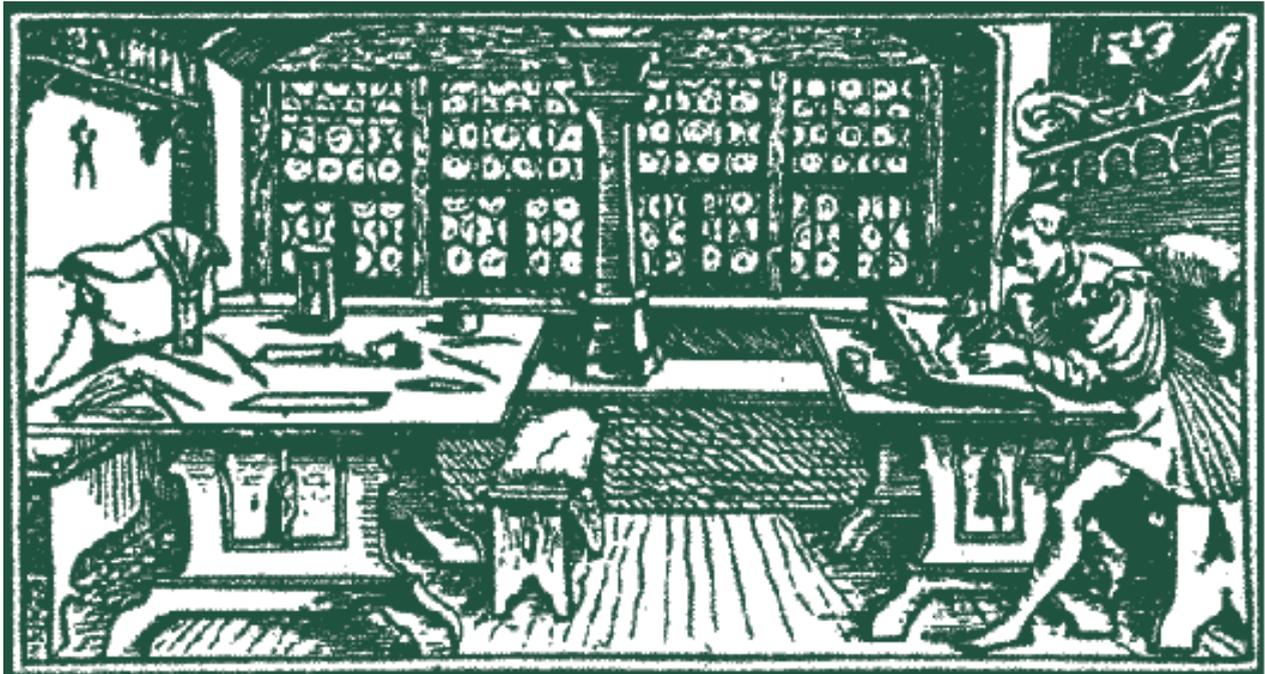




STUDIA UNIVERSITATIS
BABEȘ-BOLYAI



PHILOLOGIA

1/2018

STUDIA UNIVERSITATIS BABEȘ-BOLYAI

SERIES

PHILOLOGIA

EDITORIAL OFFICE: 31st Horea Street, Cluj-Napoca, Romania, Phone: +40 264 405300

REFEREES:

Prof. dr. Ramona BORDEI BOCA, Université de Bourgogne, France
Prof. dr. Sharon MILLAR, University of Southern Denmark, Odense
Prof. dr. Gilles BARDY, Aix-Marseille Université, France
Prof. dr. Rudolph WINDISCH, Universität Rostock, Deutschland
Prof. dr. Louis BEGIONI, Università degli Studi di Roma "Tor Vergata", Italia

EDITOR-IN-CHIEF:

Prof. dr. Corin BRAGA, Babeș-Bolyai University, Cluj-Napoca, Romania

SECRETARY OF THE EDITORIAL BOARD:

Conf. dr. Ștefan GENCĂRĂU, Babeș-Bolyai University, Cluj-Napoca, Romania

MEMBERS:

Prof. dr. Rodica LASCU POP, Babeș-Bolyai University, Cluj-Napoca, Romania
Prof. dr. Prof. dr. Jean Michel GOUVARD, Université de Bordeaux 3, France
Prof. dr. Sanda TOMESCU BACIU, Babeș-Bolyai University, Cluj-Napoca, Romania
Prof. dr. Sophie SAFFI, Aix-Marseille Université, France

TRANSLATORS:

Annamaria STAN, Babeș-Bolyai University, Cluj-Napoca, Romania
Ioana NAN, Babeș-Bolyai University, Cluj-Napoca, Romania

YEAR
MONTH
ISSUE

Volume 63 (LXIII) 2018
MARCH
1

PUBLISHED ONLINE: 2018-03-05
PUBLISHED PRINT: 2018-03-31
ISSUE DOI:10.24193/subbphilo.2018.1

S T U D I A
UNIVERSITATIS BABEȘ-BOLYAI
PHILOLOGIA
1

Desktop Editing Office: 51st B.P. Hasdeu, Cluj-Napoca, Romania, Phone + 40 264-40.53.52

SUMAR - SOMMAIRE - CONTENTS – INHALT

**DOSSIER DE LITTÉRATURE CANADIENNE ACTUELLE
D'EXPRESSION FRANÇAISE**

Coordonné par : SIMONA JIȘA et SOPHIE BEAULÉ

SIMONA JIȘA, SOPHIE BEAULÉ, Introduction	5
RODICA GABRIELA CHIRA, Autour de l'altérité dans <i>Terre des Autres</i> de Sylvie Bérard * <i>On Otherness in Terre des Autres [Of Wind and Sand] by Sylvie Bérard</i> * <i>Despre alteritate în Terre des Autres [Tărâmul altora] de Sylvie Bérard</i>	9
CARMEN ANDREI, De l'héritage dans le récit de filiation au masculin * <i>On Heritage in the Filiation Narrative in the Male Gender</i> * <i>Despre moștenire în romanul de filiație masculină</i>	23
GEORGETA PRADA, Lecture d'un exil régénérateur * <i>A Reading of a Regenerating Exile</i> * <i>Lectura unui exil dezexilant</i>	33

ILEANA NELI EIBEN, Quand le réel se transforme en fiction. Le cas de <i>La bien-aimée de Kandahar</i> de Felicia Mihali * <i>When Reality Changes into Fiction: Felicia Mihali's La bien-aimée de Kandahar</i> [The darling of Kandahar] * <i>Când realul se transformă în ficțiune. Cazul romanului La bien-aimée de Kandahar</i> [Iubita din Kandahar] de Felicia Mihali.....	47
DORIN COMȘA, La mémoire et le récit autobiographique dans <i>La Kermesse</i> de Daniel Poliquin * <i>Memory and Autobiographical Narrative in Daniel Poliquin's La Kermesse</i> * <i>Memoria și textul narativ în La Kermesse de Daniel Poliquin</i>	63
ANDREEA BUGIAC, Le traducteur fictif de Jacques Poulin ou L'invention d'un mythe littéraire * <i>Jacques Poulin's Fictional Translator or the Invention of a Literary Myth</i> * <i>Traducătorul fictiv al lui Jacques Poulin sau Inventarea unui mit literar</i>	73
SIMONA JIȘA, Dounia, entre nostalgie et mélancolie (<i>Le Bonheur a la queue glissante d'Abla Farhoud</i>) * <i>Dounia, between Nostalgia and Melancholia (Le Bonheur a la queue glissante d'Abla Farhoud)</i> * <i>Dounia, între nostalgie și melancolie (Le Bonheur a la queue glissante d'Abla Farhoud)</i>	87
RAMONA MALIȚA, Mes « Rencontres » avec Hélène Dorion. Lectures polygonales et herméneutiques * <i>My Literary « Encounters » with Hélène Dorion. Polygonal and Hermeneutic Readings</i> * « <i>Întâlnirile</i> » mele cu Hélène Dorion. <i>Lecturi poligonale și hermeneutice</i>	99
SOPHIE BEAULÉ, L'espace comme réinvention du soi chez Hélène Frédérick et Jocelyne Saucier * <i>Space as Reinvention of the Self in Hélène Frédérick and Jocelyne Saucier</i> * <i>Spațiu ca reinvenție a sinelui la Hélène Frédérick și Jocelyne Saucier</i>	113
VARIA	
MARIE THÉRÈSE JACQUET, L'écriture bergounienne à la recherche d'elle-même * <i>Bergounioux's Writing in Search of Itself</i> * <i>Scrierea bergouniană - căutându-se pe sine</i>	125
THEA PICQUET, Biographie et histoire. <i>La vita di Antonio Giacomini</i> de Jacopo Nardi (1476-1563) * <i>Biography and History. Jacopo Nardi's La Vita di Antonio Giacomini</i> * <i>Biografie și istorie. Viața lui Antonio Giacomini de Jacopo Nardi (1476-1563)</i>	137
LUCIANA T. SOLIMAN, Aspect et texte : entre phrases complexes et phrases multiples * <i>Aspect and Text: Between Complex and Compound Sentences</i> * <i>Aspect și text: între fraze complexe și fraze compuse</i>	163

INTRODUCTION

En juillet 2016, à la Faculté des Lettres de l'Université Babeş-Bolyai, de Cluj-Napoca, se sont déroulés les cours de l'École d'été « La littérature canadienne francophone actuelle », soutenus aussi par l'Agence Universitaire de la Francophonie, l'Institut français de Cluj et l'Ambassade du Canada à Bucarest. L'organisatrice de cet événement a été Simona Jişa, Maître de conférences au Département de français, Faculté des Lettres, Université Babeş-Bolyai, Cluj-Napoca, Roumanie et la formatrice Sophie Beulé, professeure titulaire au Département de langues modernes et d'études classiques de l'Université Saint Mary's d'Halifax en Nouvelle-Écosse (Canada).

Le volume est le résultat de cette École qui s'est proposé d'actualiser et de moderniser le contenu des cours de Littérature canadienne d'expression française qui existent dans diverses universités de Roumanie, afin de stimuler l'intérêt des étudiants en licence ou en master pour cette discipline. Un véritable échange d'idées a eu lieu entre les participants roumains et la formatrice canadienne, portant sur des aspects théoriques et pratiques et visant les littératures franco-canadiennes et québécoise des dernières décennies. Les participants (professeurs, doctorants, étudiants en master) ont pu ainsi compléter leur bagage informationnel, comme en témoigne le présent dossier qui recueille des articles de ces participants.

Les choix des contributeurs se sont arrêtés sur des écrivains d'horizons divers, qu'ils soient originaires du Canada ou issus d'une migration récente (première et deuxième générations). Les analyses font ressortir deux axes très généraux, que l'on pourrait résumer en « relations du soi au monde » (la mémoire collective, l'environnement social et historique, l'altérité) et « plongées intimes » (la filiation, le passé personnel). Il s'agit là d'une division fort souple, car les œuvres examinées les convoquent tous deux à différents degrés. Le lecteur aura ainsi plaisir à réveiller les échos, clairs ou discrets, qui résonnent entre les récits étudiés.

Pour cerner les rapports entre les personnages dans *Terre des Autres* (2004) de Sylvie Bérard, Rodica Gabriela Chira s'appuie sur les concepts d'altérité (distance dans l'espace ou le temps) et d'autrui (la communauté, la proximité sociale) tels que définis par Denise Jodelet, tout en soulignant combien la conscience de soi dérive de l'échange avec les autres. Le récit de science-fiction de Bérard dépeint le choc de deux civilisations incompatibles,

les humains et les dartzls, indigènes de Mars II. La violence règne entre les deux espèces, tout comme entre les humains, résultant de l'incompréhension et du mépris ; toutefois, on assiste également à l'ouverture vers l'autre. Sans prendre une forme aussi exacerbée, plusieurs écrivains explorent le rapport entre soi, autrui et altérité. C'est le cas de *L'énigme du retour* (2009) de Dany Laferrière, qui sonde le lien complexe unissant le narrateur au territoire d'exil et à la terre d'origine. Selon Carmen Andrei, le retour au pays natal rime avec une méditation sur la filiation paternelle. Accompagné d'une œuvre de son père spirituel, Aimé Césaire, le narrateur entreprend un voyage qui mène à une catharsis, à la rencontre avec soi et l'autre. Un mouvement similaire apparaît dans *Ru* (2009) de Kim Thúy. Georgeta Romaniță-Prada examine sur les plans thématique et stylistique la trajectoire régénératrice de ce récit-témoignage, entre le *ru*-ruisseau de larmes versées par les *boat people* et le *ru*-bercement dans le pays d'accueil.

Le regard de l'écrivain se tourne aussi vers l'environnement historique et politique par d'autres biais. Ileana Neli Eiben scrute le processus de fictionalisation qu'opère Felicia Mihali dans *La bien-aimée de Kandahar* (2016) à partir d'un fait divers. L'auteure explore la relation entre le soi et l'autre en convoquant la réalité politique internationale (la guerre en Afghanistan) et la mémoire collective (la fondation de Montréal) de la province d'adoption de l'héroïne. S'appuyant sur la réflexion de Paul Ricœur, Dorin Comșa examine comment s'imbriquent la mémoire personnelle et la mémoire collective dans *La Kermesse* (2006) de Daniel Poliquin. Cette œuvre complexe, déployée sur plusieurs décennies et trois espaces principaux, noue le jeu sur les voix narratives au travail de remémoration du protagoniste pour mieux rendre le questionnement autour de la construction identitaire et du rapport à l'autre — des préoccupations chères à l'écrivain. Le cheminement vers soi et autrui se cristallise dans la figure du traducteur dans *La traduction est une histoire d'amour* (2006) de Jacques Poulin. Parmi les différents aspects de ce personnage, Andreea Bugiac souligne combien la traduction prend la forme d'une enquête langagière, mais aussi existentielle et interpersonnelle ; l'acte traductif comprend une part de liberté qui favorise l'ouverture.

Une constante de toute littérature est d'affronter la problématique de la mémoire. Certaines des œuvres étudiées dans ce volume s'attachent plus particulièrement à la plongée intime. Simona Jișa démontre que la nostalgie de Dounia, la protagoniste du roman d'Abla Farhoud *Le bonheur a la queue glissante* (1998), relève d'un espace davantage affectif que géographique. Derrière les différents exils spatiaux se profile en effet la perte de la mère. Tandis que le pouvoir masculin empêche toute nostalgie, le deuil impossible de la figure maternelle provoque la mélancolie, un état qui marquera la vie

entière de Dounia. Andreea Bugiac utilise les mythes de la catabase et de l'anabase au sujet de l'héroïne traductrice, dans sa quête intime et langagière; Ramona Malița relève un mouvement similaire dans « La connaissance de la vague » d'Hélène Dorion (*Recommencements*, 2014). La critique explore la grande richesse de ce « narratoème » axé sur un retour introspectif sur le passé et l'acceptation sereine de la tourmente présente; elle en offre une lecture plurielle, symbolique, intertextuelle et anagogique. Les personnages d'*Il pleuvait des oiseaux* (Jocelyne Saucier, 2011) et de *Forêt contraire* (Hélène Frédérick, 2014) entreprennent eux aussi un processus générateur. À partir du rite de passage (Victor Turner), Sophie Beaulé examine le rôle de la forêt et surtout de la cabane, espace créateur d'art et de vie, comme lieux de renversement et de transformation identitaire.

Les contributeurs se sont ainsi montrés sensibles à certaines tendances actuelles, telles que la pluralité des imaginaires, l'autobiographique, la porosité entre les genres ainsi que le rapport entre l'individu et le collectif, c'est-à-dire la mémoire, l'Histoire de l'ailleurs et de l'ici. Ils ont aussi relevé les techniques d'écriture ainsi que la structure complexe des œuvres. Leurs articles donnent une idée de la richesse des littératures franco-canadiennes et québécoise, en perpétuelle recherche. Sans viser un panorama complet du paysage littéraire¹, ces articles montrent les préférences et les centres d'intérêt littéraires et critiques des chercheurs.

