant préserver leurs parents, qu'ils croient à tort ignorants de l'événement tragique, et le reste de la famille, ils forcent Carmelle à revêtir les vêtements d'Angèle pour mettre en acte la scène de son départ (définitif) vers Montréal.

Par son sacrifice, Angèle « [scelle] son appartenance à la famille Cardinal » une fois pour toutes (2013 : 212). Un geste de solidarité, d'abnégation, posé dans un « aheumplace » détourné. Jusqu'à la toute fin, cette sœur refuse la norme, celle du centre, et celle de la marge, faisant fi, dans un affront impardonnable, du pacte exclusif d'une marge familiale. Ce personnage, bien qu'elle ne soit pas métisse, a la capacité de réunir des pôles contradictoires, à l'image de la « new mestiza » de Gloria Anzaldúa (Anzaldúa, 2012 : 101). En faisant le pari de vivre « dedans » et « dehors », elle crée une troisième zone, une marge qui peut se lire comme un tiers espace au sens que lui donne Homi Bhabha, soit celle d'une hybridité qui « rend possible l'émergence d'autres positions » (Bhabha et Rutherford, 2006 : 99). Force est d'admettre cependant que cet espace de synthèse se trouve marqué par la fusion du difficilement conciliable, fusion certes fragile, instable, mais surtout coûteuse puisqu'elle exige un constant effort d'assertion, d'appropriation et se solde par la mort prématurée d'Angèle et sa parole empêchée.

### Un personnage hors champ

Cette dernière observation nous conduit à considérer une particularité dans la construction narrative. Quoiqu'Angèle soit sans l'ombre d'un doute le personnage central du récit, ce n'est pas elle qui raconte son histoire, puisqu'elle est depuis longtemps décédée au moment où se tient la réunion familiale à l'Hôtel des Quatre Temps à Val-d'Or (Saucier, 2013 : 24). C'est d'elle qu'il est question, mais *elle* n'a pas de droit de parole. Cette sœur ne « prend véritablement vie » que lorsque les narrateurs, ses frères et sœurs, se remémorent des scènes de leur enfance. Le lecteur ne bénéficie donc que d'un ensemble de perspectives tierces pour se fabriquer une image de celle autour de qui se tend le fil du récit. Et comme tous ces discours qui la construisent émanent d'une culpabilité nourrie par l'œuvre du temps et les allégeances trompées, comment se garder d'y voir une boursouffure de l'éloge? Angèle, l'*ange* immolé au plus doux des sourires (2013 : 61), celle qui avait tout pardonné (2013 : 77), tout accepté, même les pires cruautés des siens, se lit telle une hyperbole. Pourtant, derrière ce portrait sanctifié, il y a bel et bien eu une « vraie » Angèle, dans la mesure bien sûr où l'on se laisse prendre au jeu de la fiction. Ce personnage « existe » donc en quelque sorte en marge de la parole, hors d'elle-même et uniquement à travers la psyché des autres.

Pour mieux illustrer cette position marginale qu'Angèle occupe dans l'espace diégétique et narratif, le hors-champ se révèle un concept intersémiotique tout à fait pertinent. Si, minimalement, la notion désigne la « portion exclue du cadre » (Kondrat, 2020 : Section II.1), elle présente, tout comme la marge, une qualité extensible. Pour l'activer, encore faut-il déplacer le point de mire pour tenir compte de sa composante subjective, considérant que le hors-champ ne surgit qu'« au moment de la prise de conscience de ce qui n'est pas montré » (2020 : Section II.1). Cette conceptualisation élargie du hors-champ dépasse largement la faculté de voir et touche à tout ce qui est de l'ordre du manque et de l'absence, c'est-à-dire ce qui n'est ni vu, ni entendu, ni ressenti. Sur ce point, le cas du personnage d'Angèle est particulièrement évocateur. Bien qu'Angèle soit absente des scènes qui se déroulent à l'Hôtel des Quatre Temps, elle envahit toutefois tout l'espace diégétique, soit l'action qui se déroule dans la salle de réception de l'hôtel (certains de ses frères et sœurs la cherchent des yeux, croient la voir ou espèrent la rencontrer), ainsi que l'espace de la narration, c'est-à-dire les pensées de chacun des narrateurs. Son fantôme hante l'esprit de ceux qui partagent le secret de sa disparition et qui comprennent que cette réunion a toutes les chances de faire éclater la vérité

au grand jour. Le décalage entre leurs pensées et leurs paroles, entre ce qu'ils gardent pour eux et ce qu'ils partagent avec ceux qui les entourent, révèle des silences sur ce qui, étant de l'ordre de l'indicible, ne s'entendra pas. À elle seule, Angèle, en personnage hors champ exemplaire, réussit à mettre efficacement « en relation les catégories du montré et du non-montré, du présent et de l'absent, du dedans et du dehors » (2020 : Section II.2).

Du côté de la réception, cette position particulière d'Angèle présente tous les éléments susceptibles d'influencer le lecteur. Sa construction décalée joue positivement sur les modalités de la réception, et son opacité, loin de lui nuire, contribue à faire d'elle un de ces êtres de papier singuliers que l'évanescence rend d'autant plus fascinant, une perspective qui rejoint celle de Jouve sur « l'effet – personne » voulant que la contradiction des « codes affectifs » soit plus performante que l'alignement des affects pour le lecteur (Jouve, 1998 : 213). Saucier aurait choisi d'intégrer différemment ce personnage dans le récit que le motif de la marginalité aurait débouché sur d'autres représentations. Le personnage d'Angèle n'est pas atypique dans l'œuvre de l'écrivaine. *Il pleuvait des oiseaux* est construit autour du récit d'un homme déjà mort, et c'est grâce à une enquête menée à partir des témoignages de survivants, d'un corpus de photos et de ses tableaux que cet être se laisse découvrir. Le personnage de la grande Jeanne, dans *Jeanne sur les routes*, procède d'un mécanisme narratif semblable : un autre fantôme que piste une narratrice nostalgique de son enfance. Pour ces personnages, comme pour Angèle, la marginalité se construit à partir de perspectives tierces dont l'assemblage se joue dans l'épaisseur qui sépare le texte et son lecteur – dans l'acte de lecture. Bref, l'apport herméneutique qu'introduit le hors-champ dans une réflexion sur la marginalité n'est pas sans intérêt et entraîne des considérations poétiques et pragmatiques.

## Conclusion

Cette étude des représentations de la marge et de la marginalité dans la construction des éléments du cadre spatial et des personnages du roman de Saucier, *Les héritiers de la mine*, montre le riche potentiel herméneutique que constituent ces notions pour penser la différence. Au moment d'en offrir une synthèse, les trois figures géométriques recensées lors d'une étude précédente sur les représentations de la marginalité (Beaudoin, 2019) s'imposent : celles du cercle, de la ligne et de l'axe scalaire.

Traditionnellement, la figure géométrique du cercle, composée de l'enchâssement de deux ensembles, le centre et la marge, se présente comme la métaphore de choix pour illustrer la notion de marge. La marginalité imaginée par Saucier dépasse largement cette métaphore qui surgit à la lecture lorsque la différence est strictement pensée sur les bases d'une logique d'exclusion. Certaines de nos remarques au sujet des enfants des Cardinal ou de la nordicité soulignent par ailleurs le critère de subjectivité inhérent à ce type de distinction et parlent d'une fluidité qu'entrave trop souvent une compréhension restrictive de la différence.

Le personnage d'Angèle introduit pour sa part une marginalité qui emprunte non pas la traditionnelle métaphore de la figure géométrique du cercle, mais qui fait intervenir celle de la ligne qui démarque : en choisissant de « se laisser adopter », Angèle passe une frontière immatérielle, invisible, mais non moins réelle, une transgression qu'on lui pardonne mal. Or le type de marge qu'elle choisit d'habiter présente la capacité d'être densifiée et épaissie. Ce nouvel espace marque sa différence, mais lui permet aussi de consolider une nouvelle identité, un aspect que nous avons illustré à l'aide des notions de tiers espace et de *mestiza*. Dans *L'éloge des*

*frontières*, Henri Dorion présente une perspective semblable. Les frontières, écrit le géographe québécois, ont « sur la vie des peuples [...] deux effets différents, mais non contradictoires. D'une part, elles consolident les identités; parfois, elles les modifient; il arrive même qu'elles les créent » (Dorion, 2006 : 44). La marge-frontière se pare ainsi d'une épaisseur seulement si elle refuse la binarité, ce que fait Angèle, mais pas Carmelle. Séduite aussi par les « belles choses », cette dernière n'a cependant pas le courage d'assumer cette part d'elle-même. Pis encore, la trahison de sa sœur la force à adopter le comportement d'un garçon manqué, d'où son surnom, La Tommy. Celle-ci ne voit que deux désirs impossibles à concilier : adhérer aux valeurs de sa famille ou bien goûter au plaisir d'une féminité en éveil. L'allégeance au clan l'emporte. Elle n'enfreint sa propre loi qu'une seule fois au cours de son enfance (Saucier, 2013 : 93-94), un épisode qui la jette dans la honte et la crainte des représailles. Cette frontière, elle n'osera la traverser à nouveau qu'une fois Angèle disparue à jamais et, encore, uniquement dans l'anonymat le plus complet (2013 : 95). Les pulsions qui la traversent ne sont vécues que dans le refoulement; il n'y a aucune épaisseur dans cette marginalité frontière.

On pourrait cependant objecter que la connexion « psychique » qui l'unit à sa jumelle opère à l'instar de ce même type d'espace de marginalité. Carmelle peut « voir » en pensée Angèle quand celle-ci se trouve « chez les McDougall ou au couvent » (2013 : 197). Elle est témoin de sa mort par le biais de ce même mécanisme psychique (2013 : 198-199). Après sa mort, elle ressuscite Angèle en faisant venir sur ses lèvres son sourire (2013 : 61). Cet espace qui unit les jumelles même au-delà de la mort peut se lire comme une marge : un espace spirituel qui n'est accessible que pour Carmelle, en retrait de la « réalité » de tous. Un espace-pont qui unit momentanément ces deux sœurs que tout sépare, même la vie. Une frontière que Carmelle transgresse avec la bénédiction de son mari, qui accepte de « partager [sa] femme avec l'âme d'une morte » (2013 : 60).

En ce qui concerne la transgression, nos observations montrent que l'idée de trajectoire se présente dès qu'on déplie les figures de la marge : alors que la ligne active la possibilité de transgression – Carmelle est tentée par les belles robes –, la seconde, le cercle (centre/marge), convoque l'image du déplacement, de l'errance, de possibles va-et-vient, voire les différentes migrations des enfants des Cardinal, une fois l'âge adulte atteint.

Les marginalités recensées comprennent une dernière figure, celle de l'axe scalaire, qui correspond à un axe greffé sur le cercle ayant la ligne comme point zéro. Cette figure englobe par conséquent les deux autres figures et émerge lorsque la marginalité procède d'une gradation, d'une hyperbole. L'horizontalité convoquée par la mise en récit de l'espace domestique implique cette idée de hiérarchie, de degré, d'échelle. Le fils aîné y fait référence lorsqu'il parle de son père et de sa préférence pour Geronimo (2013 : 144), ou encore quand Carmelle redouble d'ardeur dans leur « guerre de détestation » (2013 : 79) pour éviter de se retrouver, par association, dans la posture impossible de sa jumelle.

En somme, ces trois figures, le cercle, la ligne et l'axe, sont à la base de la construction des personnages et des lieux que déploie le récit de *Les héritiers de la mine*. Leur enchevêtrement entraîne une polysémie de la différence qui se répercute, comme on a vu avec la métaphore du hors-champ, jusque dans l'acte de lecture. Chacune de ces figures peut être porteuse d'une marginalité sombre et aliénante, tout autant que d'une marginalité vivifiante et revendiquée. Si avec Angèle, l'autrice rompt avec la matrice d'une marginalité sociale synonyme d'exclusion, c'est par le jeu d'un *leitmotiv* revendicateur, détourné à la manière de Réjean Ducharme,

qu'elle vient faire écho à l'espace de rébellion imaginé par bell hooks (1989) : « aheumplace », « aheumplace », « que personne ne prenne ma place ». Quand les marges sont pensées non pas en tant « qu'un "plus" ou un "moins" par rapport à un centre ou une périphérie », mais bien comme « des territoires différents, des territoires "autres" [...] qu'il s'agit donc d'appréhender pour eux-mêmes » (Dupraz, 2017 : 388), elles peuvent alors ouvrir des pistes intéressantes pour penser la pluralité, la diversité, la différence.

### Bibliographie

- ANZALDÚA, Gloria (2012 [1987]). *Borderlands/La frontera : The New Mestiza*, San Francisco, Aunt Lute Books.
- ARCHAMBAULT, Louise (2019). *Il pleuvait des oiseaux*, Les films Outsiders, 126 minutes.
- BAILLY, Antoine, Philippe AYDALOT, Jacques GODBOUT *et al.* (1983). « La marginalité : réflexions conceptuelles et perspectives en géographie, sociologie et économie », *Géotopiques*, vol. 1, p. 73-115.
- BAREL, Yves (1982). *La marginalité sociale*, Paris, Presses universitaires de France.
- BAETENS, Jan (1998). « Fausses marges et vraie marginalité », *L'Esprit créateur*, vol. 38, n° 1, p. 69-78.
- BEAUDOIN, Karine (2019). *Marges et marginalités dans le roman pour adolescents (Québec, 2013-2018)*, thèse de doctorat (études littéraires), London (Ontario), Western University.
- BHABHA, Homi K., et Jonathan RUTHERFORD (2006). « Le tiers espace », *Multitudes*, vol. 26, n° 3, p. 95-107.
- BLAIS, Audrey-Anne (2022). « Nouveau-Québec, de Sarah Fortin : laisser parler le territoire », *La Presse*, 11 mars, [En ligne], [<https://www.lapresse.ca/cinema/2022-03-11/nouveau-quebec-de-sarah-fortin/laisser-parler-le-territoire.php>] (consulté le 12 septembre 2022).
- CHARTIER, Daniel (2004). « Au nord et au large : représentation du Nord et formes narratives », dans Joël Bouchard, Daniel Chartier et Amélie Nadeau (dir.), *Problématiques de l'imaginaire du Nord en littérature, cinéma et arts visuels*, Montréal, Université du Québec à Montréal, Département d'études littéraires, coll. « Figura », p. 9-25.
- DECHÉZELLES, Stéphanie, et Maurice OLIVE (2017). « Les mouvements d'occupation : agir, protester, critiquer », *Politix*, vol. 117, n° 1, p. 7-34.
- DEPRAZ, Samuel (2017). « Penser les marges en France : l'exemple des territoires de "l'hyper-ruralité" », *Bulletin de l'Association de géographes français*, vol. 94, n° 3, p. 385-399.
- DESJARDINS, Louise (2012). « Le plaisir d'allumer des feux », *Lettres québécoises*, vol. 148, p. 6-8.
- DICKIE-CLARK, Hamish Findlay (1966). « The Marginal Situation: A Contribution to Marginality Theory », *Social Forces*, vol. 44, n° 3, p. 363-370.

- FORTIN, Sarah (2021), *Nouveau-Québec*, FunFilm Distribution, 1 h 37.
- DORION, Henri (2006). *L'éloge des frontières*, Montréal, Éditions Fides.
- GENNEP, Arnold Van, (1981 [1909]). *Les rites de passage*, Paris, Éditions A. et J. Picard.
- HAMON, Philippe (1983). *Le personnel du roman : le système des personnages dans les Rougon-Macquart d'Émile Zola*, Genève, Librairie Droz.
- HOOKS, bell (1989). « Choosing the Margin as a Space of Radical Openness », *The Journal of Cinema and Media*, n° 36, p. 15-23.
- JOUVE, Vincent (1998). *L'effet-personnage dans le roman*, Paris, Presses universitaires de France.
- KIROUAC MASSICOTTE, Isabelle (2018). *Des mines littéraires : l'imaginaire minier dans les littératures de l'Abitibi et du nord de l'Ontario*, Sudbury, Éditions Prise de parole.
- KONDRAT, Marie (2020). « A-t-on besoin des concepts intersémiotiques? Exemple du hors-champ », dans Patricia Viallet (dir.), *Formes et (en)jeux de l'intermédialité dans l'espace européen d'hier à aujourd'hui*, sur le site HAL science ouverte, [<https://hal.archives-ouvertes.fr/hal-03483241>] (consulté le 12 septembre 2022).
- KYLOUŠEK, Petr (2018). « Ce Nord tout en feu : *Les héritiers de la mine* et *Il pleuvait des oiseaux* de Jocelyne Saucier », sur le site de l'Université Masaryk de Brno (République tchèque), [[https://is.muni.cz/repo/1497296/Saucier\\_Feu\\_final.pdf](https://is.muni.cz/repo/1497296/Saucier_Feu_final.pdf)] (consulté le 12 septembre 2022).
- PARK, Robert E. (1928). « Human Migration and the Marginal Man », *American Journal of Sociology*, vol. 33, n° 6, p. 881-893.
- SAUCIER, Jocelyne (2013 [1999]). *Les héritiers de la mine*, Montréal, Éditions XYZ.
- SAUCIER, Jocelyne (2006). *Jeanne sur les routes*, Montréal, Éditions XYZ.
- SAUCIER, Jocelyne (2011). *Il pleuvait des oiseaux*, Montréal, Éditions XYZ.
- SAUCIER, Jocelyne (2020). *À train perdu*, Montréal, Éditions XYZ.

**Karine BEAUDOIN**, professeure adjointe au Département d'études françaises et asiatiques de l'Université Huron à London en Ontario, s'intéresse aux littératures pour l'enfance et la jeunesse, aux littératures québécoises contemporaines, à l'imaginaire des marges et des marginalités, ainsi qu'aux notions de transmission et d'adaptation. Ses plus récents travaux portent sur l'effet-paysage, l'exil et la mort dans les œuvres romanesques de l'autrice québécoise Jocelyne Saucier (*In passage* et *Voix plurielles*) et les enjeux narratifs des romans pour la jeunesse et des romans historiques (*La Nouvelle Revue Synergies Canada* - NRSC).

---

## Polyphonie narrative et secrets dans *Naissance de Rebecca à l'ère des tourments* de Marie-Claire Blais

Mélitza Charest  
Université d'Ottawa

*TRAUMAVERTISSEMENT* : Cet article traite de sujets pouvant ne pas convenir à certains lecteurs (mentions d'agressions sexuelles).

**Résumé** : Le présent article a pour but d'explorer comment, à travers des époques différentes (1929-2009), la polyphonie, décrite initialement par Mikhaïl Bakhtine à l'aide de l'œuvre de Dostoïevski, a évolué pour refléter une polyphonie plus contemporaine dans l'œuvre de Marie-Claire Blais, plus précisément dans *Naissance de Rebecca à l'ère des tourments*, en devenant une polyphonie paradoxale où le foisonnement des voix ne conduit pas à la communication et où les multiples faits particuliers ne peuvent être isolés. Les deux approches, bien que différentes, mènent à un effet de globalité où la narration joue un rôle prépondérant et où les événements relatés ne signifient que s'ils sont pris dans leur ensemble.

**Abstract**: The purpose of this paper is to explore how, through different times (1929-2009), polyphony, initially described by Mikhail Bakhtine using Dostoyevsky's oeuvre, has evolved to reflect a more contemporary polyphony in the work of Marie-Claire Blais, specifically in *Naissance de Rebecca à l'ère des tourments*, by becoming a paradoxical polyphony where the multitude of voices does not lead to communication and where multiple particular facts cannot be isolated. The two approaches, although different, lead to an effect of globality where the narration plays a leading role and where events do not really mean if not taken as a whole.