Simona Jișa et Sophie Beaulé

¹ On consultera Lucie Hotte et François Paré (dir.), *Les littératures franco-canadiennes à l'épreuve du temps*, Ottawa, Presses de l'Université d'Ottawa, coll. « Archives des lettres canadiennes », 2016, et Robert Dion et Andrée Mercier (dir.), *Que devient la littérature québécoise. Formes et enjeux des pratiques narratives depuis 1990*, Québec, Éditions Nota Bene, 2017.

AUTOUR DE L'ALTÉRITÉ DANS *TERRE DES AUTRES* DE SYLVIE BÉRARD

RODICA GABRIELA CHIRA¹

ABSTRACT. *On Otherness in Terre des Autres [Of Wind and Sand] by Sylvie Bérard.* With *Terre des Autres* (2004) or *On Wind and Sand* in its English version (2009), a novel of speculative science-fiction whose main theme is otherness, Sylvie Bérard stages the confrontation of two totally different civilizations in a space geographically favorable to one civilization only, that of the inhabitants of this planet called Mars II by the humans, Siextl by the dartzls. All the possible steps assumed by a confrontation of this kind are present: the encounter; the attempt to collaborate; the confrontation and the attempt of submission; the attempt of cohabitation. Our intention is to emphasize the forms of manifestation of otherness in *Terre des Autres* through the structure of the book and the crossed glances on the characters. Several theoretical reference points support our approach, especially those belonging to Denise Jodelet, Magali Uhl and Sylvie Bérard.

Keywords: *science-fiction, otherness, Terre des Autres, Sylvie Bérard, social imaginary*

REZUMAT. *Despre alteritate în Terre des Autres [Tărâmul altora] de Sylvie Bérard.* Prin *Terre des Autres* (2004) sau *On Wind and Sand* în versiunea sa în limba engleză (2009), roman de știință-ficțiune speculativă a cărui temă principală este alteritatea, Sylvie Bérard pune în scenă confruntarea a două civilizații total diferite situate într-un spațiu favorabil din punct de vedere geografic doar uneia dintre ele, cea a locuitorilor planetei denumită Mars II de către oameni, Siextl de către dartzli. Sunt prezenți aici pașii asumați de o confruntare de acest gen: întâlnirea, tentative de colaborare, confruntarea și tentative de supunere, tentative de coabitare. Intenția noastră este să scoatem în evidență formele de manifestare ale alterității în romanul *Terre des Autres* pornind de la structura cărții și prin încrucișarea punctelor de vedere ale personajelor. Elementele de referință în sprijinul abordării noastre aparțin îndeosebi autoarelor Denise Jodelet, Magali Uhl și Sylvie Bérard.

Cuvinte-cheie: *știință-ficțiune, alteritate, Terre des Autres, Sylvie Bérard, imaginarul social*

¹ Rodica Gabriela Chira est Maître de conférences au Département de Philologie de l'Université « 1 Decembrie 1918 », Alba Iulia, Roumanie. Elle a publié des articles et des études sur la littérature française (Cyrano de Bergerac, Tristan L'Hermite, Corneille, Voltaire, Montesquieu, Diderot), de même que sur divers aspects liés à l'imaginaire en science-fiction dans une perspective interdisciplinaire ou bien sur l'interculturel reflété dans les œuvres littéraires.
E-mail : rogabchira@yahoo.fr

Identité et altérité, moi et l'autre, voilà un sujet de débat essentiel. Comme le titre l'indique déjà, *Terre des Autres* (2004)² de Sylvie Bérard³ est un roman de science-fiction spéculative dont le thème principal est l'altérité. Dans un futur éloigné, des humains font naufrage avec leur « vaisseau-colonie » sur une planète située à vingt-cinq années-lumière de la Terre. Un nouveau monde est découvert.

Qu'il s'agisse de mondes peuplés par des singes ou des chiens, des « répliquants » ou des mutants, des géants ou des lilliputiens, des créatures xénogéniques ou des androïdes, des océans doués de mémoire ou des déserts sans fin ... la science-fiction est le lieu même où se déploient toutes les altérités

affirme Magali Uhl en faisant référence à une affirmation de Sylvie Bérard pour qui « [l']univers de science-fiction, comme n'importe quel univers fictionnel, nous en dit plus sur la société qui lui donne naissance que sur la société qu'il met en scène »⁴.

² Sylvie Bérard, *Terre des Autres*, Lévis, Éditions Alire, 2004 (celle que nous citons dans notre analyse, par l'indication des pages entre parenthèses), version anglaise *Of Wind and Sand*, Calgary, Edge (2009). Le livre a été récompensé par plusieurs prix : le Grand Prix de la science-fiction et du fantastique québécois (2004), le Prix Boréal du meilleur roman (2005), le Prix des lecteurs Radio-Canada (2006). Le roman prend sa source dans une nouvelle intitulée « La guerre sans temps » publiée dans la revue *Solaris* en 2002 (Prix Boréal de la meilleure nouvelle en 2002, Prix Aurora de la meilleure nouvelle de science-fiction canadienne francophone en 2003). L'illustration de Guy England figurant sur la page couverture du numéro 143 de *Solaris* a inspiré l'histoire des habitants de la planète Sielxth/Mars II.

³ Née en 1965 à Montréal, Sylvie Bérard est docteure en sémiologie et enseigne depuis quelques années la littérature québécoise à l'Université Trent, à Peterborough (Ontario). Outre *Terre des Autres*, elle a publié *La Saga d'Illyge* (2011) et *Une sorte de nitescence langoureuse* (2017). Elle publie aussi des nouvelles (dans *Solaris*, *Moebius*, *L'ASFFQ*, *Nouvelle Donne*, *Tesseract*...), des sketches, des scénarios, de la poésie, ainsi que des articles de fond en littérature. Elle collabore à *Lettres québécoises* et est membre du collectif de rédaction de la revue *XYZ*. Elle a rédigé un *Guide pratique de communication scientifique*, a traduit des romans en collaboration avec Suzanne Grenier et écrit un roman en collaboration avec Brigitte Caron, *Elle meurt à la fin* (1994). Voir notamment Johanne Melançon, « Sylvie Bérard ou le plaisir de la science-fiction. Entretien avec la lauréate du Prix des lecteurs Radio-Canada 2006 », *Liaison*, n° 132, 2006, pp. 18-19, disponible en ligne à l'adresse suivante, <http://www.erudit.org/culture/liaison1076624/liaison1089838/40803ac.html?vue=resume>.

⁴ Dans son texte intitulé « Le récit de science-fiction sous le regard de la prospective. Variations sur un imaginaire en mouvement » in *La science-fiction : de la perspective à la prospective*, Les cahiers de la CRSDD, coll. « recherche » no 08, 2012, p. 31, Magali Uhl cite le texte de Sylvie Bérard « Jamais futur ne fut aussi présent : Prospective sociale, rétrospective sémiotique, perspective science-fictionnelle » qui cite à son tour Alexandre Hougron, *Science-fiction et société*, Paris, PUF, 2000. Ouvrage disponible en ligne à l'adresse suivante, <http://www.crsdd.uqam.ca/Pages/docs/08-2012.pdf>.

Par son roman, Sylvie Bérard met en scène la confrontation de deux civilisations totalement différentes dans un espace géographiquement favorable à une seule, celle des habitants de cette planète appelée Mars II par les Terriens, Siextl par les dartzls. Toutes les étapes possibles supposées par une confrontation de ce genre y sont présentes : la rencontre ; la tentative de collaboration ; la confrontation et la tentative de soumission ; la tentative de cohabitation⁵.

Notre intention est de souligner les formes de manifestation de l'altérité dans *Terre des Autres* par la structure du livre et les regards croisés sur les personnages. Plusieurs repères théoriques viennent à l'appui de notre démarche, notamment ceux appartenant à Denise Jodelet, Magali Uhl et Sylvie Bérard.

Sur la structure du livre

Dans son compte rendu de lecture, Jean-Louis Trudel signale que *Terres des Autres* n'est ni un recueil ni un roman mais un « fix-up », « une chronique romanesque dans le genre des *Chroniques martiennes* de Ray Bradbury ». Il s'agit en effet de nouvelles distinctes regroupées dans le même cadre « par des textes intercalaires afin de décrire la geste des habitants d'une planète étrangère », comme *La guerre sans temps*, nouvelle publiée dans la revue *Solaris* (2002), ou *Le pire des deux mondes*, publiée dans *l'Année de la science-fiction québécoise* (1999)⁶. Ceci nous fait penser au *Livre des ombres* de Serge Lehman. Il rassemble vingt-cinq histoires représentant des textes indépendants publiés dans un intervalle de quelques années. Ils sont liés par un fil directeur qui assure la cohérence d'un très riche ensemble : un « Prologos » dont des éléments sont repris dans le préambule qui introduit chaque histoire, et un « Epilogos ». Celui qui raconte est un scribe dont la mission est de rassembler des histoires, de les placer au bon endroit et de les mettre sur papier⁷.

⁵ Il suffit de lire le titre de l'article de Nicholas Serruys pour arriver à une conclusion similaire. Nicolas Serruys, « Problématique de l'identité et de l'altérité dans *Terre des Autres* (2004) de Sylvie Bérard », *Nouvelles études francophones*, vol. 27, no 1, Printemps, University of Nebraska Press, 2012, pp. 115-129 [En ligne]. 2012.
URL : <https://muse.jhu.edu/article/484039/pdf>.

⁶ Jean-Louis Trudel, « Les humains et les autres... sur une planète lointaine », *Liaison*, no 131, Ontario, 2006, p. 4, article disponible à l'adresse suivante :
<http://www.erudit.org/culture/liaison1076624/liaison1090940/40762ac.html?vue=resume>.

⁷ Une discussion autour de ce livre est proposée par Rodica Chira, « Sur *Le livre des ombres* de Serge Lehman » in *Caietele Echinox*, vol. 21, 2011, pp. 271-277. Le livre en question a été publié en 2005 aux Éditions L'Atalante de Nantes.

Le discours de ce « fix-up » n'est pas toujours facile à suivre. Pour les divisions ou parties du livre, nous avons choisi la dénomination de chapitres, mais on pourrait aussi bien les nommer séquences, sections ou chapitres-histoires.

La plupart des chapitres-histoires (plus exactement cinq sur six) s'accompagnent de préambules consistant en dédicaces et vers-épigraphes de chansons appartenant à plusieurs auteurs-chanteurs-interprètes de langue française et anglaise venant de générations rapprochées, ayant surtout des rapports avec l'espace canadien et une préférence pour la chanson-message (Leonard Cohen – *Anthem*, Michel Pagliaro – *L'espion*, Véronique Sanson – *Mi-maître, mi-esclave*, Charles Aznavour – *Emmenez-moi*, Danielle Messia – *Désert*)⁸.

Terre des Autres, comme le roman de Lehman mentionné plus haut, est structuré en « Prologue » et « Épilogue », les deux « soutenus » par Chloé Guilimpert, le personnage féminin du camp des humains qui n'a pas connu d'autre planète que Mars II. Elle est le premier bébé qui y est né, apporté sous forme d'« embryon en suspension, qu'on a décongelé dès qu'on s'est posé sur la planète » (p. 1) ; elle a vu son premier darztl à l'âge de cinq ans et l'a trouvé beau. L'épilogue la retrouve dans le corps d'un darztl, âgée de cent ans, sous le nom de Chloé-Selm. L'épilogue est suivi d'une « Chronologie » qui présente l'évolution de la planète depuis le moment 0, an martien, jusqu'à 100, par une tentative de ranger les événements dans une succession cohérente.

Tous ces chapitres-histoires présentent des confrontations entre darztl et humains, en soulignant des ressemblances de comportement. Il y a deux grandes perspectives, humaine et darztl, ainsi que plusieurs voix narratives et focalisations. Les grands chapitres, quasiment indépendants, sont construits sur deux voix différentes ou deux histoires intercalées, détail qui renvoie à son tour au régime de l'altérité ou bien à une tendance de description simultanée de cadres différents comme dans une tentative de saisir le présent perpétuel d'une quatrième dimension qui permet de voir et de prévoir, d'engendrer le présent et le futur en un même temps⁹.

Deux chapitres-séquences, le premier, « Le problème humain », et le troisième, « Le Darztl », se veulent une description des humains et des habitants

⁸ Leonard Cohen (1934-2016), chanteur, musicien, poète, romancier et peintre, né à Westmount, dans une municipalité de Montréal où on parlait anglais, d'une famille hébraïque. Michel Armand Guy Pagliaro est né à Montréal en 1948 ; ses chansons sont en français et en anglais. Véronique Sanson, née en 1949 à Boulogne-Billancourt, chante des textes originaux, aux accents oniriques sur des musiques nouvelles et modernes aux arrangements très anglo-saxons. Danielle Messia, née en 1956 à Jaffa (Israël), décédée à 28 ans, chanteuse française avec une sensibilité exacerbée. Charles Aznavour (Shahnourh Varinag Aznavourian) né en 1924 à Paris, a été chanteur, acteur, écrivain et diplomate français.

⁹ Nous savons que la physique quantique permet une autre vision du monde, le temps, tel que nous le percevons n'existe pas, le passé, le présent et le futur se déroulent en un même temps.

de Mars II. Dans « Le problème humain », par un envoyé spécial, les darztlis décrivent les humains et cherchent des solutions au problème de l'invasion. « Le Darztl » est décrit avec les instruments scientifiques et dans le style spécifique aux terriens. Il reproduit le même racisme que celui des dartzls, sous le couvert d'une description scientifique « neutre ». Deux autres chapitres, le cinquième, « La terraformation en cinq leçons faciles », et le septième, « Le code humain [extraits] », sont comme des tableaux-menaces, chacun dans son langage spécialisé – technique pour l'un, juridique pour l'autre : les humains ont l'intention de « terraformer » Mars II, tandis que les darztlis imposent des règles par articles de lois visant la soumission totale des envahisseurs.

Le deuxième chapitre apparaît tout aussi intéressant, car il reconduit les discours idéologiques des chapitres 1 et 3, tout en opérant une ouverture sur l'Autre. En effet, dans « La guerre sans temps », une mercenaire humaine capture un darztl qu'elle enferme dans un espace isolé, une sorte de cave où il est censé régénérer ses bras et sa queue afin d'être mangés ou commercialisés. Ce darztl, nommé Rliebkl, avait sauvé une humaine, Solen, qui lui avait appris sa langue, avantage qui lui permet de raconter son histoire triste et touchante. Rliebkl aurait vainement tenté de sauver Solen, la sœur de la mercenaire, partie en émissaire de la bonté et de la beauté vers le peuple darztl. Ces récits emboîtés soulignent l'absurdité de la lutte entre darztlis et humains ; parfois le besoin de survivre se transforme en cruauté et désir de soumettre l'autre, qu'il s'agisse d'un humain qui s'avère cruel par rapport à un autre humain (la sœur de la mercenaire est violée et tuée par des hommes mercenaires) ou d'un darztl qui veut se venger. Le titre du chapitre est suggestif, toute guerre semble être éternelle tant que la méchanceté et l'absence de prise de conscience se manifestent.

Le sixième chapitre, « Le pire des deux mondes », est une relation à la première personne de la vie et des souffrances sous le joug darztl d'un jeune homme à nom féminin, Skllpt (le « sauvé du puits », p. 138). Il a été mutilé par sa mère dès la naissance pour le sauver des mains de l'ennemi qui, jugeant les hommes plus violents que les femmes, les éliminaient.

« De roc et de fureur » (le huitième chapitre), narré à la troisième personne (un narrateur omniscient ou bien un darztl, car ces créatures utilisent la troisième personne lorsqu'elles parlent d'elles-mêmes ou d'un autre), raconte l'histoire d'un darztl, Kthlold ; il veut sauver des mines un humain, Rhtiralmt, qui avait vécu dès l'enfance parmi les habitants de cette planète. « Son bras droit » (le neuvième chapitre), toujours à la troisième personne (dans un même registre, probablement raconté par une darztl), évoque la vie d'une femme darztl devenue prisonnière des humains mercenaires à court de victuailles ; ses bras sont coupés périodiquement pour servir de nourriture. Elle devient l'amie d'un enfant humain qui la prend en pitié et qui tente de la sauver au prix de sa propre vie.

« Le désert de l'âme », le dernier chapitre, comprend des récits intercalés témoignant de la vie de Marie, une jeune esclave humaine, soumise et torturée non seulement par les darztl, mais également par ses pairs. L'action se passe cette fois dans le Village, cet endroit isolé qui servirait d'abri à ceux qui croient dans une cohabitation paisible. C'est là que Marie, rescapée par Miekl, est amenée, car on y trouve une atmosphère paisible, propice à rétablir l'équilibre. Comme l'histoire est racontée par Miekl, un personnage mi-humain mi darztl, nous y avons la première personne.

Finalement, le chapitre « Les feux de l'ennemi », celui qui sert de liant dans l'économie du livre, est constitué d'une « Conférence de Chloé Guilimpert/Responsable des opérations stratégiques/Service de la défense et de la sécurité/Présentée devant le conseil provisoire de Mars II/le 05^e jour de sixtembre de l'an 0040 T.M. », d'un « Plaidoyer de Chloé Guilimpert assurant sa propre défense/Cour martiale de Mars II/Le 022^e jour de janvier de l'an 0043 T.M. » et de la relation de son histoire avec le monde darztl. Dans sa conférence, elle rappelle les tentatives des humains de créer des hybrides en tant que stratégie de conquête du monde nouvellement découvert. Trois projets ont été envisagés. Le projet Alpha (en l'an 0032 indiqué par la Chronologie) vise la création de darztl qui vivent en milieu humain à partir des embryons congelés dans leurs laboratoires par un processus de psychogénèse (pp. 62-64), projet prouvé inefficace en cela que la communauté humaine ne pouvait accepter les « intrus » de cette espèce. Le projet Beta (en l'an 0037 indiqué par la Chronologie) visait la création de darztl adultes par mutation génétique infligée à dix humains malades. La « thérapie génique » rappelle la vieille comptine des dix petits nègres, ce qui n'empêcha pas la colonie humaine de créer une colonie des hybrides isolée dans le désert. Le projet Gamma (lancé en l'an 0040 conformément à la Chronologie) suppose « l'interface entre le vivant et la machine », les deux espèces prouvant être trop différentes pour permettre une cohabitation paisible (pp. 77-78). Le processus consisterait à « transvaser l'esprit d'un humain [...] [dont] l'enveloppe charnelle initiale serait maintenue en vie de manière artificielle [...] dans un corps darztl [...] maintenu en état d'hibernation » (p. 78), avec implant d'un transducteur impossible à détecter par l'ennemi.

Grâce au projet Gamma, Chloé s'intègre tant soit peu dans la communauté darztl de la ville Sshklorml du pays Remldarztl et l'observe. Selm, son nom darztl, signifie deux, car on la prend au début pour la deuxième espionne humaine, à savoir Selmdhrakhln, après la première espionne, nommée Dhrakhln (p. 77). Comme la technique qui l'a transformée s'avère trop complexe pour les darztl, Selm passe pour une personne qui a perdu sa mémoire, chose inhabituelle dans leur communauté. L'exercice de la connaissance de l'autre par le même y est pleinement pratiqué. Après sa mission, Chloé-Selm revient

dans le territoire occupé par les humains pour devenir leur prisonnière dans le désert aussi bien que l'objet de leur moquerie ; elle est soumise au traitement qu'elle avait infligé à son tour aux autres (p. 125). Une fois rentrée à la base de recherches, elle reprend son aspect antérieur, une opération techniquement possible, mais plus difficile psychologiquement.

Sa position de personnage qui travaille pour la défense des humains l'oblige à trahir les darztls ne parvenant pas à leur faire accepter un pacte. Les qualités de l'ennemi n'intéressent personne (p. 127), au contraire, on considère que Chloé Guilimpert souffre du « syndrome de Stockholm », celui d'identification avec l'agresseur. Suite au procès qui lui est intenté, son chef veut l'assassiner ; finalement c'est elle qui assassine son chef, en demandant comme punition d'entrer pour toujours dans un corps darztls et vivre dans les colonies des hybrides (p. 128).

Si ce quatrième chapitre sert de liant dans l'économie du livre, il nous aide également à faire le passage vers une approche plus poussée de l'altérité.

Pour mettre en évidence cette confrontation de l'altérité qui se répond comme dans un miroir, nous proposons un schéma sur la structure du roman. Il peut servir également comme point de passage vers la prochaine section de notre analyse :

Structure du roman

Pour créer la connexion

Prologue (Chloé Guilimpert) \longleftrightarrow *Épilogue* Chloé-Selm
Chronologie – évolution de Mars II en 100 ans

Description « technique » de l'Autre

Chap. 1 – description des humains \longleftrightarrow *Chap. 3* – description des darztls
Chap. 2 – discours idéologique (mercenaire humaine, 1^{re} personne)

Tableaux-menaces

Chap. 5 – langage technique (terraformation) \longleftrightarrow *Chap. 7* – langage juridique (soumission)
Chap. 4 – relation-stratégie (Chloé-Selm 1^{re} personne)

Histoires - altérités

1 : darztls

Chap. 8 – un homme darztl (3^e personne) \longleftrightarrow *Chap. 9* – une femme darztl (3^e personne)

2 : combinaisons

Chap. 6 – « homme-femme » (1^{re} personne) \longleftrightarrow *Chap. 10* – mi-humain mi-darztl (1^{re} personne)

Regards croisés

L'univers de la science-fiction se situe dans les limites posées par notre imaginaire, il met en scène l'imaginaire social :

Donc plus que l'image de la société dans laquelle on vit, plus que son inconscient pulsionnel, c'est un imaginaire social que la science-fiction met en scène. Autrement dit, comment les individus fantasment et se fantasment, contrôlent et se contraignent, doutent et s'interrogent sur la société dans laquelle ils vivent et en quels termes ils le retranscrivent dans des récits, donc en assurent la transmission par l'entremise de l'écrit. Toutefois, avec la science-fiction, il ne s'agit pas d'une simple photographie de notre société, un plan fixe livré au terme de ce parcours. Ce qui apparaît est, au contraire, un imaginaire en train de se constituer, donc une image en mouvement. [...] Cette seconde donnée, constitutive de l'existence humaine, condition de possibilité du « nous collectif » est précisément l'imaginaire, autrement dit la présupposition d'une réalité parallèle¹⁰.

Ceci permet une analyse de la psychologie sociale et des phénomènes de l'altérité. Denise Jodelet fait référence à une « altérité du dehors », qui concerne les pays, peuples et groupes situés dans un espace et un temps distants, des cultures différentes, et une « altérité du dedans », visant le physique et le corporel, les mœurs, l'appartenance à un groupe, etc.¹¹. L'altérité est le produit d'un double processus de construction et d'exclusion sociale.

Deux termes sont utilisés par Denise Jodelet au sujet de ce rapport entre les êtres doués de raison : *l'altérité* fait référence à la distance spatiale, et *autrui*, c'est-à-dire le prochain, implique la communauté et la proximité sociale¹². Il ne faut pas oublier que la conscience de soi est dérivée de l'échange avec les autres. Évidemment, les personnages rencontrés dans le roman de Sylvie Bérard peuvent être analysés dans cette perspective, en situant les darztls au niveau de *l'altérité* et l'humain comme *autrui* si notre regard se situe dans la perspective des humains, mais on assiste aussi à la situation opposée vue par les habitants de Sielxth.

Nous avons d'abord une observation réciproque retrouvée dans les chapitres un et trois, comme on l'a déjà mentionné. Ainsi, le Rapport de Sielxthblootrd Lmasklz/Envoyé spécial auprès des humains témoigne des caractéristiques des humains :

¹⁰ Magali Uhl, « Le récit de science-fiction sous le regard de la prospective. Variations sur un imaginaire en mouvement » in *La science-fiction : de la perspective à la prospective, o. c.*, p. 32.

¹¹ Denise Jodelet, « Formes et figures de l'altérité » in Margarita Sanchez-Mazas et Laurent Licata (dir.), *L'Autre : Regards psychosociaux*, [2005], Grenoble, Les Presses Universitaires de Grenoble, coll. « Vies sociales », chap. 1, pp. 23-47, 2007, ouvrage disponible en ligne à l'adresse suivante, www.pug.fr/extract/show/780, p. 26.

¹² *Ibid.*, p. 30.

Les humains sont des animaux, ils n'ont aucune dignité. Ils vivent, parqués les uns sur les autres, dans des boîtes infectes qu'ils osent appeler « maison ». Ils se collent les uns aux autres, ils se déplacent en troupes, ils n'ont aucune minute à eux, comme si être seul leur faisait peur. [...]

Les humains n'ont aucune manière, ils ne sont pas civilisés. Ils s'efforcent de parler cette belle langue à l'aide d'un appareil sophistiqué. Leur technologie est ridicule et ils parlent très mal. Leur machine ne sait pas faire des phrases, elle ne connaît rien à la bienséance. [...] Les humains n'ont aucun goût. Ils cachent leurs corps sous des combinaisons bigarrées, comme celles des mineurs d'ici lorsqu'ils finissent leur journée de travail. Ils n'ont aucun sens de l'apparat, tout ce qu'ils portent est fonctionnel et laid.

Ils cachent leur corps du moindre rayon de liirzt, car leur chair est fragile. L'astre du jour est pour eux un poison, qui les rougit comme une solution acide. Ils se couvrent parce que leur corps est mou et faible. Et si impuissant. Ils se blessent sur le moindre objet et leur chair ne se répare pas. La plus petite égratignure devient un drame pour eux, car ils ne se régénèrent pas. Ils ne sont pas évolués. Leur métabolisme peut les tuer à tout moment. [...] ils supportent si mal la chaleur qu'on dirait une espèce troglodyte, faite pour vivre dans les caves plutôt qu'à la lumière. [...] Ces créatures ont besoin de tellement d'eau, il n'est pas étonnant qu'ils suintent tant de ce liquide nauséabond lorsqu'ils ont chaud. [...] ils sont inaptes à discerner une nourriture comestible d'un poison, un végétal digestible d'une plante vénéneuse. [...] Les humains sont pareils à la vermine. Ils envahissent tout, ils s'étendent dans le Remldartzl, ils grignotent peu à peu ce monde. (pp. 5-7)

Cette caractérisation parle déjà des êtres dartzls, par opposition : les humains n'ont pas de dignité parce qu'ils vivent ensemble « parqués les uns sur les autres » (imaginons des lits superposés), tandis que les hôtes préfèrent la solitude, l'isolement. Ils se montrent aussi grossiers (le transducteur ou traducteur automatique qu'ils utilisent pour communiquer avec les dartzls est d'une efficacité limitée) et ne respectent pas les bienséances, par l'emploi du *tu*, au lieu de la troisième personne : « le policier avait effectivement utilisé la deuxième personne du singulier, signe d'une très grande intimité... ou d'une très grande impolitesse, disaient les quelques lexiques dartzls dont les humains disposaient » (p. 76). L'absence de goût des humains est due à leur esprit pratique, ils utilisent des combinaisons comme habits. Les dartzls, quant à eux, n'ont besoin de vêtements que pour cacher leurs parties intimes. Ayant un corps de reptile, ils résistent aux températures de cinquante – cinquante-cinq degrés de leur planète et cherchent toujours le soleil, la lumière, la chaleur et le sable. Le besoin de fraîcheur ressenti par les humains en revanche, les détermine à vouloir se cacher dans les caves, ce qui fait qu'on

leur attribue l'appellation de troglodytes. En plus, ils ont besoin de trop d'eau (les darztls se baignent dans le sable), ils ont besoin d'une nourriture différente, ils s'adaptent difficilement à la nourriture découverte sur Mars II.

Par ailleurs, ils ne prouvent pas avoir une culture, ils « sont des parasites » parce qu'ils « vivent aux crochets des autres espèces ». Ils sont pareils à de la vermine » parce qu'ils « grignotent peu à peu ce monde ». Ils sont des menteurs, car ils ont prétendu vouloir rester sur Mars II le temps de réparer leur vaisseau mais, en réalité, ils n'ont jamais eu l'intention de quitter la planète : « C'est une engeance retorse et hypocrite : un jour ils affirment une chose ; le lendemain, lorsqu'ils croient que personne ne les surveille, ils font le contraire » (p. 7). Ils « ne comprennent pas vite. Leur pensée est restreinte, leurs idées circulent très lentement dans leur tête. [...] ils sont bêtes et entêtés » (p. 7). La conclusion du rapport est qu'il serait bon d'utiliser les humains dans les mines (trop froides pour la constitution dartzl), de les obliger à fabriquer des armes pour les darztls afin qu'ils soient finalement chassés.

De leur côté, les humains les voient comme un objet de laboratoire, un animal qu'on observe et qu'on pense pouvoir soumettre avec le sentiment de la toute-puissance héritée du monde occidental où l'ère scientifique, accordant la place primordiale à la raison, a fini par inculquer à l'être humain la croyance en sa capacité et son droit de maîtriser la matière et le monde :

NOM COMMUN :	Darztl
NOM LATIN :	<i>Chameleo erectus</i>
FAMILLE :	Caméléonidés
CLASSE :	Reptiles
ORDRE :	Squamates
TEMPÉRATURE :	40° C à 55° C

[...]

RENSEIGNEMENTS ADDITIONNELS :

Avec sa grosse crête et ses dents acérées, le darztl caméléon semble tout droit et sorti de l'époque jurassique. Bien que le darztl soit capable de se déplacer à quatre pattes, il paraît avoir une prédilection pour la station sur ses deux pattes postérieures. [...] La faculté de régénération observée chez d'autres espèces de reptiles s'étend chez les darztls non seulement à la queue, mais au quatre membres et certains organes internes. Fait à noter : les darztls possèdent un langage complexe fait d'une combinaison de sons sourds et de cliquetis. (pp. 57-58)

Nous apprenons ainsi que les darztls sont rangés dans la classe des reptiles, que les mâles atteignent deux mètres en longueur, tandis que les femelles ont un demi-mètre de plus, qu'ils sont omnivores (viande crue et

végétaux), que leur reproduction est ovovivipare, qu'ils ont la capacité de régénérer non seulement leur queue, mais aussi leurs bras et une partie des organes internes, ce qui ne laisse pas voir leur période de vie. Cette longévité, presque inconcevable pour les humains, fait qu'ils ne s'intéressent pas trop à la mesure du temps et qu'ils ne connaissent pas leur âge¹³.

Ces observations générales nous aident à mieux percevoir les relations entre individus, entre individus et groupes. Il y a d'abord l'humain mercenaire qui, en fonction des situations, opère individuellement ou en groupe. La sœur de Solen, dans « La guerre sans temps » vit en solitaire ; de là sa méfiance, mais aussi son éthique et finalement le respect pour le darztl qui avait voulu sauver et libérer sa sœur, qui avait même appris la langue des humains. Il est altruiste et digne car, après avoir dévoilé son histoire touchante, en l'absence de la mercenaire, il met fin à ses jours.

L'errance en groupes rend les mercenaires humains (mais aussi les patrouilleurs dartzls qui chassent les esclaves enfuis des mines) plus cruels et les situations de viol et d'asservissement des femmes humaines découvertes en route ne sont pas rares (pensons à Marie, la jeune fille du dernier chapitre ou à l'enfant de l'avant-dernier qui avait choisi de devenir l'ami de la darztl prisonnière). Leur cruauté s'étend aux dartzls, s'il ne fallait se rappeler que le sort atroce de la femme darztl (« Son bras droit ») ; après la mort de l'enfant, elle est pratiquement condamnée à végéter : « Elle ne sait combien de temps a passé. Le soleil est haut dans le ciel, ses rayons la réchauffent et achèvent de l'empêcher de mourir » (p. 312). Le fait qu'elle parle la langue des humains n'est plus un danger, toutefois la menace devient encore plus grande, elle risque de se faire couper la langue qui servirait comme « petit plat ». Pour ce qui est de la solidarité des groupements d'humains, elle est mitigée. Parfois elle se manifeste, dans le cas de Rhtiralmt qui veut sauver une femme battue pendant une pause à l'extérieur des mines, mais la plupart du temps chacun sauve sa propre peau. La violence s'avère plus contagieuse que l'altruisme. L'autrui n'est pas plus sain que l'« alter ».