### Introduction

Depuis la fin des années 1990, la production littéraire québécoise est marquée par un éclatement et une transformation importante des pratiques narratives. Cette transformation, ses multiples et diverses formes ainsi que ses enjeux ont été étudiés par plusieurs chercheurs québécois, dont les travaux tentent de cerner la spécificité des narrativités contemporaines. Parmi les œuvres contemporaines qui continuent de renouveler la pratique de la narrativité au Québec, celle de Marie-Claire Blais occupe une place privilégiée en raison de son statut tout à fait unique dans la littérature québécoise. L'œuvre de cette auteure majeure est l'une des rares à avoir marqué aussi fortement à la fois la période de la Révolution tranquille et la période contemporaine.

Dans le quatrième tome du cycle *Soifs*, intitulé *Naissance de Rebecca à l'ère des tourments*, la problématique relevée par les premiers chercheurs qui ont étudié l'œuvre de Blais est plus marquée : les différentes voix (ou points de vue) qui, dans les tomes précédents, semblaient

tendre vers une sorte de réconciliation par une adhésion à l'art et à ses manifestations, ne se rencontrent pas. Elles se meuvent dans un flux de pensées en demeurant étrangères les unes aux autres. Mon article portera sur la structure narrative polyphonique de ce quatrième tome du cycle *Soifs*. Il s'attardera au problème de la polyphonie narrative et de la tension qu'elle instaure entre dialogue et incommunicabilité, tension dont je tenterai de comprendre les composantes dans l'œuvre de Marie-Claire Blais.

La scène initiale de *Naissance de Rebecca à l'ère des tourments*, qui sera reprise à la fin du roman, montre Vénus et Rebecca marchant vers l'église où cette dernière doit chanter (Rebecca est déjà une jeune fille – le titre du roman nous induit en erreur, la naissance de Rebecca ayant eu lieu entre le troisième et le quatrième tome). Rebecca souhaite participer à une fête de Noël organisée par son école. Vénus s'y oppose à cause de la question raciale : « [I]ls ne sont pas des nôtres, dit Vénus, oui, dit Rebecca, pour nous tous, maman, pour tous les enfants de ma classe [...] » (Blais, 2009 : 12). La mère et la fille poursuivent une conversation qui s'apparente à un dialogue de sourds, dans lequel l'une parle du chant et l'autre parle de la fête de Noël en préparation.

Rebecca est une enfant du viol. Vénus laisse croire à Rebecca que son père est Trevor (son ami musicien), alors que le père de Rebecca est en fait l'intendant Richard, l'employé du premier et défunt mari de Vénus. Celle-ci tient à ce que sa fille n'apprenne jamais ce secret et qu'elle continue de croire que son père est Trevor. Or Rebecca est métisse. Trevor, lui, est noir. Vénus tente de faire remarquer à sa fille que Trevor a la peau plus claire, comme elle, pour atténuer les doutes que l'enfant pourrait avoir. Vénus cache aussi d'autres secrets. Elle revient en pensée sur l'agression qu'elle a subie à l'âge de sept ans et qu'elle a cachée à ses parents. À l'époque, elle avait souhaité obtenir vengeance et savait que son père serait en désaccord. Elle croit fermement que Dieu a exaucé sa soif de vengeance, car ses agresseurs ont péri dans un accident de motocyclette.

Parallèlement à Vénus et à Rebecca en route vers l'église, le lecteur rencontre plusieurs autres personnages. Il est témoin d'un voyage en autobus auquel prennent part Ari et Asoka, en pleine mission humanitaire. La relation entre Ari et Asoka est tissée, elle aussi, de non-dits et de silence. Ari pense au luxe dans lequel sa fille est élevée et ressent de la culpabilité, tout en admirant Asoka et en lui reprochant en quelque sorte sa dévotion pour les plus démunis. Jamais il ne dira à Asoka le fond de ses pensées, qui demeurent secrètes jusqu'à la fin du roman. Le lecteur est également transporté dans les pensées de Mère (Esther), qui réfléchit au livre de son petit-fils, Augustino, hautement critiqué dans la famille à cause de son pessimisme. L'attitude de Mère envers Augustino reflète l'avis de la famille, qui croit qu'Augustino n'aurait pas dû écrire le livre. Toujours dans le secret de ses pensées, elle admet la vérité profonde des propos d'Augustino, sans envisager de le lui dire. Un autre secret, celui de Mai et des agressions sexuelles qu'elle a subies (qu'on devine multiples), est présenté par les pensées de ce personnage, qui refuse obstinément de se confier à sa mère ou à qui que ce soit. Cette enfant est complètement isolée dans son silence. Elle s'enferme, s'éloigne, ne communique plus, va vers des bohèmes qui vivent sur la plage et s'expose à des dangers en fréquentant des hommes plus âgés qu'elle. Finalement, le personnage de Petites Cendres, obsédé par la disparition de son ami Timo, tente de cacher ses préoccupations à la révérende Ézéchielle, qui tolère de moins en moins sa présence dans son église. La révérende soupçonne le manque de ferveur et de sincérité de Petites Cendres, qui demeure hantée par ses démons, sans jamais les confier.

Ainsi, si le roman commence et se termine par l'épisode où Vénus et Rebecca marchent en direction de l'église, la narration, elle, change de focalisation continuellement. En révélant

les pensées des personnages en focalisation interne<sup>1</sup>, elle glisse d'un personnage à l'autre, à un rythme régulier. En effet, la plupart du temps, la focalisation sur les pensées d'un des nombreux personnages s'étend sur deux à dix pages; à chaque moment où l'on revient sur un personnage, la narration reprend le récit là où elle l'avait laissé précédemment.

On se retrouve donc devant un roman en apparence polyphonique, faisant entendre une pluralité de voix en rapport étroit, conformément à la définition bakhtinienne de la polyphonie<sup>2</sup>. Si la polyphonie, selon Bakhtine, établit un dialogue, une conversation permettant de rencontrer les autres au sens évolutif, de faire naître une confrontation abstraite centrée sur la conscience individuelle (Bakhtine, 1970), les choses se présentent de façon plus complexe dans *Naissance de Rebecca à l'ère des tourments*. Bien que chaque voix semble faire partie d'un tout indissociable dans le roman, chaque histoire en elle-même s'organise de façon à ce que le dialogue entre les personnages soit impossible et demeure la plupart du temps absent. Il en découle que la polyphonie ne mène pas, paradoxalement, à un dialogue, mais à une sorte d'isolement accentué par la pluralité des voix non hiérarchisées. Au cœur du roman de Blais, s'installe ainsi une tension entre polyphonie et absence de dialogue, qui conduit à l'impossibilité de communiquer.

D'ailleurs, les différentes voix, que l'on peut réunir en groupes de personnages (famille ou amis), ne communiquent par dialogues significatifs ni à l'intérieur de leur groupe ni entre membres de différents groupes. Si les pensées des personnages sont pratiquement toujours orientées vers la conscience d'un autre personnage, laissant entrevoir la possibilité d'un dialogue, les dialogues de sourds et les nombreux et importants secrets créent une tension insoluble entre cette polyphonie qu'on a qualifiée de symphonique et ces silences, ces secrets. Le dialogue ne s'installe pas, comme en témoigne également le fait que, sur le plan de la diégèse, les événements stagnent. En effet, l'histoire en tant que telle est mince bien qu'elle diffère pour chaque groupe de personnages. Le livre commence et finit par la même scène sans qu'il n'y ait eu dialogue entre la mère (Vénus) et la fille (Rebecca), et les autres scènes n'échappent pas à cette observation. En définitive, la polyphonie mise en place par les changements de focalisation constants paraît reposer sur *une seule voix narrative*, laquelle s'associe à une pluralité de personnages, mais ne crée pas de liens qui pourraient faire évoluer leur situation. Au contraire, les pensées des personnages se déploient sans jamais se rejoindre. Exactement comme si toutes ces voix étaient d'avance condamnées à l'incommunicabilité.

Dans l'enchaînement des différentes scènes de *Naissance de Rebecca*, le narrateur se manifeste explicitement, plus explicitement que le texte même le laisse croire, lui qui est soigneusement construit sur l'apparente discrétion du narrateur. En effet, la présence de la voix narrative se fait sentir plus précisément tant dans les liaisons et les structures que dans la syntaxe. Dès lors, ce narrateur n'a pas le même statut que le narrateur du roman dialogique, tel que défini par Bakhtine. D'une part, le narrateur semble peu présent à première vue à cause de la façon dont les monologues sont rapportés et, d'autre part, la polyphonie conduit à un dialogisme négatif, une sorte d'échec de la communication, un repli sur soi à échelle universelle.

<sup>1</sup> Genette définit la focalisation interne comme « une restriction de "champ", c'est-à-dire en fait une sélection de l'information narrative [...]. [E]n focalisation interne, le foyer coïncide avec un personnage, qui devient alors le "sujet" fictif de toutes les perceptions, y compris celles qui le concernent lui-même comme objet » (Genette, 1983 : 49-50).

<sup>2</sup> Sur la notion de polyphonie, lire Bakhtine, 1970.

Ainsi, je pose l'hypothèse selon laquelle la tension, dans *Naissance de Rebecca*, entre la pluralité des voix des personnages et l'homogénéité de la voix narrative, déjà relevée par Nathalie Roy, recouvre une tension plus fondamentale entre identité individuelle et identité collective. L'analyse portera maintenant sur le fonctionnement de la voix narrative et la composition de la juxtaposition des voix dans le cycle *Soifs*. Les secrets des personnages et les paroles jamais prononcées pourraient alors être interprétés comme un frein à l'instauration d'un mouvement commun vers une identité partagée et évolutive. L'homogénéité de la voix narrative, par la tension qu'elle instaure entre polyphonie et absence de dialogue, annoncerait ainsi l'échec des efforts de réconciliation entre « l'humanité souffrante », pour reprendre une expression de Karine Tardif (2008), et l'humanité violente. En d'autres mots, l'incommunicabilité qui ressort de la narration de Blais, sans renvoyer à une conscience collective comme le postule Roy, dirait plutôt l'impossible mise en commun de la souffrance tant individuelle que collective.

*Naissance de Rebecca à l'ère des tourments* met en scène une multitude de personnages qui se manifestent surtout par le biais de monologues intérieurs, dont la structure et le mode d'enchaînement sont problématiques, comme je tenterai de le montrer. De prime abord, peu d'éléments dans le roman semblent être pris en charge par une voix narrative : la plupart des événements relatés ne sont pas racontés, mais plutôt évoqués à travers les pensées des personnages, lesquelles sont transmises par la narration sur le mode du discours intérieur. Comme si la voix narrative en tant que telle, dans tout le roman, était absente, n'occupait aucun espace.

### **Modalité de la composition polyphonique et incommunicabilité**

Lorsque le lecteur pénètre dans l'univers de *Naissance de Rebecca à l'ère des tourments*, il est happé d'emblée par une souffrance à la fois intime et historique, honteuse et vengeresse. C'est la voix de Vénus qu'il entend, derrière laquelle s'efface rapidement la narration : « Et Vénus se souvint de ces mots, de ces lamentations de ses ancêtres, il y avait de cela quelques décennies à peine, qu'avaient-ils dit, crié, pliant sous leur joug, dans les cases aux planches pourries, qu'avaient-ils dit, crié, vous, hommes et femmes, où passerez-vous l'éternité [...] pensait Vénus » (Blais, 2009 : 11). Vénus est la fille du pasteur Jérémy. Elle a deux frères, Carlos et Le Toqué, et deux sœurs jumelles, Deandra et Tiffany. Tous ces personnages se retrouvent déjà dans les tomes précédents du cycle *Soifs*, ainsi que Mama, la mère de Vénus. La voix narrative présente presque immédiatement la fille de Vénus, Rebecca, de façon déroutante, dans une scène qui se déroulera du début à la fin du roman, entrecoupée de plusieurs autres scènes intercalées : la marche de Vénus et de Rebecca vers l'église où la jeune fille se produira dans un spectacle de chant, suivant ainsi les traces de sa mère, anciennement chanteuse à l'église, elle aussi : « [E]t Vénus tenait sa fille Rebecca par la main en lui disant, il faut marcher plus vite, tu seras en retard pour le récital de Noël » (2009 : 11-12).

Dès les premières lignes, le lecteur est donc plongé dans les pensées de Vénus, qui portent sur un passé qu'elle n'a pas vécu elle-même, dans une perspective historique qui dépasse largement la situation concrète de la première scène du roman, mais qui déterminera l'attitude de la mère envers la fille : Vénus tentera d'empêcher Rebecca d'assister à la fête de Noël au port par crainte du racisme. Elle demeure persuadée que la fête a été conçue pour les Blancs et qu'elle n'a rien à offrir à sa fille et à elle-même : « [I]ls ne sont pas des nôtres, dit Vénus, oui,

dit Rebecca, pour nous tous maman, pour tous les enfants de ma classe » (2009 : 12). Vénus est présente à neuf reprises dans le roman, c'est-à-dire que l'on commente ou que l'on transcrit les pensées de Vénus dans neuf passages. Elle ouvre le roman et le clôt, à ceci près qu'un autre personnage, Vincent, intervient pour ravir le mot de la fin avec son frère Samuel : « [T]iens ma main que je ne te perde pas dans la foule, dit Vénus, et quand ce sera l'aube, disait Vincent à Samuel, on ne fera aucun bruit » (2009 : 297). Entre ces neuf présences fragmentées de Vénus, la narration nous donne accès aux pensées de plusieurs autres personnages, comme nous l'avons vu plus tôt. Pour l'ensemble des personnages, également, il y a peu de paroles rapportées. De surcroît, ces paroles sont rarement significatives si on les compare avec les pensées transcrites qui, elles, sont lourdes de conséquences. L'essentiel de la narration de *Naissance de Rebecca à l'ère des tourments* est constitué de pensées, ponctuées de bribes de récit et de paroles rapportées.

### Une polyphonie paradoxale

Dans tout roman polyphonique, un deuxième principe de composition, le dialogisme, organise le discours des multiples voix qui se juxtaposent. Et c'est justement le dialogisme qui pose problème chez Blais. D'autres chercheurs ont souligné la question. Le critique Stéphane Inkel a déjà ouvert la voie à cette réflexion en relevant directement l'absence de dialogue : « Il est donc étonnant de constater que certains critiques discernent une "vision politique" à partir des énoncés des romans du cycle, voire un quelconque "message de Blais", alors que la fonction du dispositif vise au contraire à ce que ces discours se chevauchent et s'entrelacent, se contredisent même sans pourtant entrer en dialogue les uns avec les autres » (Inkel, 2011 : 90). Le dialogisme, souvent associé à la polyphonie, et que Bakhtine considère comme indissociable de celle-ci, est l'interaction qui s'installe entre le discours du narrateur principal et les discours d'autres personnages ou entre deux discours internes d'un ou de plusieurs personnages. Ce procédé permet de mettre en opposition des conceptions idéologiques divergentes sans pour autant prendre parti, hiérarchiser les voix ou arriver à une conclusion monologique (Bakhtine, 1970).

Ainsi, l'une des caractéristiques fondamentales du dialogisme est de donner une importance équivalente aux pensées des personnages, à la voix narrative et aux dialogues à l'intérieur même des événements du roman. Aussi, le roman polyphonique dialogique comporte-t-il une pluralité de voix en relation les unes avec les autres, qu'il s'agisse du narrateur, des dialogues des personnages ou de leur vie intérieure, dont l'un des intérêts est justement l'évolution de ces relations. Le dialogisme, d'abord représentation matérielle de la pensée humaine, est magnifié par la polyphonie puisque la quantité de voix en scène donne, entre autres, vraisemblance et profondeur à l'entreprise littéraire.

Dans le cycle *Soifs*, Blais établit rapidement plusieurs voix dont les consciences sont manifestement liées. *Naissance de Rebecca à l'ère des tourments* s'ouvre sur une scène qui se déroule entre Vénus et sa fille Rebecca<sup>3</sup>. Puis différentes scènes s'enchaînent : des personnages provenant des autres romans réapparaissent et d'autres s'ajoutent à la liste déjà longue des protagonistes. Ces personnages n'ont pas toujours des liens directs (par exemple, les membres d'une même famille), mais sont plutôt regroupés selon leur appartenance, parfois familiale

<sup>3</sup> Vénus est présente dès le premier tome alors que le personnage de Rebecca n'apparaît que dans le quatrième. Ainsi, la naissance de Rebecca a lieu, en réalité, entre le troisième et le quatrième tome.

certaines, mais aussi sociale, identitaire ou, encore, selon leurs filiations artistiques. Ainsi, la scène qui suit celle qui a déjà été mentionnée reprend le personnage de Petites Cendres, que l'on a vu dans le tome trois du cycle). Les amis Ari et Asoka font leur apparition dans le tome quatre, et la famille de Mère (Esther) revient également à plusieurs reprises dans ce dernier tome. Tous ces personnages interviennent soit en pensée, soit en paroles dialoguées, mais toujours en respectant la condition de multiplicité hétérogène. Il y a pourtant une narration qui organise les différents points de vue selon différents thèmes, sans toutefois faire en sorte que la subjectivité annoncée par Bakhtine ne soit mise en cause. En effet, cette narration apparaît discrète et presque effacée si l'on s'en tient à ses manifestations explicites, qui sont rares et passent pratiquement inaperçues. Toutefois, il n'en est rien en réalité.

Selon Bakhtine, l'une des conditions du dialogisme est de faire naître un dialogue. Bien que ce dialogue ne soit pas nécessairement toujours constitué de paroles dialoguées, il doit y avoir une forme de confrontation pour faire naître les idées, et la confrontation se fait par la parole, donc le dialogue : « La pensée humaine devient authentique, se transforme en idée, seulement par un contact vivant avec une autre idée, incarnée dans la voix d'autrui, c'est-à-dire dans sa conscience exprimée par le discours. C'est au point de contact de ces voix-consciences que naît et vit l'idée » (Bakhtine, 1970 : 137). Aussi les personnages, conscients de leurs propres réflexions et de celles des autres, réfléchissent-ils en considérant l'existence des autres et lorsqu'ils parlent, c'est en pleine conscience, également, de l'existence de ces pensées. Toutefois, il n'y aura pas d'évolution, au sens où Bakhtine l'entendait, sans confrontation.

Dans le cycle, comme le soulignait déjà Inkel, l'affrontement n'a pas lieu. En effet, la juxtaposition des pensées de Vénus et de celles de Rebecca, par exemple, se fait de façon brutale, sans aucune transition. On passe de considérations historiques marquées par la vengeance, la rancœur et la rage : « [Q]ue le repos du pardon ne leur soit jamais accordé, qu'aucun repos ne leur soit rendu, et qu'on leur pose cette question, vous, vils propriétaires d'esclaves, où, dites-moi, passerez-vous l'éternité [?] » (Blais, 2009 : 11), à un premier dialogue dont l'attribution à un personnage, je le souligne, est problématique : « [E]t Vénus tenait sa fille Rebecca par la main en lui disant, il faut marcher plus vite, tu seras en retard pour le récital de Noël, il faudra chanter bien haut, comme je te l'ai dit » (2009 : 11-12). Enfin, on s'arrête pendant quelques lignes sur les premières pensées de Rebecca, qui ne seront communiquées qu'en partie et qui témoignent de la brutalité générale des changements de focalisation que la voix narrative impose tout au long de l'œuvre, c'est-à-dire qu'il n'y a que des transitions très minces entre les différentes pensées et paroles des personnages et parfois même, il n'y a aucune transition. De plus, les pensées ne sont traduites en dialogue que rarement. Elles demeurent le plus souvent intériorisées : « Rebecca entendait les claquements des bracelets aux poignets de sa mère, ce serait son premier récital, il arrivera par bateaux pour nous surprendre des petits et des grands pères Noël » (2009 : 12).