¹³ L'observation de plus près de Chloé-Selm laisse découvrir des détails : la couleur de la peau diffère, de même que le langage, en fonction de la région qu'ils occupent (par exemple ceux du continent de l'ouest, le Sliiddarztl ; vers le nord il fait froid, la vie est plus difficile. Leur état d'esprit peut être deviné d'après la couleur du fanon. L'intérieur de leurs habitations est simple et pratiques, « la plupart des objets qu'on y retrouvait servaient véritablement à quelque chose – on y retrouvait beaucoup de livres, par exemple, et d'instruments de la vie quotidienne (p. 90). Comme les reptiles sont ovovivipares, les « sphères gluantes » qui sortent du ventre des femelles sont prises en charge par la communauté. Les mines de diamant constituent pour les dartzls une source inépuisable d'énergie, ils ont un capteur solaire géant (p. 97) et une grande quantité d'eau sous la montagne, qui alimente les autres régions également (p. 101). L'association des mots d'une langue à l'autre est amusante : bicyclette – bkticlethl (p. 106). En somme, il n'y a pas de description très poussée d'une société très organisée, nous la découvrons par bribes.

Une relation d'amitié s'établit entre Kthlold, le darztl, et l'humain Rhtiralmt qui est sauvé des mines (« De roc et de fureur »). C'est une relation qui existe depuis l'enfance, ce qui prouve que les enfants sont plus ouverts, plus sensibles, que l'éducation ou l'expérience vécue dès l'âge le plus tendre sont capitales dans la formation de l'adulte. Cette relation n'est pas déterminée par les mutations génétiques, comme dans le cas de Chloé-Selm.

Pourtant, son transfert dans un corps darztl a permis au personnage de « jouer à l'autre », de se mettre littéralement dans la peau de l'autre afin de le comprendre. Comme Sylvie Bérard le souligne, cela a permis de

sentir d'abord le regard de l'autre qui nous considère soudain comme sa semblable même si tout ce qui a changé, c'est notre enveloppe extérieure. Puis vivre le monde comme le perçoit l'autre, faire l'expérience de son langage, entrer dans son intimité. C'est une chance qui ne nous est jamais donnée, même entre êtres humains. J'ai l'intime conviction que l'expérience ne pourrait être que bouleversante et que personne ne pourrait en ressortir intact, et c'est aussi un moment décisif dans *Terre des Autres*¹⁴.

Les échanges que Chloé-Selm a avec Khlearmt, nommé en quelque sorte son « chevalier servant », l'aident à comprendre le goût des darztls pour la solitude (p. 88) ; elle éprouve sur le vif les modifications saisonnières du corps des darztls comme celle de la mue, associée à l'accouplement. Une fois arrivés dans les mines, Khlearmt témoigne y avoir travaillé et manifeste sa révolte par rapport aux esclaves qui, à ses yeux, ne sont pas des personnes, mais

des usurpateurs qui sont venus envahir notre monde [...]. « Non, tu sais ce que je trouvais le plus triste tout le temps où je travaillais ici ? C'est qu'il ait fallu en venir là avec des gens que nous avons accueillis dans notre monde en toute candeur. Et qu'il faille nous rendre à une telle extrémité pour pouvoir commencer à espérer réussir, un jour, à les chasser de Sielxth. Voilà ce que je trouvais, ce que je trouve toujours aussi atroce. » (p. 114)

En quelles conditions les deux civilisations peuvent-elles cohabiter paisiblement ? Par « contamination », c'est-à-dire par mutation génétique¹⁵,

¹⁴ Johanne Melançon, « Sylvie Bérard ou le plaisir de la science-fiction. Entretien avec la lauréate du Prix des lecteurs Radio-Canada 2006 » in *Liaison*, n° 132, 2006, p. 19.

¹⁵ Voir en ce sens Isabelle Fournier, « La considération éthique des humains biotechnologiquement modifiés dans la science-fiction québécoise : Laurent McAllister et Sylvie Bérard » in *Québec Studies. Supplemental Issue*, Winter 2015-2016, pp. 59-76, article disponible en ligne à l'adresse suivante, <http://online.liverpooluniversitypress.co.uk/doi/pdf/10.3828/qs.2016.s4>.

par l'implantation de la manière d'être de l'un dans l'autre. Ce qui veut dire que la solution d'une cohabitation saine réside dans la possibilité de se mettre concrètement à la place de l'autre tout en gardant son indépendance, sa liberté intérieure. Cette tentative se concrétise dans *Terre des Autres* par la présence du Village « où règnent des valeurs pacifistes malgré tout » (Serruys, p. 127). Nicholas Serruys remarque à juste titre que c'est

en racontant leurs expériences respectives aux mains des Autres que certains humains et darztls apprennent à relativiser la nature des rôles que jouent les deux espèces dans la dynamique en question. [...] Ce n'est qu'ainsi, en s'ouvrant à d'autres possibilités d'existence, mutuellement, selon un accommodement réciproque, que les deux espèces pourront espérer mettre fin au conflit et trouver un moyen de vivre harmonieusement. (p. 127).

Le roman n'arrive pas tout à fait à cette étape, il s'agit plutôt d'un idéal à atteindre. Le dernier chapitre se conclut sur les paroles de Miekl, l'humain dans le corps d'un darztl, au Village, tandis que l'épilogue laisse entrevoir que la terraformation suit son cours. Le roman finit en fait dans le même registre, le problème est loin de trouver une solution universellement valable. N. Serruys finit son commentaire dans une tonalité plutôt réaliste : « Au bout du compte, il faut reconnaître que si le mal potentiel est inhérent à toute communauté, il existe au même titre que la tendance vers le bien » (p. 127).

Conclusion

Sylvie Bérard a imaginé une réalité parallèle qui attire l'attention sur les conséquences que l'absence de morale et d'éthique pourrait entraîner. Il n'y a pas de différence effective entre *autrui* et *altérité*, celui de l'extérieur n'est pas nécessairement pire que celui de l'intérieur, cet exercice d'interchangeabilité d'identité ou plutôt la capacité de perception poussée de l'autre prouverait qu'il n'est que notre propre miroir situé dans une étape différente de notre existence. La démarche de certains personnages et l'existence du Village inviterait le lecteur à aller au-delà des miroirs, malgré les difficultés. On voit également que les véritables transformations se produisent par effort individuel, par volonté personnelle, par l'observation directe et objective de l'autre, que l'enfant en général vit encore dans un état et dans une étape de l'évolution qui lui permet d'exercer la bonté et l'altruisme.

Ce livre, serait-il en son entier sous le signe des vers de Leonard Cohen, *Anthem*, place en exergue au second chapitre, « La guerre sans temps » ? : « The wars they will/be fought again/The holy dove/be caught again/bought and

sold/and bought again/the dove is never free.» (p. 9). Le refrain de la chanson, qui n'est pas cité dans le roman mais que l'on peut sous-entendre se constitue, à notre sens, en leitmotiv, malgré la tristesse et l'absence d'espoir qui le traverse : « Ring the bells/That still can ring/Forget your perfect offering/There is a crack/A crack in everything/That's how the light goes in ».

BIBLIOGRAPHIE

- Bérard, Sylvie, *Terre des Autres*, Lévis, Éditions Alire, 2004.
- Bérard, Sylvie, « Jamais futur ne fut aussi présent : Prospective sociale, rétrospective sémiotique, perspective science-fictionnelle » in *La science-fiction : de la perspective à la prospective*. Les cahiers de la CRSDD, coll. « Recherche » no 8, 2012, disponible à l'adresse : <http://www.crsdd.uqam.ca/Pages/docs/08-2012.pdf>.
- Chira, Rodica, « Sur *Le livre des ombres* de Serge Lehman » in *Caietele Echinox*, vol. 21, 2011.
- Fournier, Isabelle, « La considération éthique des humains biotechnologiquement modifiés dans la science-fiction québécoise : Laurent McAllister et Sylvie Bérard » in *Québec Studies. Supplemental Issue*, Winter 2015-2016, disponible à l'adresse : <http://online.liverpooluniversitypress.co.uk/doi/pdf/10.3828/qs.2016.s4>.
- Jodelet, Denise, « Formes et figures de l'altérité » in Margarita Sanchez-Mazas et Laurent Licata (dir.), *L'Autre : Regards psychosociaux*, 2005, disponible à l'adresse : www.pug.fr/extract/show/780.
- Melançon, Johanne, « Sylvie Bérard ou le plaisir de la science-fiction. Entretien avec la lauréate du Prix des lecteurs Radio-Canada 2006 » in *Liaison*, n° 132, 2006, disponible à l'adresse : <http://www.erudit.org/culture/liaison1076624/liaison1089838/40803ac.html?vue=resume>.
- Serruys, Nicholas, « Problématique de l'identité et de l'altérité dans *Terre des Autres* (2004) de Sylvie Bérard » in *Nouvelles études francophones*, vol. 27, no 1, 2012, disponible à l'adresse : <https://muse.jhu.edu/article/484039/pdf>.
- Trudel, Jean-Louis, « Les humains et les autres... sur une planète lointaine » in *Liaison* no 131, 2006, disponible à l'adresse : <http://www.erudit.org/culture/liaison1076624/liaison1090940/40762ac.html?vue=resume>.
- Uhl, Magali, « Le récit de science-fiction sous le regard de la prospective. Variations sur un imaginaire en mouvement » in *La science-fiction : de la perspective à la prospective*. Les cahiers de la CRSDD, coll. « recherche » no 08, 2012, disponible à l'adresse : <http://www.crsdd.uqam.ca/Pages/docs/08-2012.pdf>.

DE L'HÉRITAGE DANS LE RÉCIT DE FILIATION AU MASCULIN

CARMEN ANDREI¹

ABSTRACT. *On Heritage in the Filiation Narrative in the Male Gender.* My article analyses a testimony of the return to origins published in 2009 by a famous voice in the contemporary Canadian French literature: Dany Laferrière, *L'énigme du retour*. The novel is built on the double geographical and mental route past-present, present-past, between the country of origin and the adoptive countries (Quebec and the United States), on activating individual and collective memory, on a favorite topos of the postmodern climate, viz. identity interrogation. It is complex, necessary to gaining wisdom. Once understood, accepted, assumed, it is no way perceived as heart-wrenching or vindictive, but instead it helps the author regain peace and evolve. The exile means liberation and return, identity loss and regain. This is a complex autobiography, with the most intimate writing of intimacy, an archeological inquiry collecting bribes/remnants of a troubled past. For Dany Laferrière, the direct paternal affiliation is sublimated, it fails, the heritage is taken over by a spiritual father and it aims at being relegated to the grandson.

Keywords: *identity, filiation, exile, hybridity, Haïti, heritage, postmodern, intimacy.*

REZUMAT. *Despre moștenire în romanul de filiație masculină.* Articolul analizează o mărturie a întoarcerii la origini publicată în 2009 de o voce contemporană celebră în literatura canadiană de expresie franceză: Dany Laferrière, *L'énigme du retour*. Romanul este construit pe o dublă călătorie geografică și mentală între trecut și prezent, prezent și trecut, între țara de origine și țările de adopție (Québec și Statele Unite), antrenând atât memoria individuală, cât și cea colectivă. Căutarea (și găsirea) identității, proces complex, necesar pentru înțeleptire, este un topos de predilecție în climatul postmodern. Odată înțeleasă, acceptată și asumată, identitatea nu este percepută ca sfâșietoare sau vindicativă, ci, în schimb, îl ajută pe autor să-și redobândească pacea și să meargă mai departe, să evolueze. Exilul înseamnă eliberare și întoarcere, pierderea și

¹ Carmen Andrei est Professeure au Département de français, Faculté des Lettres, Université « Dunărea de Jos » de Galați, Roumanie, habilitée à diriger des recherches. Elle donne des cours magistraux de littérature française et francophone et de traduction littéraire. Elle a publié dix livres dont sept comme auteur unique et plus de quatre-vingt-dix articles scientifiques. Elle est membre de l'Union des Écrivains Roumains et du Centre de Recherche *Théorie et pratique du discours* où elle dirige l'axe « Littératures et identités culturelles ». E-mail : carmen.andrei@ugal.ro

recâștigarea identității. Avem de-a face cu o autobiografie complexă, cu o scriitură a intimului, cu o anchetă arheologică ce colectează frânturi dintr-un trecut tulbure. Dacă pentru Dany Laferrière filiația paternă este sublimată, chiar ratată, el devine la rândul lui părinte spiritual pentru nepotul lui căruia îi va transmite moștenirea.

Cuvinte-cheie: identitate, exil, hibriditate, Haiti, moștenire, postmodern, intimitate

Préambule

La critique littéraire québécoise s'est montrée favorable à l'écriture migrante du Québec comme partie intégrante de l'histoire littéraire contemporaine, désormais parvenue tant à la reconnaissance institutionnelle qu'à la notoriété publique. Les prix et les distinctions attribués aux écrivains appelés des Néo-Québécois (parmi lesquels je cite Dany Laferrière, Kim Thúy, Ying Chen, Naïm Kattan Sergio Kokis, Wajdi Mouawad, etc.), devenus des « minorités visibles », et leur intégration comme objet d'étude dans les cours universitaires et ateliers d'écriture attestent cette tendance de s'ouvrir vers l'Autre. Il y a à présent une pléthore de textes qui font partie du patrimoine culturel canadien par la problématique identitaire d'intégration et d'appropriation d'un espace et d'une langue², prolongeant ainsi les questionnements des auteurs « de souche », exilés spirituellement après la Révolution tranquille et les échecs successifs d'un consensus de parole et d'idées des années '80, plus précisément, détachés des questions constitutionnelles et du mouvement indépendantiste. Malgré les différences de perspective et d'écriture, on retrouve désormais dans les lettres franco-canadiennes un *topos* cher au climat postmoderne : le « qui suis-je ? » part à la recherche du « qui fus-je ? », réfléchit sur le « qui fûmes-nous ? » pour trouver des repères au « qui serai-je ? ». À la recherche de l'identité, le sujet-écrivain/écrivain découvre l'altérité et l'hybridité comme solutions salvatrices et emblématiques de l'être postmoderne³. L'« identité meurtrière » contemporaine est exprimée selon de multiples voies. Les écrivains les plus originaux refusent

² En fait, on a commencé à parler des Néo-Québécois après la Seconde Guerre mondiale pour désigner tout un courant de réflexion et de pensée dans les écrits d'idées qui témoignent de la présence de l'Autre, tout en se référant au grand débat canadien entre les francophones et les anglophones. Cf. Laroche, Maximilien, « Les Néo-Québécois », dans Réginald Hamel (dir.), *Panorama de la littérature québécoise contemporaine*, Montréal, Éditions Guérin, 1997, pp. 612-628.

³ Hybridité et altérité vont de pair avec l'idée de braconnage identitaire, telle que la développe Simon Harel dans *Braconnages identitaires. Un Québec palimpseste*, Montréal, VLB Éditeur, 2006, coll. « Le soi et l'autre », mais la démarche de l'auteur (le Québec comme territoire usurpé, cage du refuge identitaire, marginalité désenparée, etc.) ne recoupe pas la mienne, qui est centrée exclusivement sur le récit de filiation.

de faire le deuil de la patrie perdue et habitent un *entre-deux* personnel où il est question de thèmes universels : la migration, la pérégrination, la mémoire, le rapport à la langue, à l'écriture et à l'Autre. La pluralité et le métissage sont désormais les visages d'une existence à deux ou à plusieurs dans une société plurilingue et pluriculturelle. C'est le cas de Dany Laferrière, de Kim Thúy, de Ying Chen, etc.

*L'énigme du retour*⁴, onzième roman de Dany Laferrière paru en 2009, reçoit le prix Médicis. Le titre prometteur, alléchant, laissera le lecteur friand de polar sur sa faim (il n'y aura aucune énigme policière !) Le livre s'inscrit dans les constantes de son écriture : narration fragmentée, toujours à la première personne, mélange des genres, intertextualité, hybridité culturelle, ludique par endroits et refus du récit linéaire⁵.