En réalité, aucun des personnages présents dans *Naissance de Rebecca à l'ère des tourments* ne parle de la même chose, et ces personnages ne se répondent réellement presque jamais. Il y a dialogue dans la mesure où on échange des paroles, mais il n'y a pas communication puisque ces paroles ne font pas naître de confrontation. Il ne s'agit pas de dialogisme, au sens où l'entendait Bakhtine. Inkel avait déjà soulevé le problème dans son article « Mémoire du présent : double dette, forme d'une politique à venir dans le cycle *Soifs* » : « En effet, la polyphonie que le cycle met en œuvre a ceci de particulier que son principe dialogique est pour ainsi dire à venir,

puisque les voix qui la composent apparaissent le plus souvent comme autant de monades à l'autonomie radicale » (Inkel, 2011 : 88). Les pensées occupent une place importante, les dialogues, une place minimale et la communication entre les groupes n'existe pour ainsi dire pas.

Ce qui caractérise l'œuvre de Blais et qui est cohérent avec les analyses plus contemporaines du dialogisme, c'est qu'elle montre que le dialogisme peut exister sans l'affrontement cher à Bakhtine, car bien que ce dernier ait toujours été conscient de l'existence d'une forme de dialogisme intérieur, il a tout de même affirmé que la confrontation était une des conditions de l'évolution politique de toutes rencontres humaines. Pour reprendre les propos d'Inkel, il ne peut alors y avoir de « message de Blais » ni de prise de position politique dans le cycle *Soifs* puisque les personnages sont délibérément maintenus dans l'isolement de leurs pensées et n'entrent en relation avec les autres que sur des sujets anodins. Il n'y aura pas de solution, la conscience n'est pas tournée vers un espoir de réconciliation, mais bien vers un aveu d'échec. Cet aveu vient précisément du silence, car aucune parole significative ne sera prononcée. Quand il y a communication, elle est problématique. En effet, les personnages fondent leur communication sur le mensonge, le silence et le secret. La polyphonie dialogique de Blais est une forme de communication plurielle, mais dysfonctionnelle. La conscience de l'autre est plus grande qu'avant, malgré ce dialogue qui achoppe constamment sur les silences et les mensonges. La conscience de soi aussi s'amplifie par ces tentatives de communication, mais le dialogisme s'est replié vers l'intérieur, car aucun personnage ne partage ses pensées profondes avec les autres, au contraire, il les cache sciemment avec la certitude que c'est la meilleure chose à faire. L'humanité blaisienne est habitée, certes, par une urgence de réconciliation, mais cette réconciliation est rendue impossible. Quelque part entre le mensonge et le secret, le dialogue doit advenir, mais il n'a pas lieu. Les personnages interagissent les uns avec les autres avec en arrière-fond les mensonges, les silences et les secrets.

Comment Blais arrive-t-elle à mettre en scène une multitude de personnages de toutes les couches de la société, des victimes et des bourreaux, des dominants et des dominés, des riches, des pauvres, des artistes, des enfants, des adultes, des personnes âgées, des jeunes, sans que jamais n'advienne le dialogue? Tout se passe comme si, malgré la mise en commun, le dialogue n'était plus possible et que la réconciliation tant souhaitée par Mère et sa famille, une réconciliation venue des arts particulièrement, ne pouvait advenir en réalité. Peut-être parce que le dialogue n'a jamais fait avancer le social, ou si peu.

Il s'agit d'une communication déficiente et d'un flot de pensées repliées sur elles-mêmes, mis en relief par une voix narrative qui n'apparaît vraiment présente qu'après un examen attentif des mécanismes narratifs et dont le rôle d'hyper-conscience ne répond que partiellement au dialogisme bakhtinien, mais ouvre à un dialogue d'un autre type : un soi hyper conscient, un soi contemporain. Le dialogisme de Blais est l'illustration d'un mouvement commun vers une identité partagée et évolutive, malgré l'isolement et une certaine hésitation à partager. Il fait le constat de l'échec de la mise en commun de la souffrance individuelle, mais en expose l'universalité. En fait, la voix narrative opère une mise en commun et crée un espace de souffrance collective, mais les mots ne se rattachent à aucun locuteur en particulier, contrairement au dialogisme de Bakhtine, qui est fondé sur la confrontation entre les personnages. Chez Blais, il y a un regard supérieur et compassionnel sur l'ensemble des souffrances de l'humanité, sur l'universalité de la souffrance, mais les personnages eux-mêmes flottent dans une individualité floue, qui n'a de voix que dans l'ensemble.

### Ambiguïté de la voix narrative

Dans *Naissance de Rebecca à l'ère des tourments*, des thèmes prédominants concernent plusieurs groupes de personnages et même décuplent le sens des transitions narratives, comme je le montrerai plus loin. La prédominance du secret et du non-dit accentue encore l'ambiguïté du discours et court-circuite les interprétations qui voudraient qu'un sens caché ou une importance précise soient rattachés aux événements particuliers de la vie de chaque personnage, pour la simple raison que tous les groupes de personnages portent des secrets fondamentaux à propos des mêmes thèmes (l'identité du père de Rebecca et le viol de Vénus, puis le viol de Mai, par exemple). Par conséquent, si l'on examine les thèmes qui s'entrecroisent, des parentés apparaissent comme je le montrerai plus en détail dans les prochaines pages. De plus, nous verrons que Blais a appliqué le principe du monologue narrativisé, dont elle a accentué l'indécidabilité à l'intérieur des situations individuelles, aux transitions entre les groupes. Par leur discrétion syntaxique et grammaticale, les transitions ne semblent avoir de sens que dans l'ensemble, alors qu'en réalité, elles forment une sorte de dialogue autour, justement, des thèmes répétés. Ce dialogue étant à sens unique, c'est la voix narrative qui agit comme une conscience englobante. Il ne s'agit donc, comme je l'ai montré, de dialogisme que dans une certaine mesure.

Je pense d'abord à Vénus, agressée dans son enfance et violée par l'intendant Richard. Ces deux agressions sont relatées dans des romans différents<sup>4</sup>. De la même façon, les agressions de Mai sont voilées par un secret duquel même le lecteur est exclu. On ne peut que deviner ce qu'elle ne veut pas dire à sa mère et à la psychologue et qui concerne les événements autour de l'enterrement de Jean-Mathieu pendant lequel l'enfant, disparue un moment, a rencontré un homme dans une barque bleue, ce qui représente en réalité une agression<sup>5</sup>. De même, l'homme qui entre dans sa chambre est entouré d'un mystère que la narration n'éclaircit jamais complètement<sup>6</sup>. Le personnage de Mai s'éloigne de sa mère, de son père, sans que ceux-ci ne comprennent le sens de son détachement. Mai adopte une vie secrète et dangereuse. De leur côté, Daniel et son fils sont tous deux écrivains. Il s'agit d'un autre thème important qui est développé dans tout le cycle : l'art et le rapport de celui-ci à la souffrance. Il y a aussi Samuel, qui est danseur et chorégraphe. Ainsi, l'art transcende toute l'œuvre de Blais. Une quantité importante de personnages sont artistes, que ce soit des peintres, des musiciens, des poètes, des écrivains, des danseurs.

Si l'on s'attarde encore une fois à l'*incipit* de *Naissance de Rebecca*, qui met en scène Vénus, on remarque que les thèmes du viol, du racisme, de l'exclusion sont évoqués dans les pensées de cette dernière. Puis, la voix narrative transporte le lecteur dans l'univers de Petites Cendres, une prostituée transsexuelle. Vénus pense à son frère Carlos, arrêté pour une agression armée, et Petites Cendres s'inquiète de son ami Timo qui a disparu. Ensuite, il est question du père de Vénus, qui est pasteur, et de Petites Cendres, qui se réfugie auprès d'une révérende. Celle-ci parle de dignité, de ce qu'on ne peut acheter ni vendre, de spiritualité, et la transition suivante nous propulse cette fois dans l'univers d'Asoka et d'Ari, qui vivent une crise spirituelle. Ari se demande comment il peut espérer un avenir meilleur pour sa fille lorsqu'il remarque à

<sup>4</sup> Le viol de Vénus enfant est décrit dans *Naissance de Rebecca à l'ère des tourments* (p. 79-81); le viol commis par l'intendant Richard est évoqué dans le roman *Dans la foudre et la lumière* (2001).

<sup>5</sup> Cette agression a lieu dans *Augustino et le cœur de la destruction* (2005) (p. 118-120).

<sup>6</sup> *Augustino et le cœur de la destruction*, 2005. Il est appelé le jeune homme bien rasé.

quel point celle-ci et les enfants qu'il croise dans son périple humanitaire sont semblables, sauf en ce qui concerne leur lieu de naissance et leurs chances de réussite. On introduit aussi, par les pensées d'Ari, les premières réflexions sur l'art, la sculpture, et ces pensées sur le sens de l'art dans un monde misérable établissent le lien le plus marquant et le plus présent de tout le cycle entre les groupes et les événements. Ces thématiques répétées et imbriquées font l'effet d'un tourbillon incessant qui revient sur lui-même en même temps qu'il saute d'un univers à l'autre. Car on revient à Petites Cendres, qui continue ses réflexions autour des mêmes thèmes, puis à Asoka et à sa crise identitaire. La transition suivante nous amène à Daniel, qui critique l'écriture de son fils, et les allées et venues se multiplient ainsi tout au long du roman sans que le regard ne puisse se poser sur ce qui pourrait être un élément central. C'est justement en exposant le principe de composition des thèmes et de la narration que ressort un nouveau constat. Les thèmes répétitifs, qui ajoutent à « l'effet d'ensemble » et qui *hypnotisent le lecteur*, ne sont pas en eux-mêmes des mécanismes de la polyphonie. Pour la suite de mon analyse, je me référerai à la théorie de Dorrit Cohn.

### Modes de représentation

Dorrit Cohn (1924-2012) a été la première chercheuse à décrire et à inventorier les différents procédés narratifs associés au monologue intérieur. Elle a procédé à un examen approfondi des modes de représentation de la vie intérieure des personnages les plus caractéristiques du roman moderne. La première technique ou méthode de représentation de la vie intérieure relevée par Cohn est le *psycho-récit*. La deuxième technique de représentation est le *monologue rapporté*. Finalement, Cohn définit en introduction le monologue narrativisé comme étant le « discours mental d'un personnage pris en charge par le discours du narrateur » (Cohn, 1981 : 29). De la sorte, les pensées du personnage ne sont plus citées ou rapportées littéralement par le narrateur (comme dans le monologue rapporté), ni creusées et décortiquées avec omniscience (comme dans le psycho-récit) : le narrateur les intègre et les entremêle à son propre discours, il *en fait* son propre discours. La narration, en monologue narrativisé, se confond donc avec la voix des personnages. Cette unité de voix crée un ton propice à l'expression de la conscience à la fois dans son immédiateté et dans sa complexité. L'unité qui en résulte rend le monologue narrativisé extrêmement ambigu. En effet, bien que le monologue narrativisé utilise un langage propre à la vie intérieure, il soumet ce langage à la syntaxe dont se sert le narrateur pour parler de ce personnage, il superpose ainsi l'une à l'autre les deux voix que les autres formes distinguent nettement. Et cette équivoque produit à son tour une incertitude caractéristique quant à la relation qui existe entre le monologue narrativisé et le langage même de la vie intérieure, suspendu ainsi entre l'immédiateté de la citation et le détour du récit (1981 : 127).

Les phrases énoncées dans le monologue narrativisé peuvent donc appartenir autant au personnage qu'au narrateur. C'est le contexte qui indiquera l'interprétation à privilégier. De la sorte, le monologue narrativisé est un monologue qui n'en est pas un : « En même temps qu'il fait référence au personnage dont il exprime les pensées à la troisième personne, il intègre dans le discours du monologue la voix du narrateur; pour cette raison, l'effet de monologue qu'il suscite s'évanouit dès que réapparaît l'énoncé de faits et gestes » (1981 : 141).

L'ambiguïté du monologue narrativisé se manifeste d'une autre façon. En plus de conserver la référence à la troisième personne, il permet, selon Cohn, de « conserv[er] [...] le temps

de la narration » tout en couvrant un espace-temps beaucoup plus large que celui qui concerne les pensées et les actions racontées. La narration en monologue narrativisé porte sur un présent significatif pour le personnage. Le moment où l'action se déroule est le moment où le personnage pense, et ce sont ces pensées qui sont narrativisées. Dans ces pensées, il y a un hier, un aujourd'hui et un demain, repères temporels qui seront adoptés par la narration; c'est à travers ces projections temporelles que le personnage va « se rév[é]ler, entre le passé qui surgit du souvenir et l'anticipation du futur » (1981 : 150) Ainsi, l'action racontée, dans un roman sous forme de monologue narrativisé, peut se dérouler en deux heures à peine, et la diégèse couvrir plusieurs années : le temps de la narration et le temps de la diégèse se dissocient au maximum.

Cette ambiguïté et cette dissociation caractéristiques du monologue narrativisé seront le point de départ de cette partie de mon analyse de *Naissance de Rebecca à l'ère des tourments*. Qu'il s'agisse de l'ambiguïté des voix (celle du narrateur et celles des personnages confondus) ou de la temporalité particulière qu'il permet, le monologue narrativisé, comme le souligne Cohn, brouille les cartes quant à la place qu'occupent la voix narrative et les pensées propres aux personnages de *Rebecca à l'ère des tourments*.

### Voix narrative et discrétion

J'ai déjà mentionné brièvement que les personnages de *Naissance de Rebecca à l'ère des tourments* ont une vie intérieure foisonnante, qui contraste avec la rareté des actions relatées directement par la narration. De fait, le lecteur apprend la plupart des événements passés et présents qui constituent la diégèse du roman par le biais des réflexions que se font les personnages à eux-mêmes, plutôt que par une narration classique de l'action. On se retrouve aux prises avec une narration en apparence continue, qui suit uniformément le cours des pensées des personnages, ces pensées renvoyant en revanche à une pluralité et à une diversité d'événements passés. La complexité est décuplée par le fait que nous sommes en présence d'un roman à voix multiples, où l'on passe continuellement et rapidement, parfois sans transition, des pensées d'un personnage à un autre. La confusion propre au monologue narrativisé est entretenue dans le roman de Blais jusqu'à devenir un principe de composition, lequel fait ressortir le rôle discret mais paradoxalement prépondérant de la narration. Si la voix narrative, dans *Naissance de Rebecca à l'ère des tourments*, semble à première vue pratiquement absente, elle est en revanche présente activement dans l'organisation des pensées et des paroles des personnages, une présence dont elle révèle certains indices. La narration de Blais révélerait, selon l'hypothèse que je défendrai ici, une conscience dont la volonté de confrontation reste tendue entre le silence obstiné des souffrants et des violents et qui échoue à faire advenir une réconciliation parce qu'il n'y a plus d'identité collective, il n'y a que des individus incapables de dialogue.

Comme nous l'avons vu, *Naissance de Rebecca à l'ère des tourments* s'ouvre alors que Vénus emmène sa fille Rebecca au récital de Noël. Les pensées des deux personnages nous sont communiquées par le monologue narrativisé, enchevêtrées dans une même voix narrative. Dans un monologue narrativisé classique, tel que l'a théorisé Cohn, la discrétion du narrateur, pour reprendre un passage déjà cité, « s'évanouit dès que réapparaît l'énoncé de faits et gestes », lequel sort plus ou moins brusquement le lecteur de l'effet de monologue intérieur. Chez Blais, les choses sont plus compliquées : pensées et paroles des personnages et commentaires de la narration forment un ensemble homogène sur le plan narratif, qui plonge le lecteur dans une

indécidabilité qui dépasse l'ambiguïté théorisée par Cohn. En certains endroits de la narration, en effet, il devient proprement impossible de déterminer qui parle, qui pense, qui commente. Il ne s'agit donc plus d'une simple ambiguïté qui sera résorbée lorsque « l'énoncé de faits et gestes » viendra éclaircir les circonstances du monologue et en dévoiler l'auteur « réel » : à l'indistinction entre la voix du personnage qui pense et celle du narrateur s'ajoute une indistinction entre les différents personnages, de même qu'entre pensées et paroles. Certes, Cohn insiste pour dire que la technique du monologue narrativisé demeure « chargée d'ambiguïté », (Cohn, 1981 : 129) qu'elle « entretient l'incertitude quant à l'attribution du discours au personnage » (1981 : 129). Or cette incertitude chez Blais est généralisée et, semble-t-il, indépassable : elle apparaît comme le principe même de composition du roman.

*L'incipit* du roman place déjà le lecteur dans une situation d'incertitude, qui se révélera permanente :

[...] et Vénus tenait sa fille Rebecca par la main en lui disant, il faut marcher plus vite, tu seras en retard pour le récital de Noël, il faudra chanter bien haut, comme je te l'ai dit, Rebecca entendait les claquements des bracelets aux poignets de sa mère, ce serait son premier récital, il arrivera par bateaux pour nous surprendre des petits et des grands pères Noël, ils arriveront tous par bateaux, pour nous surprendre, dit Rebecca, ils ne sont pas des nôtres, dit Vénus (Blais, 2009 : 11-12).

Dans cet extrait, le moment où l'on passe de la pensée à la parole tient à une simple virgule. Puisque la phrase que l'on peut attribuer à Rebecca est répétée dans la narration (« il arrivera par bateaux [...], ils arriveront tous par bateaux ») – si l'on exclut le changement de nombre –, on peut imaginer que la première occurrence de la phrase (jusqu'à « pères Noël ») relève de la pensée, tandis que la seconde relève du discours. Or cette interprétation demeure incertaine : rien ne permet de la confirmer ni de l'infirmer. On peut toutefois attribuer avec plus de certitude cet extrait à la voix narrative : « Rebecca entendait les claquements des bracelets aux poignets de sa mère ». C'est d'ailleurs le seul segment que l'on peut attribuer sûrement à la voix narrative, mis à part le segment initial et les deux incises finales. Si l'on comprend que le passage qui suit immédiatement est un dialogue, il demeure impossible de déterminer avec certitude où celui-ci commence (« il arrivera par bateaux » ou encore « ils arriveront par bateaux »). La même indécision caractérise le segment « ce serait son premier récital », qui pourrait être une pensée de Vénus ou un commentaire de la voix narrative. Malgré les tentatives d'attribution du discours à l'un ou à l'autre des personnages, ou encore à la voix narrative, force est d'admettre que certains segments obligent à une interprétation dont les fondements syntaxiques sont incertains. Qui plus est, rien n'est mis en place pour dissiper cette incertitude, au contraire.

Le caractère équivoque semble volontaire et délibéré. En somme, si l'on s'attarde au statut de la voix narrative, on s'aperçoit que, dès *l'incipit*, celle-ci ne se contente pas de « narrativiser » les pensées des personnages : elle émet bel et bien des commentaires qui, dans l'indécidabilité qu'elle orchestre elle-même soigneusement, passent pratiquement inaperçus. Pour cette raison, je propose de lui accorder un statut de personnage de premier plan, qu'il est cependant impossible de caractériser comme féminin ou masculin. Dans la suite de cette analyse, je tenterai de comprendre comment la voix narrative dévoile ses intentions par le biais de la discrétion autant que par celui de l'organisation des apparitions des personnages, qui ont, tour à tour, droit de parole et « droit de pensée » selon un dessein orchestré par elle.

Dans *Naissance de Rebecca à l'ère des tourments*, le contexte dont parle Cohn est tout aussi ambigu que les monologues narrativisés. Les « faits et gestes » sont non seulement discrets, mais aussi très rares, succincts et anodins. C'est pourquoi l'ambiguïté qui naît de la superposition des voix n'est que peu éclairée par le contexte narratif. Qui plus est, le contexte narratif présente d'autres difficultés d'interprétation qui sont accentuées par les transitions entre les groupes de personnages, sur lesquelles je me pencherai maintenant. Ces transitions, comme nous le verrons, ne respectent pas ce qu'a observé Cohn : elles sont très abruptes, voire violentes et maintiennent le lecteur dans l'indécidabilité.

### Narration et transitions

L'action qui se déroule dans *Naissance de Rebecca à l'ère des tourments*, nous l'avons dit, est très mince : le roman se compose essentiellement de choses dites et, plus encore, de choses pensées par les personnages. Aucun de ces personnages n'est isolé; les personnages de Blais appartiennent chacun à ce que j'ai appelé un « groupe de personnages ». *Naissance de Rebecca à l'ère des tourments* en comprend quatre (autour de Vénus, autour de Mère, autour d'Ari et d'Asoka et, finalement, autour de Petites Cendres), et ces quatre groupes sont hermétiques sur le plan de la diégèse. Après avoir étudié la façon dont la narration progresse à l'intérieur d'un même groupe de personnages (passant, par exemple, de la narration d'événements ou de micro-événements aux pensées de Vénus, puis à celles de Rebecca), il convient maintenant de voir comment la narration passe d'un groupe de personnages à l'autre. Je tenterai de montrer comment ces passages ou ces transitions constituent le lieu privilégié où s'exprime la voix narrative, où elle tient le plus explicitement un discours sur les personnages et confère un sens à leur histoire.

J'appellerai « transitions » les changements de foyer particuliers par lesquels la voix narrative de *Naissance de Rebecca à l'ère des tourments* déplace son attention d'un groupe de personnages à un autre. Dans le roman de Blais, on remarque que les changements de foyer ou de type de focalisation sont constants, extrêmement brusques et rapides et, comme nous l'avons vu, souvent ambigus (lorsqu'il est impossible de déterminer vers où le déplacement s'est effectué, vers quelle conscience ou quel foyer exactement). Observons maintenant les changements de foyer particuliers où la narratrice passe d'un personnage à un autre *qui appartient à un autre groupe* que le précédent. Ce sont ces changements de foyer, où la narration « transite » d'un groupe de personnages à un autre, qui permettent de saisir ou de rendre visible le travail de composition qu'effectue la narratrice. Les transitions entre les groupes de personnages hétérogènes qui se succèdent dans *Naissance de Rebecca à l'ère des tourments* sont presque toujours menues, à peine perceptibles. Souvent, la transition s'effectue par un simple « et », parfois, par un « soudain » et, d'autres fois encore, par un signe de ponctuation fort comme le point. Examinons les premières transitions que rencontre le lecteur, par lesquelles il est initié au mode de composition caractéristique de la narration blaisienne.

Les quatre premières transitions du roman nous font passer de l'univers de Vénus (Blais, 2009 : 11-18) à celui de Petites Cendres et de la révérende Ézéchielle (2009 : 18-25), puis de celui-ci à l'univers d'Ari et d'Asoka (2009 : 25-32), après quoi on revient à Petites Cendres et à la révérende (2009 : 32-34), pour retrouver ensuite Ari et Asoka (2009 : 34-35). La première transition (2009 : 18) est indiquée par un point, une ponctuation forte : « [C]'est ainsi que Vénus pensait à Rebecca, elle serait invincible à travers elle. Tu es bien tôt dans mon église, mon

poulet, dit la révérende Ézéchielle » (2009 : 18). La deuxième transition (2009 : 25) est indiquée par une virgule : « Petites Cendres s'endormit, et pourquoi Ari était-il ici au Guatemala, dans l'une des villes les plus surpeuplées de l'Amérique centrale, chancelant de fièvre » (2009 : 25). Les troisième et quatrième transitions (2009 : 32 et 34) sont indiquées par un « et » : « [C]e serait plus tard, quand Ari aurait depuis longtemps oublié sa fièvre, ne se souvenant plus déjà, peut-être, du père et de l'enfant dans cet hôpital d'un petit village où la pitié dévorante d'Asoka l'avait contre son gré entraîné, et Petites Cendres revit Timo comme au temps où il dansait sur les tables du Saloon Porte du Baiser » (2009 : 32); « Petites Cendres se secoua, croyant entendre le rire de Timo à son oreille, et Asoka savait qu'il avait déjà vu ce bébé et son père » (2009 : 34).

Ces transitions sont certes menues (un point, une virgule, une conjonction de coordination), mais elles constituent la manifestation la plus tangible, la plus certaine de l'intervention de la voix narrative. C'est dans ces transitions, en effet, que l'on peut entendre la voix narrative de la manière la plus sûre (même si elle est ténue). Nous avons vu comment, à l'intérieur d'un même groupe de personnages, la présence de la voix narrative demeure ambiguë, fuyante et insaisissable; dans les transitions, cependant, elle se révèle. Tant que la focalisation est maintenue à l'intérieur d'un même groupe de personnages, la narration peut sembler restituer le flux ininterrompu des pensées des différents personnages. Lorsque le changement de foyer opère en même temps un changement de *groupe* de personnages, il en va autrement. Car rien, dans la diégèse ou dans la réalité de l'univers fictionnel, n'explique qu'on passe de Vénus et de Rebecca à Petites Cendres et à la révérende ou de ceux-ci à Ari et à Asoka, et ainsi de suite : seule la voix narrative peut opérer le passage ou la transition d'un groupe à l'autre. On peut en conclure que les transitions sont bien le fait de sa présence et de son action, et ce, cette fois, sans ambiguïté. Si les pensées des personnages peuvent parfois, de manière indécidable, être attribuables à la voix narrative, il n'y a pas, ici, de doute possible : les transitions sont bel et bien de son fait. Une fois les transitions attribuées à la voix narrative, une fois, autrement dit, leur origine établie, se pose la question de leur sens. De fait, le lecteur est en droit de se demander *quel lien* existe entre le désir d'invincibilité de Vénus et la fuite de Petites Cendres vers la révérende Ézéchielle, qui justifie que l'on passe, sans transition ou presque (narrative, discursive, métaphorique), de l'un à l'autre. Quel lien unit, de même, le sommeil de Petites Cendres et les questionnements existentiels d'Ari?

Si des pensées peuvent être attribuées tant à un personnage qu'à un autre appartenant à un autre groupe, ce doit être que la frontière entre ces deux groupes n'est pas aussi étanche qu'il n'y paraît; plus précisément, ce doit être qu'un lien extradiégétique les unit. Cette liaison entre les différents groupes de personnages ne peut être effectuée que par la voix narrative, qui la produit pour mieux conférer un sens ou pour mettre en commun les histoires multiples et hétérogènes qu'elle raconte. Pourtant, cette mise en commun sur le plan diégétique ou narratif signale paradoxalement l'impossibilité de toute mise en commun sur le plan communicationnel ou discursif, comme je l'ai montré en décrivant le dialogisme intérieur chez Blais.

L'étude du fonctionnement du monologue narrativisé dans *Naissance de Rebecca à l'ère des tourments* a montré comment l'ambiguïté maintenue par cette technique narrative est exacerbée chez Blais, jusqu'à devenir un principe de composition. Dans *La transparence intérieure*, Dorrit Cohn soutient que, « [d]ans le monologue narrativisé, comme d'une manière générale dans tout récit focalisé, la référence constante à la troisième personne ne cesse de manifester la présence narratoriale; si discrète soit-elle. Et c'est cette identification à l'état d'esprit d'un personnage – car il ne s'agit pas d'identité – qui se trouve idéalement favorisée par cette

technique. » (1981 : 136) Chez Blais, il y a non seulement identification, mais bel et bien, par moments, *identité* ou confusion totale entre la voix narrative et les personnages.

### Bibliographie

- BAKHTINE, Mikhaïl (1970 [1929]). *La poétique de Dostoïevski*, Paris, Seuil.
- BAKHTINE, Mikhaïl (1987). *Esthétique et théorie du roman*, Paris, Gallimard.
- BAKHTINE, Mikhaïl (2001). *Problèmes de la poétique de Dostoïevski*, Lausanne, Éditions L'Âge d'homme.
- BELL, Ann C. (1984). *La littérature et le mal dans l'œuvre de Marie-Claire Blais*, thèse de doctorat (études littéraires), Montréal, Université McGill.
- BELLEAU, André (1987). « Du dialogisme bakhtinien à la narratologie », *Études françaises*, vol. 23, n° 3, p. 9-17.
- BIRON, Michel (1996). « La fête des sens », *Voix et Images*, vol. 21, n° 2, p. 384-387.
- BIRON, Michel (2010). « La compassion comme valeur romanesque : l'exemple de Marie-Claire Blais », *Études françaises*, vol. 46, n° 1, p. 27-39.
- BLAIS, Marie-Claire (1997). *Soifs*, Montréal, Éditions du Boréal.
- BLAIS, Marie-Claire (2001). *Dans la foudre et la lumière*, Montréal, Éditions du Boréal.
- BLAIS, Marie-Claire (2005). *Augustino et le chœur de la destruction*, Montréal, Éditions du Boréal.
- BLAIS, Marie-Claire (2009). *Naissance de Rebecca à l'ère des tourments*, Paris, Seuil.
- BLAIS, Marie-Claire (2010). *Mai au bal des prédateurs*, Montréal, Éditions du Boréal.
- BLAIS, Marie-Claire (2012). *Le jeune homme sans avenir*, Montréal, Éditions du Boréal.
- CLICHE, Anne Éline, et Nathalie ROY (2011). « Marie-Claire Blais : poétique de la voix », *Voix et Images*, vol. 37, n° 1, p. 9-13.
- COHN, Dorrit (1981). *La transparence intérieure : modes de représentation de la vie psychique dans le roman*, Paris, Seuil, coll. « Poétique ».
- GODIN, Azade (1969). *Le désespoir de vivre dans l'œuvre de Marie-Claire Blais*, thèse de doctorat (études littéraires), Montréal, Université McGill.
- INKEL, Stéphane (2011). « Mémoire du présent : double dette et forme d'une politique à venir dans le cycle *Soifs* », *Voix et Images*, vol. 37, n° 1, p. 87-98.

- KYLOUSEK, Petr (2011). « La poétique baroque de Marie-Claire Blais », *Voix et Images*, vol. 37, n° 1, p. 57-71.
- LARRIVÉE, Stéphane, et Andrée MERCIER (2011). « De la voix autoritaire à la voix autorisée : les tensions de la narration dans les *Manuscrits de Pauline Archange* », *Voix et Images*, vol. 37, n° 1, p. 73-86.
- LAURENT, François (1986). *L'œuvre romanesque de Marie-Claire Blais*, Montréal, Éditions Fides.
- MALCUZYNSKI, Marie-Pierrette (1984). « Critique de la (dé)raison polyphonique », *Études françaises*, vol. 20, n° 1, p. 45-56.
- NIELSON, Greg Marc, et Kathy SABO (1984). « Critique dialogique et postmodernisme », *Études françaises*, vol. 20, n° 1, p. 74-86.
- ROY, Nathalie (2007). *De l'ironie romantique au roman contemporain : l'esthétique réflexive comme philosophie dans la trilogie Soifs de Marie-Claire Blais*, thèse de doctorat (études littéraires), Montréal, Université du Québec à Montréal.
- ROY, Nathalie (2009). « Retrouver "la continuité de la mémoire du monde" : histoire et remémoration dans la trilogie *Soifs* de Marie-Claire Blais », dans Jean-François Hamel et Virginie Harvey (dir.), *Le temps contemporain : maintenant, la littérature*, Montréal, Centre de recherche sur le texte et l'imaginaire Figura, p. 23-36.
- ROY, Nathalie (2011). « Narration et traitement des personnages : du visible à l'"espace derrière" dans le cycle *Soifs* », *Voix et Images*, vol. 37, n° 1, p. 99-112.
- ROY, Nathalie, et Anne Éloïse CLICHE (dir.) (2011). *Marie-Claire Blais : poétique de la voix*, dossier thématique, *Voix et Images*, vol. 37, n° 1.
- TARDIF, Karine (2008). « La bibliothèque imaginaire de l'humanité souffrante dans la trilogie *Soifs* de Marie-Claire Blais », *Études françaises*, vol. 44, n° 3, p. 141-157.
- TODOROV, Tzvetan (1981). *Mikhaïl Bakhtine : le principe dialogique* suivi de *Écrits du Cercle de Bakhtine*, Paris, Seuil.
- VISWANATHAN, Jacqueline (1986). « Cette danse au fond des cœurs : transparence des consciences dans *Le sourd dans la ville* et *Visions d'Anna* de Marie-Claire Blais », *Canadian Literature : A Quarterly of Criticism and Review*, n° 111 (hiver), p. 86-99.
- VISWANATHAN, Jacqueline (2009). « Échanger sa vie pour une autre : focalisation multiple dans *Mrs. Dalloway* et *Le sourd dans la ville* », *International Journal for Literary Studies*, vol. 20, n° 1-3, p. 179-194.

**Mélitza CHAREST** est doctorante en lettres françaises à l'Université d'Ottawa. Elle rédige actuellement une thèse en création littéraire composée d'une œuvre autofictionnelle et d'une analyse portant sur les assignations sociales liées particulièrement au corps des femmes dans la littérature contemporaine française. Pendant ses études, elle enseigne le français au collège La Cité à Ottawa et au Cégep de Rimouski, en plus d'être conseillère en communications stratégiques à Ressources naturelles Canada. Elle a publié une première œuvre de fiction en France (*Comme des robots*) aux éditions Les 3 Colonnes et participe régulièrement à des colloques ou à des journées d'études afin de partager ses recherches sur l'assignation sociale. Elle a publié une vingtaine d'œuvres de fiction en revue, en France et au Québec.

---

**Récit d'héritage, de transmission et de passation :  
l'expérience corporelle et la construction identitaire dans  
*Le corps des bêtes***

Émilie Drouin  
Université de Montréal

**Résumé :** Éprouvant un malaise par rapport à son propre corps, qu'elle ne connaît pas, Mie emprunte le « corps des bêtes » et y glisse son esprit afin d'appivoiser la sexualité. Dans le roman d'Audrée Wilhelmy, l'animalité est racontée comme une façon de faire l'expérience d'un corps autre (grue, loutre, ours) dans une quête identitaire qui sert finalement à la médiation entre l'enfance – passée et actuelle – et la féminité – espérée et à venir –, et qui aboutit à un récit de passation lorsque Noé, la mère de Mie, lui cède sa place.

**Abstract:** *Feeling uneasy about her own body, which she does not know well, Mie borrows the « body of the beasts », slipping her mind into them in order to experience sexuality. In Audrée Wilhelmy's novel, animality serves as a way of experiencing the Other's body in a quest for identity that ultimately mediates between – past and present – childhood and – hoped for and yet to come – femininity, and culminates in a handover story when Mie's mother gives up her place to her.*

**D**ans l'univers primitif de Sitjaq, espace hostile entre mer et forêt où sont érigés une cabane sur la plage et un phare au bout de la péninsule, Sevastian-Benedikt et Osip se partagent tous les deux la femme du premier. Seule Mie, l'aînée des enfants du clan Borya, sait lequel des frères est son père :

Elle refait l'arbre en pensée. Sevastian-Benedikt est son père, Noé, sa mère. La Vieille est la mère de son père et d'Osip. Abel, Seth et Dé sont peut-être ses frères, peut-être juste des moitiés de frères. Ils ont deux pères, autant dire aucun, parce que c'est impossible de deviner lequel, de Sevastian ou d'Osip, les a plantés dans le corps de Noé. Ensuite, il faut déduire qu'Osip est devenu l'homme de Noé seulement après Sevastian, sans quoi Mie serait comme ses frères, sans père (Wilhelmy, 2017a : 43).

Couchée sur un lit dans une chambre du phare, Mie attend; sa mère vient de déserrer la cabane et ne reviendra pas. Son tour est venu : Noé est partie, et Mie devra la remplacer. Or le corps de Mie lui est encore étranger. En attendant qu'Osip vienne faire d'elle une femme, elle emprunte le « corps des bêtes » (grue, loutre, ours) afin d'appivoiser la sexualité.

Campé dans un lieu improbable, à une époque qui n'est pas précisée<sup>1</sup>, le roman *Le corps des bêtes* de la Québécoise Audrée Wilhelmy a, à première vue, une étroite parenté avec le genre du conte traditionnel<sup>2</sup>. Or là où l'« univers romanesque [...] flirte avec le conte » (Giguère, 2017 : 18), le récit qui y est raconté s'en éloigne : « Le conte traditionnel, lui, n'a que faire de la psychologie, porté qu'il est par le dénouement d'une quête » (Larochelle, 2017 : 11). Ce n'est pas aussi simple dans *Le corps des bêtes*, où les considérations éthiques sont résolument plus développées. Ainsi, pour Marie-Hélène Larochelle, il est clair qu'Audrée Wilhelmy « ne pervertit pas les contes traditionnels » (2017 : 11), comme certains ont pu le dire, autant qu'elle se révolte contre leurs motifs et contre le discours normatif qu'ils sous-tendent<sup>3</sup>. Autrement dit, « [e]lle dispose d'une forme » (2017 : 11). Cette idée selon laquelle Audrée Wilhelmy « s'inspir[e] des codes du conte pour mieux marquer le moment où ils sont fracassés » (Larochelle, 2019 : 58) est par ailleurs en phase avec la façon qu'a l'autrice elle-même de concevoir les possibilités offertes par le conte au roman :

Structure à la fois contraignante et flexible, la trame narrative du conte peut facilement être modifiée, et ce, même si elle répond à une formule fixe. [...] C'est plutôt lorsqu'il joue avec les conventions inhérentes au genre que l'écrivain s'éloigne du *Il était une fois* originel et approche le romanesque. De fait, lorsqu'il est envisagé comme un matériau brut que l'auteur peut manier à sa guise, le conte gagne en richesse, il devient un outil plutôt qu'une fin en soi (Wilhelmy, 2017b).

Dans *Le corps des bêtes*, l'emprunt au conte se met donc au service d'une entreprise résolument romanesque qui prend les airs d'un récit de passation – de Noé à Mie – appuyé sur la quête identitaire menée par Mie. Ainsi, l'emprunt au règne animal est vécu sur le mode du voyage à la recherche de soi et sert, finalement, de médiation entre l'enfance – passée et actuelle – et la nubilité – espérée et à venir. Par ses « emprunts » du « corps des bêtes », Mie part en fait à la recherche d'elle-même en tant que femme, d'une part issue d'une lignée de femmes libres et d'autre part, future reine du clan Borya<sup>4</sup>, à la fois héritière et remplaçante de Noé. Ce détour par le corps autre, en l'espèce *animal*, est aussi une façon, sur le plan narratif, de questionner certains tabous dont l'inceste, le roman s'inspirant de la figure biblique de Salomé (Bornais, 2018), mais aussi la question de la filiation et de l'héritage, tout en mettant en scène le passage entre l'enfance et l'âge adulte de Mie.

<sup>1</sup> Comme Wilhelmy l'a elle-même affirmé en entrevue (Bornais, 2018; Bergeron, 2020 : 16-20), cette inscription du récit dans l'atmosphère du conte, hors du temps et des lieux sociétaux habituels, a l'énorme avantage de le mettre à l'écart des normes de l'époque et de la société et des jugements fondés sur ces normes.

<sup>2</sup> La critique y fait d'ailleurs immanquablement référence (Giguère, 2017 : 18; Larochelle, 2017 : 10-12) et le sujet est abondamment discuté – et même structurant – dans les entretiens menés avec l'autrice (Bergeron, 2020 : 17-19; Bergeron, 2021 : 207-208). Le commentaire s'étend d'ailleurs également aux autres publications de Wilhelmy, dont *Blanc Résine* (Camus, 2019), qui prolonge l'univers du *Corps des bêtes*.

<sup>3</sup> Larochelle s'intéresse notamment au rejet des « conventions sociales établies par le régime patriarcal et véhiculées par le conte traditionnel », dans *Les sangs* d'Audrée Wilhelmy et *Demoiselles-cactus* de Clara B.-Turcotte (2018 : 40).

<sup>4</sup> Ce qui devait être le troisième roman de l'autrice, un projet qu'elle a abandonné n'en étant pas satisfaite, s'intitulait par ailleurs *La reine de Seiche* (Wilhelmy, 2017c : 14-15).