Dans son interview donnée pour Hachette/Grasset⁶ lors de la sortie du livre, Dany Laferrière avoue être retourné à Haïti, « aux tristes tropiques » (p. 34), avoir voulu sortir du côté historique et journalistique des choses, montrer la vraie réalité, multiforme et protéiforme, tel un reporter ; muni d'un cahier pour y enregistrer des notes de reportage, il les travaille par la suite pour en sortir quelque chose de littéraire, il cartographie cet univers familial et familier. Dans le vacarme incessant de Port-au-Prince, il réapprend à s'adapter à tout : au climat (après la difficulté de s'adapter « au vaste pays de glace » adoptif – pp. 14-15, p. 167), à la nourriture, aux us et coutumes de jadis et à un présent qui lui est étranger. Par ailleurs, cette capacité d'adaptation n'est pas facile à tous les humains, d'autant plus aux exilés, avoue-t-il. Il y découvre surtout qu'ici on continue à vivre « d'injustice et d'eau fraîche », que seule la famine scande la vie⁸, que « Depuis un certain temps/on tue à midi dans ce pays » (p. 99) et que les tueurs veulent tous mourir jeune (p. 100). Réalités

⁴ Dany Laferrière, *L'énigme du retour*, Paris, Éditions Grasset et Fasquelle, coll. « Le livre de poche », 2009. Toutes les citations renvoient à cette édition abrégée désormais *ER*.

⁵ *Apud* Delia Georgescu, « Dany Laferrière » in Corina Dumitriu-Panaitescu (dir.), *Dicționar de francofonie canadiană* [Dictionnaire de francophonie canadienne], Iași, Éditions de l'Université « Al. I. Cuza », 2011, p. 455.

⁶ Entretien disponible sur <https://www.youtube.com/watch?v=iu1SNYvDMQk>.

⁷ Des bribes du dialogue intertextuel apparaissent, Dany Laferrière cite Émile Nelligan avec « Ah comme la neige a neigé » et le chanteur Gilles Vigneault avec sa chanson célèbre « Mon pays ce n'est pas un pays c'est l'hiver » (p. 50).

⁸ Voir dans *ER* les pages sur la faim d'une simplicité touchante (p. 15) ou encore pp. 92-93 : « Si on n'est pas maigre à vingt ans en Haïti, c'est qu'on est du côté du pouvoir », il culpabilise du fait que depuis trois décennies il fait gras à Montréal tandis qu'au Port-au-Prince, les gens font maigre. Haïti est un « pays constamment à la merci d'une émeute de la faim » (p. 120). D'ailleurs tout un chapitre lui est consacré : « La faim » (pp. 131-136). Dans l'entretien cité, l'argument étayé en faveur d'*ER* comme discours politique subliminal est très simple : « Comment vivre avec et en dehors la faim ? »

sociales non folkloriques résumées en trois mots-clés : « Douleur./Silence./Absence. » (p. 96). Cynisme et honte en parlant des atavismes des colons, du régime totalitaire. Corps et mémoire se font jumeaux et se dégèlent et se réchauffent l'un et/ou l'autre dans le travail de la repensée (p. 144). La dépossession identitaire – « être étranger même dans sa ville natale » (p. 149) est consciencieusement annotée. L'auteur retrouve aussi dans son pays natal l'odeur de la terre grasse, la pureté de l'air enivrante (pp. 156-157), l'étendue verte et la fixité du temps (p. 222).

La réflexion sur l'exil et la politique lui arrive instantanément : vivre, penser et sentir hors de ceux qui lui ont fait du mal n'amènent pas la colère ou la « lancinante rage » (p. 58) comme dans le cas d'Aimé Césaire (c'est justement là son côté qui touche et fascine son fils spirituel), à l'opposé, Dany Laferrière part à la recherche d'une sérénité ; le livre ne fait pas dans le discours politique, mais justement pour cet aspect en est un. À la fin d'un chapitre sur les choses et les gens perdus, on y retrouve un beau résumé de l'exil et de la destinée de l'auteur : « Le dictateur m'avait jeté à la porte de mon pays. Pour y retourner, je passe par la fenêtre du roman. » (p. 153).

Dany Laferrière retourne au pays après trente-trois ans pour annoncer à sa mère la mort du père à New York. Dans cette autobiographie complexe, une écriture de l'intimité intime qui prend l'allure d'une enquête archéologique en vue de faire la collecte des bribes d'un passé traumatisant qui a mené à l'exil forcé. Évoquer « les années noires », « la paranoïa collective » (p. 113) inscrites dans la douleur nue de la mère qui a su porter sa croix, attendre sans rien demander, s'avère éprouvant. Mère et sœur qui ont refusé l'exil pour « donner un sens du pays » (p. 185) ont payé le plein prix les dettes des deux hommes qui sont partis.

Le récit privilégie une rétrospection anarchique, discontinue dans la succession événementielle : on a affaire à des notes inédites de voyage, entrecoupées par des mini-essais. Une fois arrivé à la maturité intellectuelle et affective, après avoir pris le recul nécessaire pour pouvoir en parler et, par voie de conséquence, entamer un jugement, certes subjectif et non exhaustif, de ce questionnement identitaire, l'auteur construit un récit au fur et à mesure sur une structure narrative originale : notes de voyages, récit testimonial, envolées de prose poétique, syncopes, analepses et prolepses narratives. *L'énigme du retour* débute par des récits-descriptions du quotidien dans le moindre détail, typographiquement entrecoupés par des réflexions-maximes.

Deux parties inégales, la première, un tiers du livre, *Lents préparatifs de départs* [n. s.], composée de quatorze chapitres et la seconde, les deux autres tiers, *Le retour*, composée d'une quarantaine de chapitres.

Le travail mémoriel fonctionne dans ce cas simplement dans le subjectif où l'émotion se veut étouffée ou plutôt se doit de l'être pour pouvoir

être narrée. Le récit est donc bouleversé dans l'ordre temporel justement à cause de la portée traumatisante de l'événement vécu.

Le témoignage du retour privilégie le topos du questionnement identitaire dynamique, *dans le mouvement* : le sujet individuel se (re)cherche dans la saisie de la mise en mouvement⁹, dans le déplacement vers l'origine, physique et affectif à la fois, dans le retour vers l'origine qui est aussi une descente dans l'enfance :

Et l'exil du temps est plus impitoyable
que celui de l'espace.
mon enfance me manque plus cruellement
que mon pays (p. 73).

La mémoire liée indissolublement à l'espace, la présence physique du sujet-écrivain qui enquête en reporter permet de réactiver la mémoire des communautés minoritaires¹⁰ : Port-au-Prince, ses bidonvilles dont Jalousie et ses environs campagnards comme double espace clos de l'abandon et des retrouvailles/du souvenir. Le sujet-écrivain qui revient chez lui a changé, il est perçu comme faisant partie d'une appartenance diasporique : Danny Laferrière est pris pour un écrivain fortuné qui choisit un grand hôtel et, à cause de cela, il ressent le malaise identitaire du riche revenu chez les pauvres (p. 171).

Héritage impossible dans la filiation masculine

Lorsque la mémoire débouche sur une impasse, elle s'accroche à la filiation, notion qui entraîne celle de transmission, d'héritage¹¹. L'héritier se construit difficilement par des legs et des biens de toutes sortes, par « le détour de l'autre » qui l'amène socialement à l'assimilation de la communauté des ascendants.

Quelques biographèmes sur Dany Laferrière s'imposent afin de mieux comprendre son « retour » et sa filiation. Né à Port-au-Prince en 1953, il passe sa jeunesse estudiantine comme journaliste pour l'hebdomadaire *Le Petit Samedi* et animateur à Radio Haïti-Inter. Il porte le même nom que son père,

⁹ François Paré, *La distance habitée*, Sudbury, Éditions Prise de parole, 2005, p. 117.

¹⁰ Voir Jocelyn Létourneau et David Northrup, « Québécois et Canadiens face au passé : similitudes et dissemblances », in *The Canadian Historical Review*, vol. 92, n° 1/2011, pp. 163-196 et Jocelyn Létourneau, « Mythsistoires de *Loser* : introduction au roman historique des Québécois d'héritage canadien-français », in *Histoire sociale/Social History*, vol. 39, n° 77 (mai)/2006, pp. 157-180.

¹¹ Sur l'importance de la filiation au Québec, cf. entre autres : E.-Martin Meunier et Joseph-Yvon Thériault (dir.), *Les impasses de la mémoire. Histoire, filiation, nation et religion*, Montréal, Éditions Fides, 2007.

Windsor Klébert Laferrière, maire de la capitale, ensuite sous-secrétaire d'État au Commerce et à l'Industrie qui est exilé au Québec puis aux États-Unis puisqu'opposant au régime de François Duvalier. Laferrière père renie femme, enfant, pays (p. 64). À son tour, en 1976, Dany Laferrière s'exile après l'assassinat de son collègue Raymond Gasner (voir dans ce sens le chapitre « L'exil »). Il s'installe à Montréal, nourrit son penchant pour l'écriture¹² et entre dans les lettres canadiennes par la grande porte : bonne réception auprès du grand public, en 1985, avec le roman *Comment faire l'amour avec un nègre sans se fatiguer*¹³. À présent, c'est un auteur à succès qui a publié une dizaine de romans primés, traduits, en plus d'être courtoisé par la télévision et le cinéma¹⁴.

La filiation masculine chez Dany Laferrière est double : il a deux pères, le géniteur naturel qui a le même nom que lui, et le père spirituel, le poète martiniquais Aimé Césaire, phare de la francophonie, figure de proue dans la lutte contre le colonisateur¹⁵.

Chez Dany Laferrière, comme la figure paternelle est sublimée, échouée, la filiation est remplacée par ce père spirituel, Aimé Césaire, qu'il cite et place en épigraphe de *ER* : « Au bout du petit matin... », citation tirée de son livre de chevet, *Cahier d'un retour au pays natal* (1939). La filiation spirituelle est explicite maintes fois : « Le poète m'aide à faire le lien entre cette douleur qui me déchire [dénoncer la colonisation] et le subtil sourire de mon père » (p. 58, lecture de Césaire, p. 242). La connivence culturelle avec Césaire est explicite, elle devient même synesthésie proustienne :

On nous a apporté du café. J'ai aussitôt dans la bouche le goût de Césaire. Ce Césaire qui parle de « ceux qui n'ont exploré ni les mers ni le ciel mais sans qui la terre ne sera pas la terre ». Ce sont les mêmes qui passent devant moi, dans ce petit marché qui s'animent doucement (p. 258).

La mémoire est empêchée chez Dany Laferrière : le père, démuné socialement, n'a que des dettes à lui transmettre. On le voit d'ailleurs dans un geste symbolique : à la banque, le fils n'a pas le code pour ouvrir le coffre-fort, seul témoin dépositaire d'un père énigmatique (chapitre « La valise ») :

¹² Aveu important et questionnement rhétorique : « Ce qui est sûr/je n'aurais pas écrit ainsi si j'étais resté là-bas./Peut-être que je n'aurais pas écrit du tout./Écrit-on hors de son pays pour se consoler ?/Je doute de toute vocation d'écrivain en exil. » (p. 33).

¹³ Voir mon article consacré à ce roman, Carmen Andrei, « Démythification/démystification identitaire dans *Comment faire l'amour avec un nègre sans se fatiguer* de Dany Laferrière » in *Communication interculturelle et littérature*, n° 1 (5)/2009, Éditions Europlus, Galați, pp. 9-15.

¹⁴ Dany Laferrière connaît également l'expérience américaine dont il parle dans *L'odeur de café* (1991) – prix Carbert de la Caraïbe, *Le Goût des jeunes filles* (1992) – prix Edgar Lespérance, adapté au cinéma, tout comme *Comment faire l'amour avec un nègre sans se fatiguer*.

¹⁵ Voir le chapitre « Un poète nommé Césaire », pp. 56-59.

c'est que le destin ne se transmet pas de père en fils.
Cette valise n'appartient qu'à lui.
Le poids de sa vie. (p. 70).

Ciblé par la mort, « cet archer aveugle » (p. 124), le père éveille chez son fils l'angoisse de sa propre mort. Faute de valise-héritage de la part du père, l'auteur reçoit un palliatif, une poule noire de la part de son meilleur ami (p. 237).

C'est la mère qui est porteuse de la mémoire/des histoires individuelle(s), qui en est le témoin :

Ma mère ne se baigne pas
dans le fleuve de l'Histoire.
Mais toutes les histoires individuelles
sont comme des rivières qui la traversent.
Elle conserve dans les replis de son corps
les cristaux de douleurs de tous ces gens
que je croise dans les rues depuis mon arrivée. (p. 96).

L'image de la mère est fétichisée ; la mère est le phare, la boussole, « le moindre nuage sur son front » est source d'interprétation (p. 112).

À son tour, Dany Laferrière devient repère et modèle de son neveu, le père spirituel. La filiation est donc toujours possible, un héritage vraisemblablement à léguer à l'avenir. D'ailleurs, l'auteur dédie ce livre à Dany Charles et plusieurs chapitres dont notamment « La Cérémonie des adieux » qui est le plus parlant pour la question de l'héritage.

Le neveu qui porte le même prénom que l'oncle souhaite devenir écrivain, réclame la recette qui lui est donnée dans le registre parodique : il faut « de bonnes fesses » puisqu'un écrivain reste assis longuement, « des talents de bonne cuisinière » qui sait marier tous les goûts comme pour les plats exquis, mais surtout, et là, le discours devient sérieux, un apprentissage qui s'étale sur dix ans (« L'écrivain en herbe », pp. 102-103). Les deux, oncle et neveu, scellent ironiquement l'acte de filiation dans un acte d'intimité : ils pissent ensemble – « Deux jets continus./Arcs purs./Légers sourires de part et d'autre. » (p. 258). Puis de nouveau, la transmission de l'héritage spirituel revient dans le registre du sérieux :

J'ai glissé dans la sacoche de mon neveu
le vieux recueil gondolé par la pluie
du *Cahier d'un retour au pays natal*.
C'est avant de partir qu'on en a besoin.
Pas au retour. (p. 259).

L'auteur fait ses adieux avec les fantasmes du passé opprimant, colonial, ses adieux avec son père et prend congé de son neveu.

Pour faire le point

L'exil, ce « voyage sans billet de retour » (p. 39) sauve Dany Laferrière « de la famille, du sang et de l'esprit de clocher » (p. 39), l'aide à se forger consciemment une identité *autre* (« on n'est pas forcément du pays où l'on est né » (p. 159) ; « il ne suffit pas de parler créole/pour se métamorphoser en Haïtien » (p. 183)). Il a un rapport difficile à son pays qui lui a inoculé une sorte de « virus suicidaire » (p. 201). C'est pourquoi l'auteur refuse constamment les étiquettes, avoue être tout simplement un auteur rock et universel.

La figure paternelle chez Dany Laferrière, n'est plus un modèle, mais des repères-prétextes déclencheurs de mémoire. Dans ce sens, l'héritage est considéré comme impossible, voire raté. Un voyage centrifuge et centripète à la fois, en soi et vers l'autre, un voyage qui acquiert cette valeur d'acheminement vers l'assagissement. Accepter le passé, c'est renouer avec le futur. Je dirais que ce voyage a pour but non seulement de s'affronter, mais aussi d'oser affronter l'Autre : c'est déplorer « ceux qui n'ont jamais fait face/à une culture autre que la leur. » (p. 39).

La recherche de la mémoire a cette portée autobiographique d'abord, ensuite, le passé individuel et la mémoire se greffent sur la notion de collectivité¹⁶, les déboires de la dictature en Haïti. La réflexion sur le temps collectif permet d'inscrire l'Histoire et leur(s) histoire(s) personnelles dans la différence. Donc, le recul est obligatoire et complexe dans le temps ; la mémoire va de pair avec un lieu/des lieux précis puisqu'elle a besoin de s'enraciner dans un espace géographique concret où prennent corps et voix images, gestes et souvenirs¹⁷.