### Le corps des possibles de l'identité narrative

*Le corps des bêtes* est donc le récit d'un passage, une narration des expériences vécues constitutives de la quête identitaire de la jeune protagoniste, une recherche de soi-même au-travers de la dialectique millénaire entre le soi et l'autre. Cette façon de penser l'identité, d'une part, sous la forme narrative et d'autre part, selon les polarités du *soi* et de l'autre, fait écho à nos yeux à la théorie narrative de Paul Ricoeur (1991; 2015). Pour le philosophe, toute identité est narrative en ce sens que la question « qui? » ne trouve pas de réponse adéquate sans le secours de la narration : « Répondre à la question « qui? », [...], c'est raconter l'histoire d'une vie. L'histoire racontée dit le *qui* de l'action. *L'identité du qui n'est donc elle-même qu'une identité narrative* » (Ricoeur, 1991 : 442-443; l'auteur souligne). Mais aussi, pour Ricoeur, l'identité ne peut en finalité se penser autrement que dans la dialectique entre l'ipséité – le *soi* – et l'altérité, en ce que « l'ipséité du soi-même implique l'altérité à un degré si intime que l'une ne se laisse pas penser sans l'autre, que l'une passe plutôt dans l'autre » (Ricoeur, 2015 : 14). Dans cette réflexion sur la configuration du soi « en tant qu'autre », qu'il nomme *passivité-altérité*, Ricoeur examine par la suite trois figures, empruntées à la phénoménologie d'inspiration husserlienne, qu'il qualifie de « *trépied de la passivité, et donc de l'altérité* » (2015 : 368; l'auteur souligne). Alors qu'il en viendra à s'intéresser au rapport d'intersubjectivité, auquel a réfléchi Emmanuel Lévinas, ainsi qu'à l'appel de la conscience chez Martin Heidegger en tant que deuxième et troisième formes de passivité, c'est à la question du rapport entre soi et le monde par l'« expérience du corps propre, ou [...] de la chair » (2015 : 369), empruntée à Edmund Husserl, que Ricoeur s'intéresse d'abord. Comme il l'explique, le corps propre, par sa « double appartenance [...] au règne des choses et à celui du soi » (2015 : 370) – à la fois « chair » pour soi et « corps » pour et dans le monde –, joue le rôle de « médiateur entre l'intimité du moi et l'extériorité du monde » (2015 : 372). C'est par son corps que l'individu existe au monde et qu'il entre en contact avec les autres, ou plutôt avec les corps des autres. Or le philosophe souligne que, si Husserl a pu, par cette réflexion, penser « l'autre que moi comme un autre moi », jamais il n'est allé jusqu'à imaginer « le soi comme un autre » (2015 : 377). C'est là où la pensée de Ricoeur, bénéficiant de l'éclairage apporté par les travaux de Lévinas et de Heidegger, questionne et prolonge celle de Husserl : pourtant, écrit-il, « ma chair n'apparaît comme un corps parmi les corps que dans la mesure où je suis moi-même un autre parmi tous les autres » (2015 : 377). Le *soi* est donc autre parce que – ou lorsque – la chair existe au monde en tant que corps : exister dans le monde, avoir un corps qui rencontre d'autres corps, c'est aussi être soi-même aperçu *en tant qu'autre* par ces autres. Ainsi, l'identité – ou ipséité – se construit à même cette dialectique entre le soi qu'est la chair et sa mondanéisation sous forme de corps. En ce sens, que penser de ce fantasme du voyage dans l'autre et de ces « emprunts » que fait Mie du « corps des bêtes »? Ne se pourrait-il pas que l'identité – actuelle et à venir – de la jeune fille se construise et se cristallise à partir de son expérience de son propre corps et de ceux qu'elle occupe?

À cet effet, si l'animal a historiquement toujours été considéré en tant qu'« autre » de l'humain (Huchard, 2013 : 90), l'espace fictionnel ouvert par la littérature propose un lieu tout indiqué pour faire éclater cette mise en tension binaire de l'humain et de la bête. Il y est possible, parfois même souhaité, notamment dans le folklore, d'établir un *jeu* sur l'entre-deux entre l'humain et l'animal, par le biais de la métamorphose (le loup-garou), de l'hybridation (le centaure ou la sirène), de l'animalisation ou de l'anthropomorphisation. La fiction fonctionne

de façon similaire : plutôt que de construire l'identité sur la base d'une identification, à la façon d'une ou de plusieurs étiquettes marquant une identité figée dans le temps (par exemple, le nom) ou certaines caractéristiques durables (l'appartenance à une catégorie ethnique, sociale ou autre), elle permet de déployer, par le texte, l'identité entre les pôles d'une même dialectique (Ricoeur, 1991 : 443). Ainsi, souligne Ricoeur, la fiction se pose en tant que lieu de tous les possibles quant aux identités créées, sorte de « vaste laboratoire pour des expériences de pensée où sont mises à l'épreuve du récit les ressources de variation de l'identité narrative » (Ricoeur, 2015 : 176). Ce sont donc ces « *variations imaginatives* de l'identité entre les pôles de la mêmeté et de l'ipsité » (2015 : 176; l'auteur souligne), notamment par l'expression et par la transformation du rapport aux corps – le sien, mais aussi ceux des animaux –, qui sont constitutives de l'identité de Mie. Par ses emprunts à l'*autre* qu'est l'animal, Mie apprivoisera et accompagnera la transformation de son propre corps et de son propre rôle au sein du clan et de la lignée féminine dont elle est issue, pour passer de la fille de Noé à sa remplaçante.

### **Le récit d'appréhension : le malaise du corps**

Mie ne maîtrise pas son corps. Bien qu'elle en connaisse les détails anatomiques – lèvres, fente, poils, peau, qu'elle a explorés avec ses doigts –, la jeune fille n'est pas familière avec sa propre corporalité, à savoir son existence sous forme de chair propre, à *soi*, par ce support physique – et au monde – qu'est le corps. Contrairement aux animaux, dont les petits « croissent semblables au parent du même sexe qu'eux » jusqu'à les remplacer, « la ressemblance » chez l'humain « se limite aux organes cachés » (Wilhelmy, 2017a : 45). Elle peut donc observer sa mère et « apprendre les mécanismes de son corps pour deviner l'avenir du sien » (2017a : 44), c'est-à-dire le développement de ses attributs sexuels, mais une chose est certaine : « Mie ne grandira pas pour devenir Noé » (2017a : 45). C'est d'autant plus vrai qu'il est dit qu'elle ressemble très peu à sa mère et que les traits de son visage sont décrits comme étant identiques à ceux de Sevastian-Benedikt (2017a : 44). En conséquence, l'expérience corporelle vécue par Mie se trouve en quelque sorte prise en souricière entre ces deux filiations : celle du père, par l'inscription dans sa physionomie de son appartenance au clan Borya, et celle de la mère, femme dont l'origine n'est pas explicitée<sup>5</sup>, par l'appartenance à un même sexe et l'inscription du corps dans une certaine sensualité. Mie n'est donc pas comme Noé et ne deviendra pas comme elle. Ce corps bourgeonnant est le *sien*; elle existe, au monde et pour le monde, par ce support physique, cette chair qui, en tant que corps du *soi*, en tant que médium qui permet de passer de l'intime vers le monde, fait partie de son identité et définit sa place à Sitjaq.

Toutefois, cette enveloppe corporelle est, pour Mie, source de malaise. Contrairement à sa grand-mère Daá qui communiait avec la forêt jusqu'à ne plus savoir si elle était « femelle humaine ou arbre habité » (Wilhelmy, 2019 : 131) et qui revenait de la forêt chaque fois plus grande, contrairement à sa mère Noé qui « enfle dans l'espace et le déborde » (Wilhelmy, 2017a : 138) au point où sa cabane demeure impénétrable pour la jeune fille, Mie n'est pas encore grande. En attendant Osip, « nue sous les draps », elle découvre « la petitesse de son corps dans l'espace de la pièce » (2017a : 146) et constate qu'il n'est plus celui d'une enfant,

<sup>5</sup> Soulignons tout de même que l'origine de Noé peut être retracée dans les autres publications, antérieures et postérieures au *Corps des bêtes*, de Wilhelmy. Tandis que *Blanc Résine* (2019) raconte la naissance et la rencontre des parents de Noé, *Oss* (2011) et *Plie la rivière* font le récit de son enfance et de sa jeunesse avant Sitjaq.

mais qu'il n'est pas encore celui d'une femme : « Ses formes de douze ans paraissent sous le drap : même couverte, elle se sent exposée. Elle ne sait pas comment apprivoiser sa nudité, c'est une sorte d'animal à l'intérieur duquel elle ne peut pas entrer [...] » (2017a : 11). En fait, Mie ne *connaît* véritablement son corps qu'habillé : « Elle l'a fouillé sous les vêtements, sous les laines; elle l'a exploré malgré les obstacles du linge (main bloquée par la couture des culottes, tissu rêche contre les phalanges) » (2017a : 146). Si bien que dans l'attente d'Osip et de sa première expérience sexuelle, le corps de Mie demeure pour elle une enveloppe charnelle peu hospitalière qu'elle ne contrôle guère :

Toujours, elle a emprunté le corps des bêtes – oiseaux et poissons, mammifères, insectes minuscules. Elle peut sentir les courants chauds et froids sous les ailes des cormorans, le travail de l'eau dans les branchies des requins; ses doigts et ses orteils devinent le relief des pierres sous les coussinets des renards, mais en dehors des animaux, elle ne marche pas très bien, nage à peine mieux. Ses pieds butent contre les obstacles [...]. Dix, quinze fois, elle s'arrête sur le chemin entre la mer et la forêt pour avaler l'air en gorgées, à bout de souffle [...] (2017a : 39-40).

C'est d'ailleurs pour cela, pour remédier à cette maladresse et parce qu'elle ne se sent bien que dans le corps des bêtes dans lesquelles elle enfouit sa conscience, que Mie « le » fait : « [Q]uand elle enfonce son esprit dans un animal, sa propre respiration redevient normale. Le reste du temps, le corps d'enfant – de jeune fille – est une entrave. Mie ne le maîtrise pas » (2017a : 40). En empruntant celui des bêtes, elle se trouve donc à vivre les expériences auxquelles elle aspire – l'acte sexuel, mais aussi la mort – sans avoir à en maîtriser les mouvements, ce qui limite son inconfort devant sa propre maladresse.

### **Le récit d'exploration : emprunter le corps des bêtes**

Mie emprunte donc régulièrement le corps des animaux pour faire l'expérience de diverses sensations comme le froid, le chaud, le vent et, surtout, la sexualité :

Mie le fait encore. Elle chiffonne son esprit, elle imagine qu'elle tire une ficelle et qu'alors il sort par son oreille, il chatoie devant elle, malléable comme une retaille de tissu, elle le roule serré et le glisse dans un autre cerveau, celui du poisson qui va périr, celui d'une fourmi ou de l'un des très grands cerfs qui brament à l'orée de la forêt (2017a : 11).

Si c'est pour remédier à son malaise envers son propre corps qu'elle voyage dans ceux des bêtes, il semblerait toutefois que Mie ne maîtrise pas davantage que le sien les corps des animaux qu'elle emprunte : survolant la plage et la cabane de Noé avec le grand héron auquel elle a confié sa conscience, « Mie voudrait rester près d'elle [sa mère], mais l'oiseau ne s'arrête pas » (2017a : 12). Il est clair ici qu'elle ne *devient* pas l'animal, pas plus qu'elle n'en prend *possession* : si elle *emprunte* la matérialité corporelle des animaux pour y faire voyager son esprit, c'est en tant qu'invitée – forme d'altérité passive – qu'elle le fait, se conformant aux pulsions et aux comportements naturels des animaux qu'elle occupe et ne disposant d'aucune agentivité à l'intérieur d'eux. Ainsi, on ne pourrait pas qualifier les « emprunts » de Mie de transformations ou de métamorphoses, pas plus qu'il n'y a de volonté d'anthropomorphiser les bêtes dont Mie fait l'expérience. Il s'agit plutôt de voyages, de déplacements : elle n'est pas l'animal, ni ne le

*devient*, mais elle *y va*, voyage en lui. Tout au plus *emprunte*-t-elle sa matérialité corporelle pour y faire voyager son esprit.

Or les expériences que recherche Mie par ces voyages ne sont pas anodines, puisqu'elle cherche tout particulièrement à s'initier à la sexualité. C'est ainsi qu'elle prend le corps de la grue qui fait la cour, puis qui s'accouple :

La grue n'a jamais rien connu de semblable. Mie non plus. Quand le mâle la monte, elle hésite, elle pense un instant à quitter l'esprit de l'animal, mais elle reste là [...]. Elle se laisse saillir. C'est rapide. Ça apaise. Quand le mâle s'éloigne, Mie retrouve son propre corps [...] (2017a : 51).

Jusqu'au départ des oiseaux migrateurs, Mie répète l'expérience et « emprunte le corps de la grue : chaque jour elle se laisse servir » (2017a : 53). Quand les oiseaux quittent Sitjaq pour de bon, elle emprunte les corps d'autres animaux, oiseaux autant que mammifères, petits autant que grands : « loup, campagnol, colvert, lapin, rat musqué, buse, carcajou; tous en rut ou en pariade » (2017a : 53). Elle devient une loutre, « retenue sous l'eau par un mâle qui a fermé sa mâchoire sur son cou » (2017a : 53) et prend plaisir aux jeux de séduction typiques de l'espèce, à être pourchassée et à fuir, puis à pourchasser à son tour :

Elle se débat, ses jambes battent l'onde, sa fourrure glisse sur celle mouillée du mâle. Parfois, elle regagne la surface et inspire, elle crie, elle siffle, puis elle est happée vers le fond, encore, l'autre bête la tient au col, ses gros doigts noués à son bassin. Il ne la lâche pas. [...] Mie écarte sa queue et dévoile ses nymphes. Le mâle est prêt, il s'introduit, elle le laisse faire, l'air lui manque mais elle ne lutte plus, les gestes de l'autre sont rapides, elle se laisse couler (2017a : 53-54).

Puis, un jour Mie choisit de devenir un ours mâle : « Avec lui, elle a pisté une femelle pendant des jours, nids et toilette; elle a analysé les odeurs, combattu les rivaux, éloigné les rejetons de la dernière ventrée » (2017a : 55). Elle s'est faite pourvoyeur, pêchant le saumon à même la rivière pour impressionner la femelle (2017a : 55-56). Jusqu'au moment où, après avoir senti monter en elle le désir, Mie s'accouple enfin avec l'ourse :

L'animal ne perçoit pas l'ampleur de ce qu'il tient sous lui, mais Mie, oui. Et quand il s'enfonce, quand il creuse le ventre de l'ourse, la fillette s'émerveille de cette plongée dans un être vivant et chaud : contre le vit, des organes palpitent; elle sent le cœur du mâle qui martèle dans sa verge et le cœur de l'autre qui bat tout autour. Avec lui, elle s'enfouit, fore, s'élançe, la semence monte et gonfle son sexe, elle pense mourir là, à l'intérieur de l'ours – désir foudroyant qui pourrait la tuer –, mais l'explosion apaise le corps de la bête; Mie retrouve le sien, jambes, et bras, et mains; elle touche la terre comme si Sitjaq lui appartenait désormais (2017a : 56).

À présent, après avoir « passé l'été à voler l'esprit des grues et des ours » et avoir « appris le sexe avec eux », Mie « sait les corps des animaux » (2017a : 58), ceux-là même que sa grand-mère Daã, « dite graine d'ourse » (Wilhelmy, 2019 : 159), appelait « [s]a fratrie mammifère » (2019 : 13, 17, 26 et 336). On peut d'ailleurs souligner que la première fille de cette dernière « invent[ait] souvent des chansons où Daã emprunte les traits d'animaux –un cygne ou une loutre ou un ours ou un aigle [...] » (2019 : 262). Ces *emprunts*, même s'ils

n'étaient qu'imaginés, s'inscrivent tout de même dans le récit familial dont a hérité Mie, ce qui confirme d'ailleurs l'affirmation de Larochelle quant à la portée résolument éthique de l'emprunt à la forme du conte. En effet, en faisant d'elle la dépositaire des histoires de ses mère et grand-mère, mais aussi des mythes et des légendes les entourant, l'identité narrative de Mie se construit non seulement autour du récit de ses expériences d'emprunts aux animaux, mais convoque également en son sein tout un rapport intertextuel avec les récits de ses ancêtres. Le motif de l'ours mâle, par exemple, est repris dans *Plie la rivière* alors que Noé et l'animal font en alternance office de prédateur et de proie, Noé nourrissant l'animal pour l'engraisser (Wilhelmy, 2021 : 57) et ce dernier s'empêchant d'attaquer la femme qui le soigne et le nourrit (2021 : 64). Mie hérite donc, dans une transmission qui n'est pas sans rappeler la littérature orale à laquelle appartenait d'ailleurs initialement le genre du conte et qui voyait au partage intergénérationnel du folklore, de tous les récits de liberté, mais aussi de ceux portant les violences subies par ses ancêtres féminines, au bout desquels et à partir desquels elle se trouve à configurer à son tour le récit de sa vie.

À force de la parcourir, Mie connaît aussi mieux la contrée ancestrale, « flanc large » de Daā, devenue « Ina Maka » (Wilhelmy, 2019 : 340), des mots *mère* et *terre* en lakota, nous indique le lexique (2019 : 343). Cette mère nourricière plus grande que nature porte sur son corps-territoire « la longue lignée de [s]a fille [Noé], [...] les enfants qu'elle essaime et ceux-là encore qu'ils sèmeront à leur tour » (2019 : 339), de la même façon que la cabane de Noé abrite des créatures empaillées – « faon, avec des ailes de chauves-souris géantes », « loup gris » ayant la « queue d'un phoque », lapin à panache, « buffle au plumage de corbeau », « oie à gueule de renard » ainsi que « loutre-saumon » (Wilhelmy, 2017a : 134) – représentant sa progéniture et leurs géniteurs (2017a : 135). Avec ses murs portant en dessin les cartes de ses lieux et de sa vie (2017a : 75-78), la maison devient en quelque sorte le prolongement du corps de Noé et de son expérience vécue (Bouvet et Dubé, 2021 : 127), comme la forêt l'était pour Daā (2021 : 130). Pourtant, alors même qu'elle explore et « sillonn[e] » le corps, la « chair d'humus, de lichens et de racines » (Wilhelmy, 2019 : 339) de son ancêtre Daā, Mie « ignore » encore « tout du sien » (Wilhelmy, 2017a : 58), du corps et de la sexualité des humains. Elle n'a effectivement jamais pensé à emprunter le corps de Noé lorsque cette dernière se faisait prendre par l'un ou l'autre des frères Borya, bien qu'elle ait vu comment faisaient son père et son oncle, Sevastian-Benedikt « pistant Noé comme les chiens la biche » (2017a : 88), puis la prenant « d'un seul coup, en troussant ses jupes, en la plaquant contre les murs, contre un arbre ou sur le sol » (2017a : 43) et Osip « la déshabill[ant], morceau par morceau » et observant longuement « les tissus d'abord, puis la peau » avant de remuer rapidement contre Noé (2017a : 42) qui, amollie et sans résistance, « n'est pas autre chose qu'un corps » (2017a : 79). Malgré tout, par sa découverte de la sexualité animale, Mie s'est préparée tant bien que mal à expérimenter le sexe des humains à son tour. En empruntant les corps des bêtes, la jeune fille est parvenue à se familiariser avec son propre corps au-delà de la simple connaissance anatomique, *technique*, et jusque dans l'expérience sensorielle *vécue* du corps. En témoigne notamment le fait qu'après chaque saillie, Mie se caresse, « par-dessus le chandail, d'abord, puis dessous » (2017a : 52), touchant « son ventre, ses bras, la pointe dure de ses seins; elle reste dans la douceur de ses mains à elle » (2017a : 53). En somme, les emprunts de corps autres auront finalement été, pour Mie, l'occasion de développer et d'affermir sa propre identité quant à elle-même, à la sexualité et au rapport aux autres : Mie ne deviendra pas Noé, mais elle pourra la remplacer.