Le retour n'est aucunement un règlement de compte familial ou historique, il n'y a pas de vendetta affective. Alors pourquoi serait-il énigmatique ? Le texte est clair :

On naît quelque part.
Si ça se trouve
on va faire un tour dans le monde.
Voir du pays comme on dit.
Y rester des années parfois.
Mais, à la fin, on revient au point de départ. (p. 205)

¹⁶ François Paré, *La distance habitée*, o. c., p. 117.

¹⁷ Voir Anne Gilbert, Michel Bock et Joseph-Yvon Thériault (dir.), *Entre lieux et mémoire. L'inscription de la francophonie dans la durée*, Ottawa, Presses de l'Université d'Ottawa, 2010.

et plus loin : « Ce voyage c'est plus le ramener/dans son patelin que je découvre en même temps. » (p. 262) et finalement :

Nous avons deux vies.
Une qui est à nous.
La seconde qui appartient
à ceux qui nous connaissent
depuis l'enfance.

La langue de la mère.
Le pays du père
le regard hébété du fils
qui découvre en un jour
un tel héritage. (p. 264).

Le retour dans l'enfance a été une *catharsis*, une énigme résolue, un éblouissement : récupération identitaire, temporelle et spatiale : être accepté et s'accepter dans un présent empreint de gravité sans exiger des comptes (p. 266). L'auteur n'a pas privilégié le sens primaire du mot « énigme », à savoir « jeu d'esprit », « épreuve de réflexion » ou encore « recherche d'un sens caché sous une parabole ou une métaphore », mais plutôt le sens figuré, celui de « chose difficile à comprendre, à expliquer, à connaître ». L'énigme signifie donc explication, éclaircissement.

L'énigme du retour, la question de la filiation et du patrimoine, tant matériel que spirituel, sont résolus : le fils ramène au pays à la mère d'abord la nouvelle éprouvante de la mort du père, ensuite l'esprit solitaire de celui-ci, non pas le cadavre :

Nous avons chacun notre dictateur.
Lui, c'est le père, papa Doc.
Moi, le fils, Baby Doc.
Puis l'exil sans retour pour lui
Et ce retour énigmatique pour moi. (pp. 270-271).

Il s'acquitte donc de ce devoir muet, de la transmission de l'héritage.
C'est ainsi qu'il boucle la boucle :

Il m'a donné naissance.
Je m'occupe de sa mort.
Entre naissance et mort
on s'est à peine croisés. (p. 271)

et il se réconcilie avec lui-même :

Une main douce
sur mon front
apaise la fièvre [...]
Un temps enfin revenu.
C'est la fin du voyage. (p. 280).

Comme toute écriture moderne qui est une *opera aperta*, la lecture est plurielle et résonne dans tout lecteur à doses variables, dans des tons et demi-tons subtiles et diaphanes.

BIBLIOGRAPHIE

- Andrei, Carmen, « Démythification/démystification identitaire dans *Comment faire l'amour avec un nègre sans se fatiguer* de Dany Laferrière » in *Communication interculturelle et littérature*, n° 1 (5)/2009, Éditions Europlus, Galați.
- Dumitriu-Panaiteescu, Corina (dir.), *Dicționar de francofonie canadiană [Dictionnaire de francophonie canadienne]*, Iași, Éditions de l'Université « Al. I. Cuza », 2011.
- Dubar, Claude, *La crise des identités. L'interprétation d'une mutation*, Paris, Presses Universitaires de France, coll. « Le livre social », 2000.
- Gilbert, Anne, Michel Bock et Joseph-Yvon Thériault, (dir.), *Entre lieux et mémoire. L'inscription de la francophonie dans la durée*, Ottawa, Presses de l'Université d'Ottawa, 2010.
- Harel, Simon, *Braconnages identitaires. Un Québec palimpseste*, Montréal, VLB Éditeur, coll. « Le soi et l'autre », 2006.
- Interview de Dany Laferrière, disponible sur :
<https://www.youtube.com/watch?v=iu1SNYvDMQk>
- Laroche, Maximilien, « Les Néo-Québécois », dans Réginald Hamel (dir.), *Panorama de la littérature québécoise contemporaine*, Montréal, Guérin, 1997.
- Laferrière, Dany, *L'énigme du retour*, Paris, Grasset et Fasquelle, coll. « Le livre de poche », 2009.
- Létourneau Jocelyn et David Northrup, « Québécois et Canadiens face au passé : similitudes et dissemblances », in *The Canadian Historical Review*, vol. 92, n° 1/2011.
- Létourneau, Jocelyn, « Mythistoires de *Loser* : introduction au roman historique des Québécois d'héritage canadien-français », in *Histoire sociale/Social History*, vol. 39, n° 77.
- Meunier, E.-Martin et Joseph-Yvon Thériault (dir.), *Les impasses de la mémoire. Histoire, filiation, nation et religion*, Montréal, Fides, 2007.
- Moisan, Clément, *Écritures migrantes et identités culturelles*, Montréal, Éditions Nota Bene, 2008.
- Paré, François, *La distance habitée*, Sudbury, Éditions Prise de parole, 2005.

LECTURE D'UN EXIL RÉGÉNÉRATEUR

GEORGETA PRADA¹

ABSTRACT. *A Reading of a Regenerating Exile.* This article shows that migrant literature too can experience the formula of a happy and fulfilled exile. When discussing about the novel *Ru* by Kim Thúy, we have tried an in-depth approach of the features of alterity and fragility which can eventually give the writer a strong predisposition to redemption, through the saving act of writing.

Keywords: *alterity, spatial dimension, fragility, reference groups, exile, identity, migrant literature*

REZUMAT. *Lectura unui exil dezexilant.* În acest articol, ne propunem să arătăm că scriitura migrantă cunoaște de asemenea exilul dezexilant. Având ca suport romanul *Ru* de Kim Thúy, vom studia trăsăturile alterității și ale fragilității care pot găsi o cale izbăvitoare prin actul scriiturii.

Cuvinte-cheie: *alteritate, dimensiune spațială, fragilitate, grupuri de referință, exil, identitate, scriitură migrantă.*

Introduction

*Ru*² de Kim Thúy comprend plusieurs espaces, soit le Vietnam, le camp des réfugiés en Malaisie, la traversée des *boat people* et le Québec. Plusieurs valeurs s'y associent, car les lieux se font accueil temporaire, enfer, prison et promesse de liberté à la fois, mais aussi foyer chaleureux clos par des murs en briques³.

¹ Georgeta Prada est doctorante à l'Université « Dunărea de Jos » de Galați en Roumanie. Elle est aussi professeure de FLE en Galați depuis vingt ans. À présent elle enseigne au Collège National « Vasile Alecsandri ». Elle a publié deux recueils de fiches de travail en coauteure et elle s'est investie dans de nombreuses activités culturelles (nationales et internationales) et didactiques afin de promouvoir la culture française et de motiver ses élèves. Ses domaines d'intérêt sont la littérature francophone et l'anthropologie. Elle prépare une thèse sur le questionnement identitaire dans l'écriture migrante québécoise. E-mail : getaprada@yahoo.fr

² Toutes les citations renvoient à Kim Thúy, *Ru*, Québec, Libre Expression, 2009.

³ Il serait intéressant de développer l'archi-thème du mur et ses facettes, mur qui protège du regard étranger (au Canada), mur qui sépare les réfugiés, les classes sociales (au Vietnam).

Née à Saïgon le 18 septembre 1968, pendant l'offensive du Têt, Kim Thúy y passe sa première enfance. Elle quitte le Vietnam à dix ans, en 1978, avec sa famille pour échapper aux contraintes politiques du régime communiste. Elle a vécu quatre mois en Malaisie dans un camp de réfugiés, avant d'arriver à Granby, la ville des miracles, au Québec. C'est un exil volontaire et involontaire à la fois, comme seule échappée possible à l'humiliation des élites sociales dans le pays natal. La traversée d'un océan et de deux continents en tant que *boat people* marquera cet être délicat pour toute la vie et lui fournira un matériel inédit pour son écriture. Diplômée en linguistique et traduction en 1990 et en droit en 1993, Kim Thúy travaillera comme couturière, interprète, avocate, restauratrice (propriétaire du restaurant Ru de Nam), chroniqueuse culinaire pour la radio et la télévision (*Des kiwis et des hommes*), avant de s'affirmer comme écrivaine. Actuellement, elle est une voix particulière dans la littérature canadienne. Bien que récompensée par plusieurs prix pour ses réussites littéraires, parmi lesquels le Grand Prix RTL – Lire, et le Prix du Gouverneur général, elle impressionne par sa modestie, son naturel, dans l'espace public. En 2009, elle fait publier le roman *Ru*, celui qui l'a consacrée comme écrivaine. En 2011, c'est *À toi* qui a paru, un roman épistolaire écrit avec Pascal Janovjak, écrivain franco-suisse. *Mãn* sera publié en 2013 et *Vi* en 2016.

Kim Thúy écrit *Ru* afin de rendre hommage et honneur aux réfugiés du Vietnam qui ont résisté aux affres d'une traversée vers un monde meilleur, aux victimes inhérentes, mais surtout afin de plonger dans son passé individuel et nous faire connaître « l'histoire de sa vie en tant qu'une quête de la liberté, du bonheur et de la dignité »⁴. L'écrivaine y recueille des portraits d'un passé morcelé, inaccessible autrement aux lecteurs, car l'histoire ne lui offre pas d'espace dans ses livres, dans son pays. À cause du régime politique oppressif, les livres d'histoire et les manuels vietnamiens ne contiendront pas la réalité dont la narratrice a été témoin.

Ru est un petit volume (145 pages) dont le titre, bref, est poignant et à double sens : en français, « ru » signifie petit ruisseau et écoulement (d'eau, de sang, de larmes), tandis qu'en vietnamien, « ru » signifie berceuse, connotant réconfort et calme. Kim Thúy y trace l'expérience douloureuse du trajet de *boat people* du Vietnam vers le Québec, témoigne des souffrances vécues par les Vietnamiens, des atrocités commises par les soldats et du processus d'acclimatation dans le pays adoptif, le Canada. Même si les souvenirs du passé historique plongent le lecteur dans les ténèbres d'un enfer existentiel, il y a aussi leur contraire, la générosité et la bienveillance des Québécois qui ont

⁴ Květa Kunešová, « Ru : ruisseau et berceuse », in Otrísalová Lucia et Eva Martonyi (dir.), *Variations sur la communauté : l'espace canadien*, Association d'Études Canadiennes en Europe Centrale, Brno, Masaryk University Press, 2013, p. 173.

rendu paisible la vie des réfugiés, les ont aidés à s'intégrer dans la nouvelle patrie⁵. C'est un mélange presque paradoxal de tristesse et d'enchantement que l'auteure réussit à tisser dans ce roman du ressouvenir et de la paix retrouvée. Nous nous proposons d'analyser la structure de l'altérité et de la fragilité dans le roman *Ru*, d'identifier les formes de l'exil chez l'écrivaine vietnamienne en quête identitaire et la clé de la réussite de son exil que l'on a nommé régénérateur.

Les *boat people* et la construction de l'altérité

La route pour garder liberté passe dans ce roman par l'océan. Il n'y avait pas d'autre alternative à cette époque-là. Même si l'inconnu et la peur de la traversée représentaient des ennemis redoutables, c'est via l'océan que les réfugiés doivent passer. Ils se lancent ainsi dans une expérience dangereuse, sans aucune sécurité. Ils ne possèdent ni de trajet de route, ni de connaissances de navigation. C'est le degré zéro de l'existence, la faille fragile entre la vie et la mort ; c'est ce à quoi les Vietnamiens se préparent. Ils sont pourtant les plus chanceux, car il faut payer cher cette traversée risquée. La cale où se trouvent entassées les réfugiés est un espace claustré créant une différence spatiale qui atteste l'altérité du personnage collectif car, « il existe un lien métonymique entre l'altérité du personnage et son inscription dans l'espace »⁶.

La traversée de l'océan se fait en bateau et en barque, la dernière utilisée dans les zones de vérifications officielles. La cale du bateau deviendra leur maison, leur seule liaison avec l'espérance de la Terre. Derrière, les terreurs de l'Histoire, la perspective de la prison, la décomposition de l'être. Devant, il y a l'inconnu ; au présent, la cale d'un bateau. Topos récurrent du livre, la cale composera un micro-univers, un micro-espace synonyme de descente aux enfers. En effet, les héros de Kim Thúy en sont rapidement devenus des prisonniers à perpétuité : « Mais, dès qu'il a été entouré, encerclé d'un seul et uniforme horizon bleu, la peur s'est transformée en un monstre à cent visages, qui nous sciait les jambes, nous empêchait de ressentir l'engourdissement de nos muscles immobilisés. Nous étions figés dans la peur, par la peur. » (p. 14). À part l'image extrêmement suggestive, c'est par le lexique que l'auteure transmet la chasse de la peur : « entouré », « encerclé », « monstre », « scier », « empêcher », « figés ». En dehors de la dimension spatiale créatrice

⁵ La dédicace que l'écrivaine a choisie pour ce roman est « Aux gens du pays », en signe d'appréciation et d'amour pour les gens du pays d'accueil, tout comme une référence à un élément de leur culture, la chanson de Gilles Vigneault « Gens du pays ».

⁶ Janet M. Paterson, *Figures de l'Autre dans le roman québécois*, Québec, Éditions Nota bene, 2004, p. 31.

d'altérité, il y a aussi un autre trait du postmodernisme qui rattache l'écriture de Kim Thúy aux cultures exiguës⁷, la dimension de la fragilité mise en évidence par François Paré : « dans les cultures minorisées, on est frappé quotidiennement par cette densité du fragile »⁸. Sous cet angle de la fragilité s'inscrit l'histoire de ceux qui sont la proie du trajet douloureux. Cette fois-ci, Kim Thúy utilise un panorama enrichi d'images visuelles, olfactives, gustatives et motrices :

L'histoire de la petite fille qui a été engloutie par la mer après avoir perdu pied en marchant sur le bord s'est propagée dans le ventre odorant du bateau comme un gaz anesthésiant, ou euphorique, qui a transformé l'unique ampoule en étoile polaire et les biscottes imbibées d'huile à moteur en biscuits au beurre. Ce goût d'huile dans la gorge, sur la langue, dans la tête nous endormait au rythme de la berceuse chantée par ma voisine. (p. 15).

C'est également la première apparition du symbole de la berceuse, utilisé dans le récit comme un Salut. En effet, comme nous le verrons, les pages dédiées aux *boat people* ne transposent pas le lecteur dans un désarroi sans fin en dépit des souffrances décrites, car la narratrice se concentre surtout sur la réussite du trajet, le blanc de la neige canadienne et les anges rencontrés.

L'écriture de Kim Thúy fait donc partie des littératures minoritaires par la problématique de l'altérité et de la fragilité, par la construction de l'identité collective des réfugiés qui invite à la réflexion et à un débat identitaire. C'est exactement ce que relève François Paré :

Si les littératures minoritaires restent si profondément chargées de sens pour moi, c'est justement qu'elles tendent à poser clairement et douloureusement la question de l'identité collective, et donc celle de la participation de l'écriture à la violence manifestée et aux processus d'exclusion, d'une part, et à la fête, à l'inclusion, à la procession, d'autre part. Dans son geste d'écriture l'écrivain ne peut pas s'abriter. Il n'y a que de la fragilité dans cela qui se pose comme parole⁹.

⁷ On envisage l'exiguïté telle qu'elle est décrite par François Paré : « Car l'exiguïté signifie une ouverture et une intervention sur le monde ; elle n'est pas – ne devrait jamais être, quoiqu'elle l'ait été longtemps au Québec – un repli sur soi et une fermeture devant la diversité de l'Autre. Seul l'éclatement du repli identitaire peut permettre aux petites cultures, en dépit de définitions trop floues, d'accéder à l'universalité du savoir. » in François Paré, *Les littératures de l'exiguïté*, Ottawa, Éditions du Nordir, 1992, p. 48.

⁸ François Paré, *Théories de la fragilité*, Ottawa, Éditions du Nordir, coll. « Essai », 1994, p. 44.

⁹ *Ibid.*, p. 13.

Les anges. Le groupe de référence et les autres

Le « je » intime de l'écriture autobiographique et le « nous » des exilés laissent la place au « vous » québécois auxquels Kim Thúy offre de véritables louanges.

L'univers de « l'Ici canadien » est peuplé des gens qui ont manifesté de l'humanisme, de la bonté, de la générosité, de la disponibilité affective, de l'altruisme envers les *boat people* venus dans leurs pays. Rappelons parmi eux le prêtre qui avait élevé cinq enfants, Claudette qui a accepté dans sa vie M. Kiet et son bébé, ainsi que Jeanne :

Elle faisait partie d'une armée d'anges qui avaient été parachutés sur la ville pour nous donner un traitement de choc. Ils étaient à nos portes par dizaines à nous offrir des vêtements chauds, des jouets, des invitations, des rêves. (p. 32).

En insérant dans le récit « l'armée des anges », Kim Thúy crée le groupe de référence, signe de l'altérité. Voyons d'autres éléments de la construction de l'altérité dans le roman *Ru*. Il mérite de retenir les propos de Janet M. Paterson avant d'identifier d'autres caractéristiques : « Pour que la différence inhérente à l'altérité soit significative, elle implique la présence d'un groupe de référence dont se démarque l'Autre. »¹⁰. La dimension d'altérité dans le roman de Kim Thúy s'articule de même au niveau des traits physiques des « anges » et ceux des « réfugiés », caractéristique obligatoire de l'écriture de l'altérité selon Paterson :

Opérateur au niveau de l'espace, l'altérité se construit également par la description des traits physiques, vestimentaires, langagiers et onomastiques du personnage de l'Autre. Ces traits se démarquent naturellement de ceux du groupe de référence. La distinction peut être maximale ou minimale, ce qui importe c'est qu'il y ait une différence qui servira comme un des critères visibles de l'altérité du personnage.¹¹.

De tous les anges québécois, qui ont donné de l'optimisme et du support aux *boat people*, il y a une femme particulière, la « maman cane ». Le portrait que la narratrice trace d'elle est émouvant :

MA PREMIÈRE PROFESSEURE au Canada nous a accompagnés, les sept plus jeunes Vietnamiens du groupe, pour traverser le pont qui nous emmenait vers notre présent. Elle veillait sur notre transplantation

¹⁰ Janet M. Paterson, *Figures de l'Autre dans le roman québécois*, o. c., p. 27.

¹¹ *Ibid.*, p. 31.

avec la délicatesse d'une mère envers son nouveau-né prématuré. Nous étions hypnotisés par le balancement lent et rassurant de ses hanches rondes et de ses fesses bombées, pleines. Telle une maman cane, elle marchait devant nous, nous invitant à la suivre jusqu'à ce havre où nous redeviendrions des enfants, de simples enfants, entourés de couleurs, de dessins, de futilités. (pp. 18-19)¹².

Le balancement délicat de la maman cane, après le balancement affreux du bateau, rassure et réinstalle le naturel, la beauté de l'enfance en invitant à la vie, au renouvellement, au rêve.

Janet M. Paterson examine toutes les stratégies que l'écrivain use afin de ponctuer l'altérité d'un personnage. Premièrement, c'est par « le truchement de l'énonciation »¹³ que l'on présente l'autre comme tel. Ensuite, on établit les dimensions spatiales « en situant l'Autre dans un lieu marginal »¹⁴. On ajoute des traits physiques, vestimentaires, langagiers et onomastiques au personnage de l'Autre. Finalement, on fait appel aux stratégies rhétoriques (la présence de l'inversion, la comparaison et l'analogie) car elles « renforcent la mise en discours de l'altérité »¹⁵. Pour mettre en avant les structures rhétoriques utilisées par Kim Thúy, analysons la construction d'un autre groupe de référence, les anges du Vietnam, les femmes qui cherchent leurs maris et leurs fils dans des camps, les femmes « au dos arqué » (p. 131) qui soutiennent le Vietnam sur leur dos comme des Atlas puissants :

Si je n'avais pas vécu dans le silence majestueux des grands lacs gelés, dans le plat quotidien de la paix, dans l'amour célébré en ballons, en confettis, en chocolats, je n'aurais probablement jamais remarqué cette vieille femme qui habitait à proximité du tombeau de mon arrière-grand-père, dans le delta du Mékong. Elle était très vieille, tellement vieille que la sueur coulait dans ses rides comme un ru qui trace un sillon dans la terre. Elle avait le dos courbé, tellement courbé qu'elle était obligée de descendre les marches à reculons pour ne pas perdre l'équilibre et débouler la tête la première. [...] Les esclaves des Amériques savaient chanter leur peine dans les champs de coton. Ces femmes, elles, laissaient leur tristesse grandir dans les chambres de leur cœur. (pp. 47-48).

Les trois systèmes binaires rappelés ci-dessus sont décelables dans le texte de Kim Thúy : l'inversion du sujet dans les interrogations, la comparaison (« comme un ru ») et l'analogie (les esclaves des Amériques et celles de Vietnam).

¹² Ce passage rappelle l'éthique du *care*, que Marie Carrière a relevé. À voir Marie Carrière, « Mémoire du care, féminisme en mémoire », *Women in French Studies*, 2015, pp. 205-217.

¹³ Janet M. Paterson, *Figures de l'Autre dans le roman québécois, o. c.*, p. 29.

¹⁴ *Ibid.*, p. 31.

¹⁵ *Ibid.*, p. 34.

Une autre femme souligne l'altérité pour le lecteur non vietnamien. Il s'agit de la femme décédée dans une fosse septique familiale après avoir glissé à cause de ses babouches en plastique. Le choc de cette mort indigne, douloureuse et noircie est adouci par l'image du deuil que la narratrice porte à cette femme :

APRÈS LE DÉCÈS de cette vieille dame, tous les dimanches, j'allais au bord d'un étang à lotus en banlieue de Hanoi, où il y avait toujours deux ou trois femmes au dos arqué, aux mains tremblantes, qui, assises dans le fond d'une barque ronde, se déplaçaient sur l'eau à l'aide d'une perche pour placer des feuilles de thé à l'intérieur des fleurs de lotus ouvertes. Elles y retournaient le jour suivant pour les recueillir, une à une, avant que les pétales se fanent, après que les feuilles emprisonnées avaient absorbé le parfum des pistils pendant la nuit. Elles me disaient que chaque feuille de thé conservait ainsi l'âme de ces fleurs éphémères. (pp. 48-49).

L'étang rempli de barbottes se métamorphose en un étang à lotus. L'odeur nauséabonde de la fosse septique se convertit en parfum de cette fleur : « Tu m'as donné ta boue et j'en ai fait de l'or »¹⁶. Dans le sillage de Charles Baudelaire, l'écriture de Thúy renverse la mort en beauté, et le *ru* des pleurs en berceuse consolatrice, comme on va le voir ici-bas.

La quête identitaire. Formes de l'exil

Phénomène pluriel, l'exil est une thématique incontournable de l'écriture migrante. Les exilés connaissent les souffrances du déracinement, mais aussi celles de l'enracinement. Ils doivent s'intégrer dans la nouvelle patrie, le pays d'accueil, en surmontant le choc culturel, celui de la langue, le nouveau code d'existence. Clément Moisan passe en revue cette oscillation propre à l'exil :

L'exil prend ces deux formes et états, qui entraînent un déracinement et un enracinement, une polarisation sur l'ici et l'ailleurs, la recherche d'une identité dans l'altérité, en somme une double appartenance. »¹⁷.

La narratrice du roman analysé décrit cette quête identitaire dans les termes suivants :

¹⁶ Charles Baudelaire, « Ébauche d'un épilogue pour la 2^e édition », dans *Les Fleurs du mal*, p. 236, édition disponible en ligne à l'adresse :

http://elg0001.free.fr/pub/pdf/ baudelaire_les_fleurs_du_mal.pdf

¹⁷ Clément Moisan, *Écritures migrantes et identités culturelles*, Québec, Éditions Nota bene, 2008, p. 73.

Je ne reconnaissais aucun de ces plats, pourtant je savais que c'était un lieu de délices, un pays de rêve. J'étais comme mon fils Henri : je ne pouvais pas parler ni écouter, même si je n'étais ni sourde ni muette. Je n'avais plus de points de repère, plus d'outils pour pouvoir rêver, pour pouvoir me projeter dans le futur, pour pouvoir vivre le présent, dans le présent. (p. 18).

Si les écrits migratoires transmettent en général l'impuissance, le mépris, la ségrégation, les inégalités (voir les œuvres de Régine Robin, Fulvio Caccia, Ying Chen, Sergio Kokis, Émile Ollivier), les romans de Kim Thúy mettent en lumière la joie du renouveau, du partage, de la foi : « Dans la candeur et la sensibilité qui dominent son écriture, Thúy évoque un plaisir qui dépasse l'atteinte d'objectifs ou la réussite. Il y a chez l'auteure une sorte de joie qui transcende ses récits. »¹⁸. Chez Kim Thúy, l'exil ne mène pas au repli sur soi, mais à une ouverture vers l'autre.

Le sentiment de non-appartenance à une société gouvernée par la terreur, la panique, la peur, l'absurde (livres brûlés, films interdits, maisons confisquées, famine, froid, misère, prison) plonge l'individu dans un exil social d'où seule la fuite reste possible. D'ici découle la rupture entre le soi et l'autre. L'exilé doit retrouver ses repères, ses nouveaux référents. Il doit se reconstruire et se redécouvrir, « cet être qui a perdu sa patrie sans en acquérir une autre, qui vit dans la double extériorité. »¹⁹. C'est exactement ce que fait l'exilé de Kim Thúy. En acceptant l'aide des « anges » du pays hôte, en s'intégrant petit à petit au nouvel univers, l'exilé se recrée. Ainsi, les tantes et les oncles de la narratrice, ses parents, elle-même, tous réussissent dans le pays d'adoption.

La reconstruction ne va pas de soi. Si la séparation s'opère entre soi et le monde, c'est l'exil temporel, nostalgique, que le réfugié vit et dont les traits sont la solitude, le silence, le retour vers le passé, le sentiment d'un ailleurs perdu. La période du déracinement se mêle à celle d'acclimatation, d'acculturation en sollicitant l'exilé, en le rendant incertain, car « [l]'enracinement ne porte fruit que dans l'inquiétude. »²⁰.

Quand l'écart intervient entre soi-même et son identité, on est victime d'un exil psychique, car l'exil social et spatial (la cale, les camps de réfugiés de Malaisie) entraîne l'exil affectif et l'exil identitaire. Qui suis-je maintenant par rapport à l'Autre, à cet Autre majoritaire ? s'interroge constamment le héros

¹⁸ Marie-Hélène Urro, « Kim Thúy : de l'écriture migrante à l'écriture transculturelle », mémoire de maîtrise, Université d'Ottawa, 2014, p. 92, édition disponible en ligne à l'adresse : <http://hdl.handle.net/10393/31191>.

¹⁹ Tzvetan Todorov, *La conquête de l'Amérique*, Paris, Éditions du Seuil, 1982, p. 310.

²⁰ François Paré, *Les littératures de l'exigüité, o. c.*, p. 102.

de l'écriture migrante car, selon Claude Lévi-Strauss, « la question de l'Autre apparaît comme constitutive de l'identité »²¹.

Si les exils social et spatial sont mis en évidence grâce au déictique « nous », pour les dernières formes d'exil c'est le « je » intime qui se fait entendre. Ainsi, l'écriture migrante se fond-elle dans l'écriture autobiographique. Le lecteur a accès, de cette sorte, à la vie intime et familiale de la narratrice. Il connaît sa nombreuse famille, les figures emblématiques de tantes et d'oncles qui ont fasciné la narratrice adolescente, mais, de surcroît, on lui révèle la maternité de la narratrice adulte, source de joie et de tristesse en même temps, car la naissance de ses fils, Pascal et Henri, en rappelle d'autres à fin tragique :

J'AI PLEURÉ DE JOIE en prenant mes deux fils par la main, mais j'ai aussi pleuré la douleur de cette autre mère vietnamienne qui a assisté à l'exécution de son fils. Malgré le bruit de la balle qui avait déchiré l'espace, le paysage restait le même. Les jeunes pousses de riz continuaient à être bercées par le vent, impassibles devant la brutalité de ces amours trop grands [sic], de ces douleurs trop sourdes pour que les larmes coulent, pour que les cris s'échappent de cette mère qui recueillait avec sa vieille natte le corps de son fils à moitié enfoncé dans la boue. (p. 135).

Le regard de la narratrice adulte sur sa famille se fait reconnaissant et fier. Sa mère apparaît d'une sagesse exemplaire ; elle prépare ses enfants pour la chute à venir, elle les oblige à apprendre des langues étrangères pour faire face aux nouvelles provocations :

Mes parents nous rappellent souvent, à mes frères et à moi, qu'ils n'auront pas d'argent à nous laisser en héritage, mais je crois qu'ils nous ont déjà légué la richesse de leur mémoire, qui nous permet de saisir la beauté d'une grappe de glycine, la fragilité d'un mot, la force de l'émerveillement. Plus encore, ils nous ont offert des pieds pour marcher jusqu'à nos rêves, jusqu'à l'infini. (p. 50).

D'autres greffes affectives se sont collées sur l'amour de sa famille, celles de ses fils qui l'ont rendue parfaitement consciente du verbe « aimer » et de son pouvoir de guérir toute douleur. La maternité offre *a posteriori* à l'écrivaine la perspective angoissante des mères vietnamiennes qui n'ont pas eu sa chance. Et son appartenance ethnique, elle l'accepte à cœur ouvert. Ainsi, abordée par un Vietnamien dans une station d'essence, car il avait reconnu « ses cicatrices de vaccins » (p. 136) caractéristiques de son pays natal, elle reconnaît à haute voix ses racines :

²¹ Claude Lévi-Strauss, *L'identité*, Paris, Éditions Grasset, 1979, p. 9.

je fais partie des Asiatiques qui ne possèdent pas l'enzyme déshydrogénase pour métaboliser l'alcool, j'oublie que je suis née marquée d'une tache bleue sur les fesses, comme les Inuits, comme mes fils, comme tous ceux de sang oriental. J'oublie cette tache mongoloïde qui révèle la mémoire génétique parce qu'elle s'est estompée pendant les premières années de l'enfance, alors que ma mémoire émotive, elle, se perd, se dissout, s'embrouille avec le recul. (p. 141).

« Le vide identitaire » (p. 142) vécu par tous les « réfugiés apatrides » se remplit des souvenirs du passé, des expériences du présent et des espoirs du futur.

Seuls autant qu'ensemble, tous ces personnages de mon passé ont secoué la crasse accumulée sur leur dos afin de déployer leurs ailes au plumage rouge et or, avant de s'élancer vivement vers le grand. Espace bleu, décorant ainsi le ciel de mes enfants, leur dévoilant qu'un horizon en cache toujours un autre et qu'il en est ainsi jusqu'à l'infini, jusqu'à l'indicible beauté du renouveau, jusqu'à l'impalpable ravissement. (p. 144).

La fillette de dix ans plongée dans les deux cents *boat people*, traumatisée par les tourments du passé et ceux de la traversée, réussit, après des décennies, à trouver « l'indicible beauté du renouveau », signe que la quête identitaire a été menée à bonne fin :

La composante de la migration que l'on peut considérer comme essentielle, c'est la mémoire. Elle permet d'assigner une signification au passé et l'incorporer au présent. Il y a un permanent aller-retour entre ici et là-bas, présent et passé, dehors et dedans.²²

L'exil régénérateur

La transformation de toutes les formes de l'exil mentionnées dessus dans un exil régénérateur se réalise dans l'écriture de Kim Thúy de façon particulière, en trouvant la clé de l'enracinement et le pouvoir de rêver²³, de convertir la laideur en beauté, la tristesse en joie, le désespoir en optimisme. Cette caractéristique récurrente de l'écriture de Kim Thúy rappelle la dialectique de l'apparaître et du disparaître développée par Paré dans *Théories de la fragilité*. Les minorités tachent de disparaître dans l'Autre (le

²² Voichița-Maria Sasu, *Nouvelles lectures québécoises*, Cluj-Napoca, Éditions Limes, 2005, p. 132.