### Le récit de passation : la reine des abeilles

Par une fenêtre du phare, alors qu'elle attend Osip, Mie aperçoit une abeille, empêtrée dans une toile d'araignée, qui lutte pour se libérer, puis qui semble abdiquer (Wilhelmy, 2017a : 156). Elle se rappelle alors la reine abeille dont elle avait déjà emprunté le corps; cette dernière quittait sa ruche après avoir pondu une future reine, « abandonna[n]t sa maison et laissa[n]t à une fille à peine née la ruche et l'autre moitié de sa descendance » (2017a : 157). Mie l'associa symboliquement à Noé, chez qui elle avait d'ailleurs déjà trouvé une reine abeille séchée, cachée à l'intérieur d'une tabatière dont elle s'était approprié le contenu (2017a : 139) : « Mie avait pensé à sa mère, pondreuse qui fabrique des enfants mais qui ne s'en occupe pas » (2017a : 157). Car Noé, femme aux « manières de sauvageonne » (2017a : 19), n'habitait pas le phare avec les autres membres du clan Borya. Réalisant la prophétie émise à son endroit lors de sa naissance par une des filles Siu, elle était « mère sans attache » (Wilhelmy, 2019 : 274), refusant d'endosser le rôle de la mère qui prodigue des soins<sup>6</sup>, tel que conçu par le système patriarcal, et laissant les enfants qu'elle avait mis au monde à leur grand-mère, aux pères et à eux-mêmes. Dans son refus d'endosser le rôle de mère, Noé confiait sans s'en soucier sa progéniture aux soins de la lignée paternelle des Borya. Au contraire de Daá qui, après avoir mené pour les mêmes raisons ses deux enfants aînés vers une mort tragique et accidentelle, avait abandonné sa Petite dans un panier sur la rivière (2019 : 328) pour la soustraire aux ambitions qu'aurait pu avoir pour elle son père Laure, qui avait lui-même subi de telles pressions de la part de son propre père. Ainsi, tandis que Daá a quitté son mari, abandonné sa fille et regagné le Nord qui l'avait vue naître (2019 : 336), Noé occupe seule une cabane sur la plage tout près du phare des Borya, bicoque qui « tient debout par sa seule volonté » (Wilhelmy, 2017a : 138) et que Mie convoite : « Elle rêve d'habiter la cabane, de s'approprier ses trésors, ses fenêtres, son toit. Elle voudrait que la maison se livre à elle » (2017a : 146-147). Elle a bien tenté, un jour, de « dev[enir] la cabane » (2017a : 137), mais comme Noé refuse de se livrer, « [c]ette maison-là refuse d'être observée » (2017a : 138).

Ainsi, au moment où elle annonce à sa mère qu'elle a « demandé à Osip de [la] prendre comme une femme » (2017a : 136) et de lui « appren[dre] le sexe des humains » (2017a : 121), Mie se retrouve finalement à recevoir, de la part de Noé, le flambeau du féminin au sein du clan Borya. La transmission est brève, limitée et concerne surtout les savoirs matériels quant au maintien de la maison : l'emboîtement des fils d'araignées, l'entreposage des méduses après la pêche, la cuisson du gras de lard (2017a : 136-137). La passation est partielle, portant en réalité uniquement sur le rôle de maîtresse de maison du clan Borya. Malgré tout, Mie est persuadée que la maison sera enfin sienne quand Osip l'aura enfin initiée à la sexualité : « La prochaine fois qu'elle y mettra les pieds, elle sera femme. Les murs ne lui résisteront plus » (2017a : 147). Elle aura alors achevé la transition depuis l'enfance. Toutefois, dans l'attente d'Osip, Mie hésite encore quant au positionnement de son corps dans le lit et cherche maladroitement à reproduire les gestes et la posture qu'elle a vus autrefois :

Mie tremble un peu quand elle tente de replacer son corps sous le voile. Elle ne se souvient plus de la position exacte des mains, du tronc [...]. Les mollets, donc, sont déliés et les chevilles fines; des hanches à la tête, c'est un brouillon improvisé. Elle frissonne, il faudrait

<sup>6</sup> À propos de cette subversion des codes du conte par le rejet de la « moralité cristallisée » autour du « prendre soin », voir l'article de Marie-Hélène Larochelle (2018 : 40), qui porte toutefois sur *Les sangs*.

que son cœur cesse de palpiter comme un papillon malade, elle ne sera pas désirable si elle tousse et tressaille (2017a : 155-156).

C'est que l'enseignement du savoir-être féminin a achoppé entre Noé et Mie. De même, on n'a pas enseigné à la jeune fille « dans quel ordre les femmes se déshabillent habituellement » (2017a : 130) :

Est-ce que c'est une chose que son arrière-grand-mère a apprise à la Vieille avant qu'elle couche avec son Vieux? « D'abord la chemise, ensuite la jupe »? Ou alors « D'abord la jupe, ensuite la chemise ». Et les dessous, on les range comment? On les plie, on les étend, on les cache? (2017a : 130)

Si bien que Mie, ayant observé combien « Osip aime classer les vêtements de Noé et contempler les jeux de couleurs, les textures » (2017a : 130), tente de plier ses vêtements de façon bien ordonnée, mais n'y parvient pas tout à fait, et se drape comme elle le peut dans un voilage dont elle « mesure la transparence » en tentant de voir les traits de son corps au travers (2017a : 132).

Pendant que Mie attend ainsi Osip sur le matelas du phare, l'abeille prise dans la toile parvient à s'en échapper et à s'envoler : « L'abeille brise la toile, ses ailes vrombissent, l'araignée chute et se glisse derrière un meuble; l'évadée, elle, erre un peu puis disparaît par la fenêtre » (2017a : 157). Le motif repique la scène, dans *Oss*, où la Petite libère une abeille sur le point de se noyer dans le cidre (Wilhelmy, 2011 : 15-16). Au phare, l'abeille est cette fois-ci le symbole de Noé, laquelle avait toujours voulu s'en aller, tandis que l'araignée sert de rappel du temps passé à Sitjaq avec les Borya. En effet, de la même façon que l'araignée tisse sa toile autour d'une proie, Osip a peu après la naissance de Mie empêché le départ de Noé en jetant l'enfant à la mer, forçant la mère à abandonner sa barque de fortune et son projet de fuite pour la repêcher (2017a : 66). Alors, au moment où Mie lui annonce qu'elle s'est offerte à Osip, les joues de Noé rosissent, s'enluminent (2017a : 136). Elle est soulagée « [c]omme un animal qu'on pensait mort et qui, soudain, décide de respirer encore » (2017a : 136). Par sa volonté de prendre sa place en tant que femme sexuée, Mie l'a affranchie de son rôle auprès du clan Borya. Comme Daā avait pu le faire après avoir confié son enfant au courant de la rivière, elle est enfin libre de quitter Sitjaq, ce qu'elle ne tarde pas à faire. Noé part donc et laisse, à la façon des reines abeilles, sa place à son héritière :

Noé est reine des abeilles.

Ces reines qui partent sans attendre de voir si la nouvelle souveraine sera assez forte pour les remplacer (2017a : 157).

À présent, Mie est « [c]ouchée dans sa posture de femme » (2017a : 158), dans l'attente d'Osip. Maintenant que Noé est partie, elle n'est plus une enfant. Après la visite d'Osip, elle devra prendre sa place, « dompter la bicoque, la faire tenir seule sur ses fondations de pierres molles » (2017a : 158).

Motif déjà riche sur le plan romanesque parce qu'il renforce l'arrimage du texte aux codes du conte traditionnel pour mieux s'en jouer et les détourner, l'emprunt au règne animal est un élément central dans la quête identitaire menée par Mie ainsi que dans le récit de passation

entre Noé et sa fille. Par les emprunts du corps des bêtes, le roman d'Audrée Wilhelmy fait d'abord de la question du corps un moteur de l'identité narrative de Mie. L'accumulation de ces expériences d'« emprunts » permet de faire progresser la quête identitaire de la protagoniste, de son appréhension de la sexualité à l'étape de la passation. Ainsi, si l'on considère la trame narrative du roman – en son résumé le plus simple : Mie se prépare à devenir une femme –, il semble que la question du corps est exactement ce qui permet à Mie d'explorer et de découvrir son identité ou, plus précisément, la trajectoire que prend son identité : elle est d'abord fille, puis femme du clan Borya, d'un côté et elle est fille, héritière puis remplaçante de Noé, de l'autre. Descendante d'une longue lignée de femmes libres par sa mère, Mie est en même temps le rouage féminin essentiel à la perpétuation du clan du père.

### Bibliographie

- BERGERON, Patrick (2020). « Audrée Wilhelmy ou l'extension du domaine du conte », *Nuit blanche*, n° 159, p. 16-20.
- BERGERON, Patrick (2021). « Anamorphose du conte : entretien avec Audrée Wilhelmy », *Les Cahiers Anne Hébert*, n° 17, p. 203-214.
- BORNAIS, Marie-France (2018). « Revisiter le mythe de Salomé », *Le Journal de Québec*, 28 janvier 2018, [En ligne], [https://www.journaldequebec.com/2018/01/28/revisiter-le-mythe-de-salome] (consulté le 15 juillet 2021).
- BOUVET, Rachel, et Noémie DUBÉ (2021). « Cartographie des frontières floues dans l'œuvre d'Audrée Wilhelmy », *Les Cahiers Anne Hébert*, n° 17, p. 121-141.
- CAMUS, Audrey (2019). « Animalia », *Voix et Images*, vol. 45, n° 1, p. 111-115.
- GIGUÈRE, Marie-Michèle (2017). « Des femmes et des bêtes », *Lettres québécoises*, n° 167, p. 18.
- HUCHARD, Cécile (2013). « Figure animale et dissidence : quelques usages de l'altérité », *Les Dossiers du Gribl*, n° 7, p. 90-102.
- LAROCHELLE, Marie-Hélène (2017). « Esthétique sauvage », *Lettres québécoises*, n° 167, p. 10-12.
- LAROCHELLE, Marie-Hélène (2018). « Ras-le-bol du *care PA* : une appropriation des codes du conte », *Voix et Images*, vol. 43, n° 3, p. 20-40.
- LAROCHELLE, Marie-Hélène (2019). « Éthique et violence chez Audrée Wilhelmy », *@analyses. Revue des littératures franco-canadiennes et québécoise*, vol. 14, n° 2, p. 49-65.
- RICOEUR, Paul (1991 [1985]). *Temps et récit 3 : Le temps raconté*, Paris, Seuil, coll. « Points essais ».
- RICOEUR, Paul (2015 [1990]). *Soi-même comme un autre*, Paris, Seuil, coll. « Points essais ».
- WILHELMY, Audrée (2011). *Oss*, Montréal, Leméac Éditeur.

- WILHELMY, Audrée (2017a). *Le corps des bêtes*, Montréal, Leméac Éditeur.
- WILHELMY, Audrée (2017b). « La princesse et sa soupe : de l'usage du conte comme outil romanesque », *Le Crachoir de Flaubert*, [En ligne], [<http://www.lecrachoirdeflaubert.ulaval.ca/2017/05/la-princesse-et-sa-soupe-de-lusage-du-conte-comme-outil-romanesque/>] (consulté le 15 juillet 2021).
- WILHELMY, Audrée (2017c). « La jeune femme et la mort », *Lettres québécoises*, n° 167, p. 14-15.
- WILHELMY, Audrée (2019). *Blanc Résine*, Montréal, Leméac Éditeur.
- WILHELMY, Audrée (2021). *Plie la rivière*, Montréal, Leméac Éditeur, coll. « La petite blanche ».

**Émilie DROUIN** est doctorante en littératures de langue française à l'Université de Montréal. Elle s'intéresse, dans une démarche fondée sur la théorie narrative et la linguistique de l'énonciation, à la spectaculaire mise en scène de leur énonciation par plusieurs narrateurs et narratrices enfants du roman québécois contemporain, ainsi qu'à la question de leur identité soulevée par ce rapport particulier au langage. Elle a publié des articles dans les revues *Fixxion*, *Fémur* et *Verbatim* ainsi que dans le collectif *À la carte : le roman québécois contemporain (2015-2020)*. Elle est membre du comité organisateur du colloque VocUM et membre étudiante du CRILCQ.



---

## Réflexions critiques sur l'agir anthropocénique : éléments d'une esthétique de la relation dans l'univers fictionnel de J. D. Kurtness

Jean-Jacques Defert  
Université Saint Mary's

J'ai été fortement marqué par le style littéraire et l'univers particulier des deux premiers romans de J. D. Kurtness, *De vengeance* (2017) et *Aquariums* (2019), qui ont soulevé chez moi une série d'interrogations notamment au regard de lectures que j'ai pu faire, d'une part, sur les éléments récurrents d'une esthétique de l'anthropocène et, d'autre part, sur les tenants d'une renaissance artistique autochtone et sur les littératures autochtones en particulier.

L'anthropocène, concept ombrelle marquant initialement la rupture de l'équilibre géologique de l'holocène en établissant un lien de causalité clair entre les changements profonds des conditions d'habitabilité du globe terrestre (dérèglements climatiques, extinctions de masse, pollutions, etc.) et l'activité humaine comme force géologique de transformation des écosystèmes<sup>1</sup>, a provoqué une effervescence intellectuelle transdisciplinaire depuis le début des années 2000, réunissant les savoirs d'une variété d'acteurs dans les sciences sociales (anthropologie, géographie, sociologie, histoire), les arts, les humanités (histoire de l'art, arts visuels, littérature, philosophie) et les sciences (biologie, géologie, chimie). La prolifération des discours pour objectiver des formes d'« agir anthropocénique » (Paddeu, 2017 : 32-33)<sup>2</sup> et des « technologies cognitives » (Haraway *et al.*, 2016 : 559) a contribué à construire un espace de représentations, une « sémiosphère », selon Nicolas Bourriaud (2021), définie comme « une immense sphère d'inscriptions animales, végétales, minérales ou atmosphériques » (Bourriaud, 2021 : 130) dans laquelle s'inscrit l'acte créateur des artistes contemporains.

Je retrouvais dans l'écriture de J. D. Kurtness un certain nombre d'éléments relevant de ce que Nicolas Bourriaud et Laurent Demanze (2019) ont appelé une *esthétique de la relation* caractéristique de l'anthropocène. Pour le premier, celle-ci se manifeste par la cristallisation de réseaux de signification entre des objets ou des phénomènes hétérogènes appartenant à différents niveaux de réalité, – le vivant et le non-vivant, des phénomènes sociaux, économiques et/ou technologiques – et à différentes échelles, qu'elles soient spatiales (microscopique ou macroscopique) ou temporelles. Pour le second, cette esthétique participe d'un « souci de liaison disciplinaire » (Demanze, 2019 : 15) par laquelle l'artiste s'engage dans une démarche cognitive documentaire transdisciplinaire puisant

---

<sup>1</sup> « Le cœur de la thèse anthropocène, c'est la totalisation de toutes les activités humaines à l'origine d'une empreinte humaine sur le monde » (Bonneuil et Fressoz, 2013 : 75).

<sup>2</sup> « L'agir anthropocénique » est défini par Paddeu comme « l'ensemble des grandes mutations qui ont fait bondir l'empreinte écologique de l'Europe occidentale – expansion et monocultures coloniales; laisser-faire libéral; renforcement des droits de propriété au détriment des droits coutumiers; envol de la combustion de bois et de charbon minéral; pollutions de la grande industrie chimique naissante; transformation des paysages ruraux par l'urbanisation; spécialisation agricole... » (Paddeu, 2017 : 32-33).

dans les savoirs, les méthodologies et les pratiques scientifiques les éléments qui lui permettront d'entrer en dialogue avec le réel et de produire un savoir critique sur les enjeux historiques (culturels, sociaux et environnementaux) auxquels l'humanité fait face (2019 : 19).

L'univers dystopique des deux romans de J. D. Kurtness s'inscrit à mon sens assez bien dans une esthétique de la relation engageant une réflexion critique sur l'anthropocène, et ce, d'une manière différente dans les deux romans. Dans *De vengeance*, la société contemporaine est décrite grâce au récit d'une jeune narratrice, anti-héroïne, misanthrope et tueuse en série, qui témoigne de la bêtise et des violences de ses contemporains et qui se lance dans une vendetta parfois meurtrière contre les abus du monde contemporain. Les crimes et les actes de violence qu'elle commet viennent en réponse à des transgressions au principe de la relation qui fonde en substance les interactions du vivant et offrent les conditions de possibilité même de l'existence. Dans son deuxième roman, *Aquariums*, cette esthétique de la relation s'exprime par la présence d'une trame narrative où s'entremêlent des récits hétérogènes de différentes natures – biblique, scientifique, biographique, historique – et des focalisations multiples exposant les destins d'une variété d'êtres vivants, humains et non-humains, coparticipant à la vie des écosystèmes à différentes périodes de l'histoire des territoires au nord du fleuve Saint-Laurent. De cette trame narrative complexe se dégage, de l'époque précoloniale jusqu'à la période contemporaine, des changements profonds dans les régimes de relation entre l'espèce humaine et les autres espèces qui peuplent ces territoires. Là encore, le témoignage accablant d'une jeune scientifique sur le processus de désertification des écosystèmes au cours des missions d'observation des fonds marins dans le Grand Nord canadien résonne comme une critique cinglante d'un ordre du monde caractérisé par des politiques extractives agressives aux conséquences mortifères sur des populations animales et sur des écosystèmes qui existent depuis des temps immémoriaux. Ce témoignage relève d'un questionnement existentiel propre à l'anthropocène dans lequel les échelles de temps géologique, biologique et proprement humaine se superposent.

Il était toutefois impossible de proposer une analyse de l'écriture de J. D. Kurtness, une autrice revendiquant son identité québécoise et autochtone, sans prendre en considération les critiques que nombre d'intellectuels autochtones ont soulevé au regard des théories de l'anthropocène, que Zoe Todd a qualifié de « *public white space* » (Todd, 2015 : 242). En effet, le caractère universalisant et homogénéisant de ce concept tend à occulter les inégalités de destin des populations en concentrant les débats autour des manifestations contemporaines de disparition des espèces et du changement climatique et à effacer les divers degrés de responsabilité entre les peuples dans l'avènement des crises écologique et climatique actuelles. Nombreux sont les intellectuels autochtones qui ont rappelé l'apocalypse qui a frappé les populations autochtones dès les premiers contacts de l'ère coloniale et qui ont établi une continuité entre les politiques génocidaires et écocidaires actuelles et le dispositif de technostructures de production de richesses mis en place dans le système colonial (Kimmerer, 2014; Watt-Cloutier, 2015; Mitchell, 2016; Davis et Todd, 2017; Whyte, 2017, 2018, 2019).

Il était également impossible de ne pas prendre en considération les recherches effectuées sur la renaissance/résurgence autochtone dans le discours social, en politique et dans les arts, marquée par un double mouvement de déconstruction des stéréotypes attachés aux représentations des peuples autochtones (« *writing back* » ou « l'écriture en réaction à ») et de revitalisation des histoires et des savoirs traditionnels (« *writing home* » ou « l'écriture du chez-soi<sup>3</sup> »).

<sup>3</sup> Hartmut Lutz a crédité Lee Maracle de la nation stó:ló pour cette expression. Jeannette Armstrong, membre de la nation okanagan, et Ruby Slipperjack, autrice anichinabée de la nation d'Eabametoong, ont également utilisé cette image (Lutz, 1995 : 66).

J. D. Kurtness a accepté de discuter avec moi de ces questions, et nous nous sommes rencontrés le 16 juin 2022 dans un petit restaurant de Montréal. Nous avons abordé la façon dont sa perception du monde a pu influencer son écriture et la manière dont elle se situe dans le paysage littéraire canadien, plus particulièrement, par rapport aux littératures autochtones au Canada.

## Entretien avec J. D. Kurtness (16 juin 2022)

### **Jean-Jacques Defert : Comment en êtes-vous venue à l'écriture?**

J. D. Kurtness : J'écris depuis que je suis vraiment toute petite et j'ai toujours eu une facilité pour l'écriture. C'est une suite logique à mon parcours professionnel. J'ai toujours su que j'allais écrire. Il fallait juste que je trouve le temps et que je me défasse de ma procrastination légendaire pour terminer un projet. C'est sûr que, dans mon cas, je savais que j'avais un talent pour ça, que je voulais écrire et puis je suis allée en littérature parce que ça allait être une excuse pour lire. Je ne me sentais pas prête à écrire à vingt ans. J'avais l'impression qu'il fallait que je me nourrisse de ce qui avait été fait avant moi. Je suis allée en littérature pour être obligée de lire les œuvres qui avaient traversé le temps. Donc, je me suis réfugiée en littérature.

### **J.-J. D. : Vous avez fait une maîtrise en littérature, n'est-ce pas?**

J. D. K. : J'ai fait la scolarité de maîtrise. J'ai suivi les cours, mais je n'ai pas réussi à terminer mon mémoire de maîtrise.

### **J.-J. D. : L'appareillage théorique avec lequel vous avez appris à travailler à la maîtrise vous a-t-il aidée dans le processus d'écriture?**

J. D. K. : Pas tant que ça. En fait, je me suis rendu compte que j'aimais la littérature, mais pas nécessairement la théorie littéraire. Étudier la littérature, ce n'était pas seulement jouir des œuvres. C'était un processus beaucoup plus complexe que ça. Je ne me reconnaissais pas du tout dans la théorie littéraire, dans l'idée de faire entrer les œuvres dans un cadre théorique. En fin de compte, on peut faire dire aux œuvres ce qu'on veut dans la mesure où on est capable de construire un argumentaire. Ça, ça ne me rejoignait pas. C'est pour cela aussi que je n'ai pas terminé mon mémoire de maîtrise. Cela n'avait plus aucun sens pour moi au point même où j'avais un peu perdu le plaisir de lire. Quand on est obligé de lire, tout notre temps est consacré à cela et donc, à un moment donné, on ne lit plus pour le plaisir et on devient un peu dégoûté. Moi, cela m'a effrayée de perdre cet amour des livres, ce plaisir de lire. Ça s'est transformé en corvée.

Mais il est certain que, comme dans n'importe quel champ d'étude, on acquiert un bagage et ça nous sert d'une façon ou d'une autre. J'ai probablement développé un esprit d'analyse que je n'aurais pas eu, j'ai appris à maîtriser des termes du discours littéraire, mais je ne dirais pas que cela m'a aidée dans la création littéraire, pas du tout. Mais ça m'a beaucoup aidée à parler de ce que je fais, à répondre aux questions, mais pas à créer.

**J.-J. D. : On a associé vos deux premiers romans ainsi que plusieurs de vos nouvelles à un genre en particulier, la science-fiction. On retrouve effectivement dans vos romans certains éléments qui se rapportent à la science-fiction. Je voudrais savoir comment vous vous situez par rapport à cette question. Avez-vous une inclination naturelle pour la science-fiction?**

J. D. K. : Je crois que c'est une inclination dans le sens où, avec la science-fiction, on a la sensation que tout est permis. Écrire sur le réel, écrire sur le moment présent ou le contemporain, je trouve que ça nous limite. La science-fiction ouvre un peu le champ des possibles bien que je ne me projette pas huit mille ans en avant. Je me projette souvent quelques années, moins de deux décennies en avant dans ce que je fais. Donc, je trouve ça intéressant de voir venir, mais en même temps, je pense que c'est un lieu commun, la science-fiction en fait, c'est une manière de parler du présent. Donc, c'est un peu là que je me situe. J'aime lire de la science-fiction parce que cela stimule mon imagination. J'aime bien faire partie de ça. Toutefois, je n'ai pas l'impression de faire de la science-fiction pure. Je vais chercher quelques trucs, ce qui me plaît dans ce type de littérature, mais je ne répondrai pas à tout le cahier des charges qu'on retrouve normalement dans les œuvres de science-fiction. Ça ouvre le champ des possibles, mais je ne veux pas non plus m'enfermer dans la science-fiction.

**J.-J. D. : Diriez-vous que la société contemporaine se prête bien à la science-fiction par rapport peut-être à d'autres moments historiques? Pour vous donner un exemple, au moment de l'émergence de la technologie nucléaire, un certain nombre d'écrivains se sont emparés du sujet et se sont prêtés au jeu d'imaginer ce à quoi pourrait ressembler une société à l'ère du nucléaire. Cela a donné lieu à toutes sortes de récits apocalyptiques.**

J. D. K. : Dans ce sens-là, en ce moment on vit des bouleversements technologiques. J'ai l'impression que la technologie va beaucoup plus vite que ce que notre cerveau est capable de traiter. Cela crée toutes sortes de situations, comme on le voit dans les réseaux sociaux avec le fonctionnement en silo et les théories du complot. Les gens sont dans des chambres d'écho, et le dialogue social en souffre. On a de la difficulté à avoir une conversation sans s'insulter parce qu'on évolue dans des sas fermés où personne ne se contredit, où on a l'impression que tout le monde est d'accord, ce qui fait que, quand on sort de cela et qu'on est en présence de quelqu'un qui n'a pas les mêmes opinions que soi, la réaction, c'est le repli ou l'attaque plutôt que le dialogue. Je trouve cela dangereux. Et puis il y a aussi toutes les recherches en neurosciences qui sont utilisées au profit de la publicité. J'ai beaucoup de difficulté avec cette idée parce que j'ai l'impression que la science est utilisée contre nous dans beaucoup de domaines, ne serait-ce que pour qu'on dépense plus, pour qu'on consomme plus. C'est comme si on était victime de son cerveau. C'est comme dans l'alimentation, tout ce qui est agroalimentaire. On est fait pour rechercher des aliments gras et sucrés parce que c'est comme ça qu'on a réussi à survivre pendant des millénaires, et aujourd'hui on utilise cela pour nous faire manger n'importe quoi et cela crée des problèmes de santé. Tout cela est interrelié selon moi, donc oui, ce sont des états de la société contemporaine qui m'inspirent.

**J.-J. D. : Je ne sais pas si vous connaissez Nicolas Bourriaud, mais c'est un intellectuel qui s'est intéressé à l'esthétique de l'anthropocène, l'anthropocène étant ce qu'on appelle « l'ère géologique de l'humain », soit ce moment historique où les activités humaines sur**

**Terre ont pour conséquence de bouleverser l'équilibre des écosystèmes, des bouleversements dont on retrouve des traces jusque dans les couches géologiques des carottes glaciaires. Nicolas Bourriaud a parlé d'une esthétique propre à l'anthropocène. Voici ce qu'il dit sur la question : « L'anthropocène rapproche aujourd'hui des sphères longtemps dissociées dans les cultures occidentales. Il dessine ainsi une nouvelle topologie (relations de proximité) dans laquelle le plastique et les océans, la banquise et le carbone, la forêt tropicale et les consommateurs de Nutella, les chauves-souris et le système hospitalier se voient brutalement mis en relation » (Bourriaud, 2021 : 41). Diriez-vous que votre manière de voir le monde s'inscrit dans cette logique de représentation?**

J. D. K. : Oui, j'ai toujours eu une certaine facilité à voir comment les choses étaient reliées ensemble. J'ai toujours été quelqu'un de curieux et je dirais que ce genre de constat-là, voir toutes les choses interreliées, cela vient d'un désir quand j'étais plus jeune de faire la bonne chose, d'être une citoyenne qui ne nuit pas trop à l'environnement. On se rend compte que cela peut aller loin. Si l'on essaie d'être intègre, il est impossible, en raison de la manière dont la société est structurée, d'y arriver en ce moment. Par exemple, si on essaie de remplacer le lait de vache par un autre lait, d'avoine ou un autre substitut, on se rend compte que c'est un lait qui va avoir voyagé énormément. Le transport ou la culture de ce produit vide les nappes phréatiques quelque part. Telle céréale remplace telle autre chose, et on se rend compte que, comme il y a une demande de la part des « granols » de l'Occident, cela fait en sorte que l'économie des pays en développement s'effondre parce que les populations là-bas ne sont plus capables d'acheter leurs propres aliments locaux, leurs propres céréales locales parce que la demande est forte ici. C'est cette impossibilité de faire les bons choix, de se rendre compte que chaque choix a un revers. Vous savez, pour l'huile de palme qui entre dans la composition du Nutella, on critique l'utilisation de ce gras parce que la culture des palmiers à huile affecte l'habitat des orangs-outans. On ne devrait plus consommer d'huile de palme, mais j'ai vu un documentaire qui expliquait que n'importe quelle autre huile demandait six fois plus de terres de culture que l'huile de palme. Le problème, ce n'est pas l'huile de palme, c'est notre demande de produits transformés, fabriqués avec des ingrédients comme l'huile de palme.

Donc, il n'y a pas de bon choix, à moins peut-être de vivre en ermite, et même là on ne le peut pas parce que, quand on s'atomise comme cela, on prend beaucoup plus de ressources que si on vit en collectivité, où il y a moins de pertes puisqu'on met des choses en commun. Tout ça, moi, ça m'angoisse un peu, mais je comprends tout à fait la philosophie de Nicolas Bourriaud. Cette vue systémique des choses est importante aussi pour comprendre le monde dans lequel on vit, mais en même temps, cela peut être très anxiogène. Je suis un peu entre les deux... Parfois, j'aimerais bien ne pas avoir compris cela et croire encore que nos actions ont une influence positive, mais ce n'est pas vraiment le cas.

**J.-J. D. : Cet aspect me semble particulièrement pertinent pour discuter de votre premier roman, *De vengeance*, où il me semble que vous nous présentez par petites touches impressionnistes, par l'intermédiaire du regard de la narratrice qui se place toujours en position d'observatrice du monde, une description de la société qui s'inscrit dans cette logique de représentation de l'anthropocène.**

J. D. K. : Oui, parce que je trouve que la réflexion est affolante, mais d'un point de vue romanesque, très intéressante, captivante. La manière que j'ai trouvée pour en parler, c'est d'essayer d'expliquer l'époque dans laquelle on vit, ou la réalité humaine, à des entités venues d'ailleurs. C'est pour cela qu'au début de *De vengeance*, je parle à cette espèce de lecteurs...

**J.-J. D. : ... « tu », créature du futur »!**

J. D. K. : Oui, exactement. Cette créature du futur, est-ce un être humain? Est-ce un être humain venu d'ailleurs, de l'autre côté du monde et qui donc n'a pas la même vision du monde que nous, ou bien un voyageur venu d'encore plus loin, un voyageur intergalactique? C'est d'essayer de lui expliquer cette espèce de complexité du marché humain, de la société de consommation, comment on procède comme espèce pour se divertir ou se maintenir en vie. J'ai essayé de faire cela parce que je trouvais que c'était un angle intéressant et, en même temps, un peu affolant. Vous savez, j'aime bien déstabiliser le lecteur, lui faire un peu peur avec cette idée que, lorsqu'on se présente à quelqu'un, ce n'est pas très flatteur comme portrait. J'avais envie de faire cela, mais pas forcément de culpabiliser les gens. Moi, je suis vraiment contre la culpabilisation des comportements, la culpabilisation individuelle pour des problèmes qu'on ne pourra régler que de manière collective ou politique. Je trouve qu'on met beaucoup de poids et de culpabilité sur les individus pour qu'ils s'en sortent tout seuls, qu'ils fassent des gestes isolés, alors que la solution vient vraiment des décisions que les gouvernements doivent prendre pour contrer l'obsolescence planifiée, le suremballage ou le gaspillage de l'eau.

**J.-J. D. : Revenons rapidement sur le titre *De vengeance*. Pourquoi avez-vous ajouté la préposition « de » à votre titre?**

J. D. K. : C'est parce que, quand j'étudiais la littérature, j'ai beaucoup aimé Montaigne, *Les essais* de Montaigne. J'avais envie de faire un clin d'œil à cela et puis je pensais que c'était un peu incongru, un peu anachronique, d'intituler un roman comme ça. Les gens avaient l'impression qu'il manquait un mot, mais je n'avais pas envie de limiter cela à « Traité de vengeance » ou « Manuel de vengeance ». Je voulais juste explorer le concept donc, c'est de là que cela vient.

**J.-J. D. : L'écriture doit-elle, selon vous, être engagée et si oui, quelle doit être la nature de cet engagement? Diriez-vous que votre écriture est engagée et si oui, dans quelle mesure?**

J. D. K. : Je pense que sur la question de l'engagement, le devoir le plus important de l'écrivain ou de l'artiste, c'est d'être bon dans ce qu'il fait et de mettre tout son talent et tout son cœur à faire quelque chose d'intéressant, de beau ou même de laid, parce que finalement je trouve que l'excellence de nos productions l'emporte sur le message. N'importe qui peut écrire un manifeste ou même un essai alors que la bonne littérature se situe ailleurs que dans l'engagement pour une cause selon moi, à moins que ce qu'on cherche, ce soit l'excellence de la littérature morale, mais là, on entre dans une autre topologie.

Suis-je une autrice engagée? J'aimerais répondre non, parce que mon but n'est pas de rallier les gens à une cause ou à une idée. J'essaie toujours de raconter une bonne histoire. Je

suis plus dans le questionnement que dans la part de réponse. Donc, personnellement, je me considère comme une personne engagée. Je fais plein d'actions pour essayer d'être une bonne citoyenne, mais est-ce que cela se reflète dans mes livres? Je ne veux pas que ce soit comme cela parce que mon engagement est ailleurs. Mon engagement est dans le fait d'écrire une bonne histoire. Ce que j'essaie de dire, c'est que je peux être engagée d'un point de vue citoyen, mais que la littérature n'est pas au service de cet engagement; elle peut en porter les traces, mais ce n'est pas sa raison d'être pour moi.

**J.-J. D. : Mais soulever des questions, c'est déjà s'engager quelque part...**

J. D. K. : Oui, peut-être, mais je n'ai vraiment pas de réponse. Je ne veux pas imposer cela aux gens et puis je ne veux pas être lue pour cela, c'est surtout ça. Je veux être lue parce que ce que je fais est bon. Je ne veux pas être reconnue comme une autrice engagée envers telle ou telle cause, et que les gens qui sont sympathiques à telle cause me lisent pour cela. Je veux être lue parce que les gens se disent : « C'est de la bonne littérature », « c'est vraiment une œuvre à lire », point à la ligne.

En même temps, si quelqu'un me qualifie d'autrice engagée, je ne peux rien y faire, je ne le démentirai pas. L'analyse de ce que je fais ne m'appartient pas. Si on me le demande, je peux proposer une analyse, comme je le fais aujourd'hui avec vous, mais ce n'est pas mon travail. Mon travail principal, c'est d'écrire.

**J.-J. D. : On va continuer l'entretien en parlant des œuvres d'artistes visuels. Je vous en ai proposé une liste et je vous ai demandé d'en choisir quelques-unes<sup>4</sup>. Y en a-t-il une en particulier qui vous a interpellée?**

J. D. K. : Oui, j'ai choisi « Virtual Reality » de Laurie Lipton<sup>5</sup>. Ça me fait beaucoup penser au thème que j'ai abordé dans ma nouvelle « Les saucisses ». C'est vraiment une image de la pollution. Ce n'est pas un très beau paysage, cette personne qui est au milieu d'un champ de ruines industrielles avec ses lunettes de réalité virtuelle. C'est vraiment le désengagement du réel au profit d'un monde virtuel, et je trouve que cette image-là illustre bien ça. Il est certain que l'image a été dessinée pour qu'on voie la personne, mais en réalité la personne serait probablement enfermée. Elle ne serait pas soumise aux éléments, mais il fallait la voir pour des fins d'image. Ça fait réfléchir.

**J.-J. D. : Est-ce une prémonition, une sorte de projection?**

<sup>4</sup> J'ai proposé à J. D. Kurtness une série de dix œuvres hétérogènes d'artistes contemporains qui traitent de thématiques en lien avec l'anthropocène. Pour l'entrevue, je lui ai demandé de choisir celles qui la touchaient le plus. Voici la liste des œuvres : Agnieszka Kurant, « Post-Fordite 5 » (2020); Bunky Echo-Hawk, « Inheriting the Legacy » (2011); Edward Burtynsky, « Alberta Oil Sands #6 », Fort McMurray (Alberta, Canada, 2007); Marie Mattingly, « Life of Objects » (2013); Maarten Vanden Eynde, « The Last Human » (2017); Lu Guang, « Massive water wastes flow into the Yellow River from the Lasengmiao Industrial District in Inner Mongolia » (2005); Laurie Lipton, « Virtual Reality » (2015); Laurie Lipton, « Personal Effects (Based on the great wave by Hokusai) » (2016); Chris Jordan, « Midway : Message from the Gyre » (2009 - [...]); George Osodi, « Christmas Tree – Oil Rich Niger Delta » (2007).

<sup>5</sup> L'œuvre « Virtual Reality » (2015) est tirée de la série *Post-Truth*, que l'on peut consulter sur le site officiel de l'artiste : <https://www.laurielipton.com/post-truth/>.

J. D. K. : Je ne pense pas qu'on se rende là. Mais c'est une sorte d'avertissement, une sorte de critique. Je pense que, surtout chez les très jeunes, les gens qui sont à la fin de l'adolescence et au début de l'âge adulte, j'ai l'impression qu'on peut les diviser en deux. Dans les deux catégories dont je parle, il y a ceux qui sont très engagés, qui croient beaucoup à l'action communautaire, qui pensent que des changements s'imposent et qu'on peut le faire ensemble. Et puis, il y a l'autre partie qui est très désengagée, qui se réfugie dans la réalité virtuelle, etc. Je trouve que cette image-là reflète bien la deuxième catégorie.

**J.-J. D. : Y a-t-il une autre image qui a attiré votre attention?**

J. D. K. : Il y a la photo de Chris Jordan intitulée « Midway: Message from the Gyre<sup>6</sup> ». C'est l'idée dont on parlait tout à l'heure que tout est interrelié. Nos déchets plastiques qui se trouvent dans cette espèce de squelette d'albatros. Les albatros vont pêcher et ils ramassent des bouts de plastique en pensant que ce sont des petits poissons ou des petites méduses. Ils ramassent ça et vont soit se nourrir, soit nourrir leurs jeunes avec ça. Évidemment, ils sont incapables de digérer le plastique, et cela les tue. On voit justement le cadavre de cet animal-là, qui est rempli de plastique. Cela reflète l'idée qu'on croit souvent que le monde recèle encore plein de contrées vierges et non encore touchées par la pollution et nos actions, mais ce n'est pas vrai. On s'aperçoit que tout est interrelié, que ce qu'on jette ici partout dans l'océan se retrouve dans l'estomac d'un albatros huit ans plus tard parce qu'on a créé des choses indestructibles, très pratiques, mais qu'on est incapable de gérer. Ils meurent de cela.

**J.-J. D. : Dans vos deux romans, vous peignez un tableau pessimiste du monde, un monde dystopique présent et à venir, respectivement dominé par la Machine – une sorte d'œil capable de connaître vos moindres faits et gestes – dans *De vengeance* et détruit par un virus dans *Aquariums*. Votre nouvelle « Les saucisses » (*Wapke*, 2021) décrit un monde dominé par un univers virtuel parallèle au vivant [...] Les sciences et la technologie semblent avoir une valeur ambiguë dans ces différents textes. Pouvez-vous nous éclairer sur la façon dont vous percevez les innovations technologiques et, dans un contexte plus large, sur votre perception des sciences et de la technologie?**

J. D. K. : J'ai une relation ambivalente avec la technologie dans le sens où nos découvertes par rapport au vivant sont vraiment fascinantes. Pour moi, les merveilles de la nature sont vraiment une grande source d'inspiration d'une manière générale, mais parallèlement à cela, j'en ai un peu contre le jovialisme technologique et la notion de progrès qui, selon moi, est une notion du siècle dernier. Je pense que la technologie évolue plus vite, je disais ça plus tôt, que notre cerveau. Il faut garder l'esprit critique par rapport à cela et conserver une certaine distance. Donc, mes romans oscillent entre les deux, entre ma fascination pour le vivant et les découvertes par rapport au vivant. J'ai beaucoup d'admiration pour la recherche, pour la science, pour l'esprit scientifique, mais parallèlement à cela, j'en ai contre le progrès à tout prix, cette espèce de volonté de domination sur le vivant que l'être humain impose à la nature ou à la planète. Donc, je suis vraiment entre les deux.

<sup>6</sup> Projet photographique que l'on peut consulter sur le site de Chris Jordan : <http://www.chrisjordan.com/gallery/midway/#CF000313%2018x24> .

**J.-J. D. : D'où le choix de l'exergue du roman *Aquariums*, ce passage de la Genèse...**

J. D. K. : Que je trouve absurde, en fait! Quand j'étais jeune, j'ai étudié dans une école privée. J'ai eu une éducation très catholique et puis, c'était vraiment vu comme une bonne affaire l'idée que Dieu nous donne la planète : « Dominez, multipliez-vous ». Alors qu'aujourd'hui, je regarde ça et je trouve que c'est d'une absurdité, d'une arrogance que j'ai beaucoup de mal à digérer.

**J.-J. D. : Je pense que Houellebecq est un auteur que vous affectionnez, du moins, c'est ce que j'ai cru comprendre dans l'entrevue à laquelle vous avez participé pour la revue *Solaris*. Que pensez-vous de la citation suivante : « Nous étions nous-mêmes des êtres incomplets, des êtres de transition, dont la destinée était de préparer l'avènement d'un futur numérique [...] » (Houellebecq, 2005 : 220-221)?**

J. D. K. : Prise hors de son contexte, cette phrase est assez vague, mais ça se rapporte à la notion de transition. Houellebecq a une obsession pour la dégénérescence du corps; il parle souvent de la vieillesse par rapport à la jeunesse, de la déchéance de la vieillesse. Il est certain que, dans cette citation, on retrouve une sorte de fantasme, même de constat qu'on s'en va vers des corps parfaits.

**J.-J. D. : De l'immortalité...**

J. D. K. : Oui, c'est ça, de l'immortalité. Mais comment on en arrive à ça au-delà du Botox? C'est peut-être en se perpétuant d'une manière ou d'une autre dans une machine, mais en même temps je pense qu'on est très loin de cela dans le sens où l'enveloppe charnelle n'est pas près de disparaître. Mais veut-on vraiment perdre notre enveloppe charnelle? La technologie est loin de procurer le même sens du plaisir (j'allais dire de réconfort, mais ce n'est pas cela) et d'alerte parce que notre corps est un merveilleux système d'alarme. On entend les bruits, on sent les odeurs, les odeurs de danger, etc. Voudrait-on laisser des capteurs de machine gérer tout ça et perdre tout ce qui est organique, le sens du toucher, etc.? J'ai vraiment de la difficulté à me projeter dans un futur où on serait juste des machines. Cela dit, *La possibilité d'une île* est un excellent roman et un excellent titre!

**J.-J. D. : Je souhaiterais discuter maintenant de la façon dont vous vous situez dans le contexte plus général de l'émergence des littératures autochtones francophones. Vous êtes régulièrement invitée à participer à des événements tels que le Salon du livre des Premières Nations. Vous avez été choisie pour être co-porte-parole du projet « *En juin, je lis autochtone!* » cet été. Vous avez participé à des collectifs d'écrivain(e)s autochtones tels que *Wapke* dirigé par Michel Jean en 2021. J'aimerais savoir, dans un premier temps, comment vous vous situez par rapport à cette étiquette d'autrice autochtone. Dans quelle mesure vous définiriez-vous comme une autrice autochtone?**

J. D. K. : Au début, je n'avais pas réfléchi à cela. Quand j'ai envoyé mon premier roman aux éditions L'instant même et qu'on m'a dit qu'on allait le publier, on m'a demandé un dossier de presse et une biographie dans laquelle j'ai écrit que je suis autochtone, mais très brièvement,

dans une phrase ou deux, mais ce n'était pas la grande affaire. Je n'avais pas l'intention de mettre cela à l'avant-plan. Je n'avais pas l'intention de le cacher, mais je n'avais pas réalisé que cela pouvait être intéressant, cette espèce de dualité identitaire, parce que je suis aussi québécoise et que je me définis vraiment par les deux. Donc, cela a été une sorte de choc de voir la réception de mon livre. Les médias mentionnaient systématiquement cette information et puis j'entrais systématiquement dans la catégorie « écrivaine autochtone ». Mais je n'ai pas trouvé cela désagréable. En fait, cela m'a demandé de faire une certaine introspection pour adapter mon discours, pour savoir comment je me situais par rapport à cela. Donc, j'ai une certaine ambivalence dans le fond. J'écris et je suis innue et donc, par le fait même, je suis une écrivaine autochtone. Je suis contente aussi parce que, grâce à cela, j'ai une certaine visibilité. Ainsi, ce n'est pas un obstacle d'être autochtone parce qu'il y a une certaine mode en ce moment, un certain intérêt pour ce qu'on écrit, nous, les Autochtones. Donc, c'est bien d'avoir cette niche, d'avoir cette visibilité-là, pour tous ceux qui travaillent avec moi. Mais d'un autre côté, je ne veux pas être lue parce que je suis une autrice autochtone. Je veux être lue, comme on disait tantôt à propos de l'engagement, parce que ce que je fais, c'est bon, parce que mes livres sont bien écrits, que les histoires sont bonnes, etc. Je ne veux pas non plus induire le public en erreur. C'est-à-dire que s'il s'attend, parce que je suis une autrice autochtone, à lire un livre qui va parler de la réalité propre aux Autochtones ou propre à notre identité, ou même des faits historiques ou culturels axés là-dessus, il va peut-être être un peu déçu parce que ce n'est pas là-dessus que portent mes écrits. Personnellement, ça m'intéresse l'identité autochtone et tout ça, mais d'un point de vue romanesque, d'un point de vue littéraire, ce n'est pas un thème qui me motive nécessairement. Donc, c'est dans cette ambivalence que je me situe.

**J.-J. D. : De façon assez notable, vos narrateurs-personnages dans *De vengeance* ou dans *Aquariums* ont en fait une identité qui est indéterminée à cet égard.**

J. D. K. : Ce n'est pas spécifié. Ces personnages pourraient être autochtones. Il n'est pas écrit que ces personnages ne sont pas autochtones ou qu'ils sont blancs. Même les endroits où ils commencent dans la vie, où ils naissent, où ils grandissent ne sont pas nommés. Cela pourrait être dans n'importe quel bled au Québec. Donc, j'ai laissé cela volontairement flou parce que je pensais que cela n'avait pas nécessairement d'importance de le nommer ou pas.

**J.-J. D. : Mais je pense que cela rejoint ce que vous disiez précédemment sur le fait que vous n'écrivez pas des histoires spécifiquement autochtones...**

J. D. K. : Exactement. Mon identité autochtone n'est pas au cœur de ce que je fais. Je n'ai pas d'ambition d'éducation populaire. Ce n'est pas là que je place mon intérêt romanesque, si on veut. Mais je suis contente que des gens prennent la parole et la plume pour parler de l'histoire de notre point de vue, pour raconter leur réalité dans les communautés ou comment le savoir traditionnel se traduit aujourd'hui dans la vie de tous les jours. Je suis complètement pour cela, mais ce n'est pas ce que je fais, moi. C'est un peu comme la littérature québécoise. On n'est plus rendu à parler de l'identité québécoise, de l'indépendance ou du retour à la terre. On n'est plus en train d'écrire *Trente arpents*. Je pense que c'est la même chose pour la littérature autochtone. Il ne faut pas se limiter nécessairement aux sujets qu'on va associer aux peuples autochtones ou à la réalité autochtone. Il faut être plus ouverts.

**J.-J. D. : Très bien, mais vous reconnaîtriez-vous quand même une responsabilité en tant qu'autrice autochtone?**

J. D. K. : En fait, pas dans mes écrits, mais peut-être quand les médias veulent me parler, je me sens une responsabilité qui n'est pas nécessairement en rapport avec les savoirs traditionnels ou des questions sociologiques ou ethnologiques. C'est plus pour représenter une catégorie importante de la population dont on entend rarement parler. Souvent, quand on parle des Autochtones, c'est pour aborder des sujets pas très festifs. On va parler d'itinérance, de problèmes sociaux ou des choses horribles qui se sont passées dans notre histoire, des conséquences économiques liées à cela, de la dépossession, etc., mais il y a malgré tout beaucoup d'Autochtones qui fonctionnent en société et qui l'ont aussi investie. Il y a beaucoup d'Autochtones qui ne vivent pas nécessairement dans les communautés, qui sont sortis pour aller travailler, étudier ou juste découvrir le monde, aller à la conquête du monde, si on veut. Je pense que c'est cette image-là que j'ai la responsabilité de faire connaître. Je suis davantage une image de cela. Que les gens voient que les Autochtones ne sont pas juste un problème, que notre image peut être aussi associée à la créativité, à l'humour, qu'on est capable de tenir des conversations avec n'importe qui et d'avoir un propos pertinent qui peut intéresser les gens.

**J.-J. D. : Dans *Red Alert*, Daniel Wildcat (2009) parle d'« indigéniosité » (« *indigenuity* »), mot qui opère la fusion de deux idées, indigénéité et ingéniosité. Selon lui, nous sommes à l'aube d'une catastrophe majeure dans l'histoire de l'humanité et il faudrait intégrer certains savoirs autochtones à nos pratiques afin de juguler les risques d'une catastrophe. Il évoque deux aspects des savoirs autochtones en particulier : l'indissociabilité de principe entre nature et culture et l'application du principe des sept générations dans l'action politique, c'est-à-dire considérer le présent, le passé et le futur dans la prise de décision. Que pensez-vous de cela?**

J. D. K. : Je pense que sur la question des sept générations, ce serait vraiment une bonne façon de voir les choses, de voir plus loin que la prochaine élection...

**J.-J. D. : Que de prendre des décisions en fonction d'un agenda électoral?**

J. D. K. : Oui, exactement. C'est une question majeure. Et sur la question de la dissociation entre nature et culture, les deux sont tellement interreliées pour les nations autochtones. Nos cultures sont bâties sur la notion de territoire, de respect et d'équilibre avec la nature parce que, si on ne comprenait pas cela, si on ne préservait pas cet équilibre-là, on ne survivait pas. Donc, je comprends pourquoi les nations autochtones devraient faire partie des considérations politiques dans les prises de décision. Maintenant, je pense que cette sensibilité-là n'est pas une prérogative autochtone. Sur la question des sept générations, je suis d'accord, mais cette sensibilité par rapport à la préservation du beau, à la préservation de l'équilibre, c'est une sensibilité qui gagne tout le monde. Donc, je ne suis pas sûre qu'on devrait s'approprier ce discours-là. Je pense qu'on devrait, au contraire, inclure tout le monde dans cette visée-là, plus respectueuse envers la nature, plus logique parce que c'est une question de survie, une question de santé mentale. La dissociation avec la nature n'est pas juste une blessure pour les Premières Nations, c'est aussi une blessure pour

la population en général. C'est contre-nature de s'entourer de béton, de bruits et de pollution. On est tellement bien quand on marche en forêt. C'est universel comme bien-être et je pense que c'est un discours qui rejoint tout le monde.

**J.-J. D. : Pourrait-on dire justement dans cette perspective que la narratrice de *De vengeance* choisit ses victimes en partie parce qu'elles exercent une certaine violence envers les autres ou envers la nature, que ce soit du fait d'une attitude irrespectueuse (voire même sacrilège) ou prédatrice?**

J. D. K. : En fait, ses victimes, elle les choisit parce qu'elle juge qu'elles ont enfreint certaines règles. Mais au-delà du choix de ses victimes, du choix de ses crimes ou de la logistique de ses crimes, la trame de fond de *De vengeance*, cela rejoint ce que je disais plus tôt, c'est la violence qu'on se fait en s'arrachant à la nature et c'est la manière qu'a la narratrice de répondre à cette violence-là par la violence. Donc, elle a développé tout un processus de rationalisation pour choisir ses victimes, mais à la fin, peu importe, sa réponse à la violence, c'est la violence. En fait, c'est quelqu'un qui est devenu fou pour toutes sortes de raisons et puis cette folie-là est due à une sorte de sensibilité qui n'a pas été respectée et à ce besoin de nature qu'elle n'a pas pu combler.

**J.-J. D. : Dans *Walking the Clouds* (2012), Grace Dillon, intellectuelle d'ascendance anichinabée de la nation Garden River en Ontario (et Bay Mills Nation aux É.-U.) introduit le concept de « futurismes autochtones » (*Indigenous Futurisms*) pour marquer l'émergence d'un mouvement artistique expérimental autochtone au cinéma et en littérature de science-fiction, qui exprime des expériences de pensée sur l'indigénité (*Indian-ness*), condition indispensable pour se libérer de l'héritage colonial et imaginer des futurs possibles pour les communautés autochtones. Comme elle l'a expliqué en entrevue à CBC dans l'émission *Radio Spark*, les futurismes autochtones sont l'expression d'« une écriture par une personne autochtone, pour les peuples autochtones (avant de préciser) et pour les autres aussi ». Êtes-vous sensible à ces revendications? Pour qui écrivez-vous?**

J. D. K. : Il est difficile de répondre à cette question. J'ai l'impression qu'on est tous dans le même bateau. On partage le même territoire qu'on soit autochtone, blanc, et tous les immigrants qui arrivent ici et que la planète est beaucoup plus petite qu'on ne le pense. Donc, j'ai du mal à réduire la vision du futur à une vision proprement autochtone. J'aurais de la difficulté à me projeter uniquement dans une perspective autochtone, peut-être parce que je suis une personne urbaine, parce que j'ai aussi une identité québécoise, que je n'ai pas vécu beaucoup de racisme. Donc, je n'ai pas l'impression qu'un péril particulier pèse sur les Autochtones par rapport au reste de l'humanité, probablement parce que nous, Autochtones, avons déjà vécu notre apocalypse donc, nous sommes coincés entre deux mondes. Nous avons été décimés culturellement et démographiquement. Nous sommes déjà des survivants. Nous sommes dans une phase de reconstruction, et cette reconstruction passe par l'inclusion de tous les alliés qu'on peut réunir dans notre quête de survie. Cela inclut tout le monde.

Pour répondre à la deuxième partie de votre question, j'écris principalement pour moi-même. En fait, je me fais plaisir et j'écris pour des gens qui aiment les histoires. J'écris des histoires que j'aimerais lire; c'est ma règle principale. Je n'écris pas pour un public particulier,

mais je pense que les adolescents pourraient aimer mes histoires, même si ce n'est pas de la littérature jeunesse. Il y a un petit côté universel pour que tout le monde puisse s'y reconnaître et ait envie de tourner les pages. Ma quête personnelle, c'est d'écrire quelque chose de bon plutôt que d'écrire pour un public particulier. À la limite, je n'ai pas besoin de savoir comment mes romans sont classés. Mon premier roman a été classé dans le genre du polar, ce qui m'a surpris. Ce n'était pas voulu. Le deuxième a été classé dans la science-fiction alors que c'est très léger, c'est plus de l'anticipation ou un roman à saveur scientifique plutôt que de la science-fiction pure avec des lasers et des conquêtes intergalactiques. Justement, parce que cela ne me regarde pas, j'essaie simplement d'écrire une bonne histoire, et c'est au libraire de classer mon livre dans un genre particulier : le polar, la science-fiction ou la littérature autochtone ou les trois à la fois, ou de créer une catégorie juste pour moi.

En fait, mon souhait mégalomane, c'est que sur la page de couverture, mon nom soit plus gros que le titre de mon roman, comme les auteurs à succès.

### Bibliographie

- BONNEUIL, Christophe, et Jean-Baptiste FRESSOZ (2013). *L'événement anthropocène : la Terre, l'histoire et nous*, Paris, Seuil, coll. « Anthropocène ».
- BOURRIAUD, Nicolas (2021). *Inclusions esthétiques du capitalocène*, Paris, Presses universitaires de France, coll. « Perspectives critiques ».
- DAVIS, Heather, et Zoe TODD (2017). « On the Importance of a Date, or, Decolonizing the Anthropocene », *ACME. An International Journal for Critical Geographies*, vol. 16, n° 4, p. 761-780.
- DEMANZE, Laurent (2019). *Un nouvel âge de l'enquête*, Paris, Corti.
- DILLON, Grace (2012). *Walking the Clouds: An Anthology of Indigenous Science Fiction*, Tucson, University of Arizona Press.
- HARAWAY, Donna, Noburu ISHIKAWA, Scott F. GILBERT *et al.* (2016). « Anthropologists Are Talking – About the Anthropocene », *Ethnos: Journal of Anthropology*, vol. 81, n° 3, p. 535-564.
- HOUELLEBECQ, Michel (2005). *La possibilité d'une île*, Paris, Fayard.
- JEAN, Michel (dir.) (2021). *Wapke : nouvelles*, Montréal, Stanké.
- JORDAN, Chris (2009). « Midway: Message from the Gyre », *Chris Jordan Photographic Art*, [En ligne], [<http://www.chrisjordan.com/gallery/midway/#CF000313%2018x24>] (consulté le 23 mai 2022).
- KIMMERER, Robin (2014). « Returning the Gift », *Minding Nature* 7, n° 2, p. 18-24.
- KURTNESS, J. D. (2017). *De vengeance*, Longueuil, L'instant même.
- KURTNESS, J. D. (2019). *Aquariums*, Longueuil, L'instant même.

- LIPTON, Laurie (2015). « Virtual Reality », [En ligne], sur le site *Laurie Lipton*, [En ligne], [<https://www.laurielipton.com/post-truth/>] (consulté le 23 mai 2022).
- LUTZ, Hartmut (1995). « First Nations Literature in Canada and the Voice of Survival », *The London Journal of Canadian Studies*, vol. 11, p. 60-76.
- MITCHELL, Audra (2016). « Beyond Biodiversity and Species: Problematizing Extinction », *Theory, Culture and Society*, vol. 33, n° 5, p. 23-42.
- PADDEU, Flaminia (2017). « Agir à l'heure de l'anthropocène : les quatre familles de l'environnementalisme urbain », *L'Information géographique*, vol. 81, n° 3, p. 32-53.
- TODD, Zoe (2015). « Indigenizing the Anthropocene », dans Heather Davis and Étienne Turpin (dir.), *Art in the Anthropocene: Encounters among Aesthetics, Politics, Environments and Epistemologies*, London, Open Humanities Press, p. 241-255.
- WATT-CLOUTIER, Sheila (2015). *Le droit au froid : le combat d'une femme pour protéger sa culture, l'Arctique et la planète*, traduit de l'anglais par Gérald Baril, Montréal, Les Éditions Écosociété.
- WHYTE, Kyle (2017). « Indigenous Climate Change Studies: Indigenizing Futures, Decolonizing the Anthropocene », *English Language Notes*, vol. 55, n° 1-2, p. 153-162.
- WHYTE, Kyle (2018). « Indigenous Science (Fiction) for the Anthropocene: Ancestral Dystopias and Fantasies of Climate Change Crises », *Environment and Planning E: Nature and Space*, vol. 1, n° 1-2, p. 224-242.
- WHYTE, Kyle (2019). « Too Late for Indigenous Climate Justice: Ecological and Relational Tipping Points », *Wiley (Wires Climate Change)*, vol. 11, n° 1.
- WILDCAT, Daniel R. (2009). *Red Alert! Saving the Planet with Indigenous Knowledge*, Denver, Fulcrum Publishing.

**Jean-Jacques DEFERT** est enseignant-chercheur en études francophones et interculturelles à l'Université Saint Mary's (Halifax) depuis 2016. Spécialiste des littératures française et canadienne-française du XIX<sup>e</sup> siècle, il a progressivement orienté ses recherches vers des thématiques et des traditions littéraires plus contemporaines, telles que les littératures autochtones du Canada et les récits de la migration dans la littérature du Maghreb.