²³ Il n'est pas dépourvu d'intérêt d'observer que le champ sémantique du rêve apparaît plusieurs fois dans l'économie du texte.

majoritaire) afin de se sauver. De cette manière, « un disparu-vivant »²⁴ naîtra et prendra la place à l'errant, au solitaire, à l'exilé. Tout ce processus aboutit à une transformation qui nous effraie et qui nous étonne en même temps :

C'est ainsi, dans l'amour de l'Autre, que nous entrevoyons la perte terriblement vivante pour nous de notre identité. C'est pourquoi, chaque fois que nous rencontrons l'un des nôtres assimilés, disparu-vivant, incapable désormais de reconnaître les lieux de la communalité, nous sommes vaincus par ce qui est à la fois un sentiment de détresse et de fascination. Car nous sommes en présence de l'Être-Autre, notre frère et notre sœur dans la disparition. Ceux-là ne nous appartiennent plus, mais nous, nous leur appartenons toujours. Ils restent, en effet, les figures vestigiales de notre destinée vivante dans l'altérité.²⁵

Kim Thúy use fréquemment du symbole de la berceuse qui s'avère un leitmotiv protéiforme. On retrouve en effet la berceuse auditive (la berceuse chantée par une réfugiée), la berceuse dynamique (le balancement de la maman cane), la berceuse olfactive (le doux parfum qui berce la narratrice fillette), la berceuse citadine (« LA VILLE DE GRANBY a été le ventre chaud qui nous a couvés durant notre première année au Canada. Les habitants de cette ville nous ont bercés un à un. » (p. 31), la berceuse multicolore (« La nuit, toutes les nuits, ma dernière image a été des couleurs suspendues à travers la chambre comme les drapeaux de prière tibétains. » (p. 118), la berceuse motrice, la berceuse-pays.

De la berceuse-bateau qui avançait dans l'inconnu et dans la peur vers la berceuse magnifique comme la feuille d'érable et odorante comme le parfum d'une pivoine éclosée, c'est tout une épiphanie littéraire qui se dévoile. La technique s'inscrit dans la démarche chère à Kim Thúy de changer/transformer « la boue » (les barbottes, la terre glaise) en « or » (les anges, les lotus, les pivoines, la neige). Dans l'écriture fragmentée de Kim Thúy, on assiste à une transformation de l'être fragile, « ce semblable, mon frère ». Le renversement régénérateur est marqué aussi dans *Ru* au niveau des images. Le bateau, la cale, l'étang, la fosse septique, ces formes de la berceuse-bateau, laissent la place aux pousses de riz, aux lotus, aux pivoines, au ciel couvert de neige. La descente vers l'enfer du début se transforme en montée vers le Paradis à la fin. Les victimes de la guerre (le messager de dix-sept ans, la fillette noyée) prennent voix dans le roman de Kim Thúy pour témoigner de leurs tragédies, de leurs sacrifices, et pour faire la paix avec le présent des rescapés (les anges, Pascal, Henri).

²⁴ François Paré, *Théories de la fragilité*, o. c., p. 22.

²⁵ *Ibid.*

La berceuse-bateau flotte sur l'océan et se décomposera grâce à l'écriture dans des courbes lumineuses : « mes mots glissent sur la courbe de vos lèvres » (p. 144). Les métamorphoses décrites, créées par une véritable alchimiste de la plume, empruntent à plusieurs arts. C'est, par exemple, le cas de l'image des réfugiés dans le camp en Malaisie qui tiennent des boîtes de conserve dans leurs mains. Pour rendre cette scène, Thúy convoque plusieurs formes artistiques (un écrivain, un chorégraphe, un musicien, un cinéaste) :

Si un chorégraphe avait été présent sous cette toile un jour ou une nuit de pluie, il aurait certainement reproduit la scène : vingt-cinq personnes debout, petits et grands, qui tenaient dans chacune de leurs mains une boîte de conserve pour recueillir l'eau coulant de la toile, parfois à flots, parfois goutte à goutte. Si un musicien s'était trouvé là, il aurait entendu l'orchestration de toute cette eau frappant la paroi des boîtes de conserve. Si un cinéaste avait été présent, il aurait capté la beauté de cette complicité silencieuse et spontanée entre gens misérables. Mais il n'y avait que nous, debout sur ce plancher qui s'enfonçait doucement dans la glaise. (p. 25)²⁶.

Les berceuses-bateaux à sens inverse, les chapeaux pointus des vietnamiennes disant leurs histoires blessantes cachées dans les rizières du Vietnam se décomposeront aussi dans la grâce de l'aide québécoise, dans cette main tendue qui « n'est plus un geste, mais un moment d'amour, prolongé jusqu'au sommeil, jusqu'au réveil, jusqu'au quotidien. » (p. 145).

Un dernier élément qui participe au jeu de transformation propre à l'auteure est l'eau. Dès le titre, on apprend que c'est un écoulement d'eau (sur lequel se déplacent les réfugiés), de sang (celui des victimes), de larmes (des femmes au dos arqué), un lieu de mort (l'étang, l'océan) ou de vie (deux cents rescapés, les lotus). Le *ru* mène le lecteur tantôt dans la noirceur (la boue, la terre glaise), tantôt dans la blancheur (la neige).

Enfin, pour respecter la formule de transformation alchimique propre à Kim Thúy, le *ru* ruisseau et berceuse devient le *ru* des paroles, le sillage des mots qui couvrent les pages blanches afin d'honorer la vie, afin d'admirer sa beauté et de rêver. Dans son récit testimonial, Thúy prend soin de préciser : chacun doit garder en mémoire « un pan d'histoire qui ne trouvera jamais sa place sur les bancs de l'école. » (p. 46).

²⁶ Il vaut la peine de rappeler dans ce sens le travail créatif de deux sculpteurs qui ont fait quinze sculptures-jouets en partant du roman *Ru*. Les artistes Marie-Annick Viateur et Gaétan Berthiaume nous plongent dans leur monde de sculptures-jouets. Inspirés par l'œuvre de Kim Thúy, *Ru*, les sculpteurs évoquent l'enfance de l'auteur au Vietnam, son séjour dans un camp de réfugiés en Malaisie ainsi que son arrivée et sa vie au Québec. (Source : <http://culturat.org/calendrier/sous-lecorce-des-mots-de-kim-thuy-1484755388/#.WS09v2iGPct>, consulté le 30 mai 2017).

Conclusions

Par *Ru*, Kim Thúy rend hommage non seulement à la mémoire collective des immigrés vietnamiens, mais à son passé individuel aussi puisque par le travail mémoriel elle a retrouvé enfin la paix. L'altérité et la fragilité de sa destinée ont été converties, grâce à l'acte de l'écriture, dans un exil régénérateur.

BIBLIOGRAPHIE

- Kunešová, Květa, « Ru : ruisseau et berceuse » in Lucia Otrisalová et Eva Martonyi (éd.), *Variations sur la communauté : l'espace canadien*, Association d'Études Canadiennes en Europe Centrale, Brno, Masaryk University Press, 2013.
- Lévi-Strauss, Claude, *L'identité*, Paris, Éditions Grasset, 1979.
- Moisan, Clément, *Écritures migrantes et identités culturelles*, Québec, Éditions Nota bene, coll. « Essais et études littéraires », 2008.
- Paré, François, *Les littératures de l'exigüité*, Ottawa, Les Éditions du Nordir, 1992.
- Paré, François, *Théories de la fragilité*, Ottawa, Les Éditions du Nordir, coll. « Essai », 1994.
- Paterson, Janet M., *Figures de l'Autre dans le roman québécois*, Québec, Éditions Nota bene, 2004.
- Sasu, Voichița-Maria, *Nouvelles lectures québécoises*, Cluj-Napoca, Éditions Limes, 2005.
- Thúy, Kim, *Ru*, Québec, Libres Expression, 2009.
- Todorov, Tzvetan, *La conquête de l'Amérique*, Paris, Éditions du Seuil, 1982.
- Urro, Marie-Hélène, « Kim Thúy : de l'écriture migrante à l'écriture transculturelle », mémoire de maîtrise, Ottawa, Université d'Ottawa, mémoire disponible à l'adresse : <http://hdl.handle.net/10393/31191>.

QUAND LE RÉEL SE TRANSFORME EN FICTION. LE CAS DE *LA BIEN-AIMÉE DE KANDAHAR* DE FELICIA MIHALI

ILEANA NELI EIBEN¹

ABSTRACT. *When Reality Changes into Fiction: Felicia Mihali's La bien-aimée de Kandahar [The darling of Kandahar].* Writers often write their works using different aspects borrowed from reality. *La bien-aimée de Kandahar* written by Felicia Mihali is a novel that seems to be based on a real fact, a story between two young Canadians, Kinga Ilyes, a young woman of Romanian origin, and Christos Karigiannis, a young soldier of Greek origin. This sequence published in the magazine *Maclean's* was borrowed from reality by the author and transformed in a real literary work. In this article, we aim at measuring the degree of fictionality of the text. In order to achieve this, we will first search for the referential indices at a paratextual level and then analyse the borrowings from reality made by the author of this text, as well as their fictionalisation.

Key words: *(non)fiction, borrowings from reality, referentiality, fictionalisation, story(stories).*

REZUMAT. *Când realul se transformă în ficțiune. Cazul romanului La bien-aimée de Kandahar [Iubita din Kandahar] de Felicia Mihali.* Pentru a-și scrie operele scriitoarei se inspiră deseori din realitate. Romanul Feliciei Mihali, *La bien-aimée de Kandahar [Iubita din Kandahar]*, pare să fie inspirat dintr-un fapt real, o poveste între doi tineri din Canada: Kinga Ilyes, de origine română, și Christos Karigiannis, un soldat canadian de origine greacă. Autoarea a împrumutat această istorisire din paginile revistei *Maclean's* și a transformat-o într-o operă literară în sine. În acest articol, ne propunem să măsurăm gradul de ficționalitate al romanului analizat. În acest sens, ne vom îndrepta mai întâi atenția asupra

¹ Ileana Neli Eiben est assistante à l'Université de l'Ouest de Timișoara en Roumanie. Elle enseigne le français dans le cadre du Département des langues et littératures modernes de la Faculté des Lettres, Histoire et Théologie. Ses principales lignes de recherche sont : l'autotraduction, les études québécoises, la littérature migrante et l'écriture féminine. Elle est membre fondateur des associations : *Asociația de studii francofone DF* et *Isttrarom - Translationes* et membre de plusieurs organisations : Conseil International d'Études Francophones, Association Internationale des Études Québécoises et Association d'études canadiennes en Europe Centrale. Elle est membre du comité de rédaction des revues *Dialogues francophones* et *Translationes*. Elle a publié plusieurs articles dans des revues spécialisées. E-mail : ileana.eiben@e-uvv.ro

paratextului și vom căuta indicii ale referențialității, urmând ca mai apoi să descoperim la nivelul textului împrumuturile din lumea reală pe care le-a făcut scriitoarea și modul în care acestea au fost transpuse în ficțiune.

Cuvinte cheie: (non)ficțiune, împrumuturi din lumea reală, referențialitate, ficționalizare, istori(e)sire.

On sait que les livres d'histoire enregistrent de hauts faits d'armes accomplis par des gens qui, grâce à leur prouesse, réussissent à séjourner dans le voisinage des choses qui durent à jamais. Mais un simple mortel, pris dans le cours séculier des événements, qu'est-ce qu'il peut espérer ? De plus, si l'on admet que l'action est périssable et qu'elle n'aboutit pas à un produit final² impérissable, qu'est-ce qu'il lui reste à faire ? Les simples affaires humaines sont-elles dignes de devenir immortelles ? L'homme peut, d'une part, s'assurer la perpétuité et celle de l'espèce humaine par la procréation et, d'autre part, il peut faire durer quelque chose grâce à la mémoire. Il conviendrait alors de sauvegarder non seulement les actes d'héroïsme, mais aussi de recueillir les activités les plus futiles et les moins durables des hommes. Et ce sont les écrivains qui s'en chargent, en général, mais ils les déforment selon leur imagination et créativité. Selon l'opinion de la critique roumaine Simona Constantinovici, « Ficțiunea nu este realitatea pur și simplă ci este realitatea-text, așadar una de grad secund »³.

Les lecteurs de Felicia Mihali se sont déjà habitués à découvrir dans ses livres des pans d'Histoire qui constituent, en fait, la toile de fond sur laquelle l'auteure peint les histoires de ses personnages. Par exemple, dans *La reine et le soldat*, elle revient en arrière, lors de la conquête de l'Asie par Alexandre le Grand et de sa victoire sur Darius alors que pour *Dina* elle choisit des événements plus

² Hannah Arendt fait une distinction claire entre action et fabrication. Pour elle, « [l]a fabrication se distingue de l'action en ce qu'elle a un commencement défini et une fin qui peut être fixée d'avance : elle prend fin quand est achevé son produit qui non seulement dure plus longtemps que l'activité de fabrication mais a dès lors une sorte de "vie" propre. L'action, au contraire, [...] est en elle-même complètement fugace ; elle ne laisse jamais un produit final derrière elle. Si jamais elle a des conséquences, celles-ci consistent en général en une nouvelle chaîne infinie d'événements dont l'acteur est tout à fait incapable de connaître ou de commander d'avance l'issue finale. Le plus qu'il puisse faire est d'imposer aux choses une certaine direction, et même de cela il ne peut jamais être sûr. » in Hannah Arendt, « Le concept d'histoire » in *La crise de la culture*, Paris, Éditions Gallimard, coll. « Folio essais », 1972, p. 81.

³ « La fiction n'est pas la réalité pure et simple, mais une réalité-texte, c'est-à-dire une réalité au second degré » in Simona Constantinovici, *Sertarele cu ficțiune, manual de scriere creativă*, Timișoara, Editura Bastion, 2008, p. 8 (n. t.).

récents, notamment la chute du communisme en Roumanie et la guerre en Serbie. Son roman, *La bien-aimée de Kandahar*, s'inspire d'un conflit douloureux et controversé, la guerre en Afghanistan tout en rappelant le récit de la fondation de Montréal par Paul Chomedey de Maisonneuve et Jeanne Mance. Les exploits présentés dans ces écrits sont, en général, doublés d'une histoire de vie, une relation amoureuse entre un guerrier et une femme, dans la plupart des cas du camp adverse ou d'un autre milieu social. Grâce à l'imagination, le passé et le présent, le réel et la fiction, s'entrecroisent. En paraphrasant Gérard Genette, on pourrait dire que ces textes ne sont ni tout à fait vrais, ni tout à fait faux ou à la fois vrais et faux ou, en tout cas, au-delà ou en deçà du vrai et du faux⁴. Par exemple, à la fin de *La reine et le soldat*, dans une « Note de l'auteure à l'intention du lecteur », on apprend que ce roman est « inspiré des attentats terroristes du 11 septembre, de la guerre en Irak et de la migration des peuples » et qu'il est « basé sur des faits historiques [...] consignés par beaucoup d'historiens spécialistes de cette époque »⁵. Toutefois, Mihali ne tarde pas à avouer qu'elle avait pris beaucoup de libertés par rapport aux données historiques.

Dans cet article, en focalisant notre attention sur *La bien-aimée de Kandahar* nous nous proposons de relever les emprunts à la réalité que Felicia Mihali a faits pour l'écriture de ce roman et la façon dont elle les a transposés dans la fiction. De même, nous tenterons de voir dans quelle mesure ces éléments sont visibles tant au niveau paratextuel que textuel.

1. Présentation du roman

Felicia Mihali avait commencé par écrire en roumain⁶, mais dans la « belle province » elle a adopté le français. Après la parution de plusieurs romans⁷ chez XYZ Éditeur, elle change encore une fois de langue d'écriture et choisit l'anglais qui jouit d'un pouvoir de consécration supérieur à celui de la langue française. Pourtant cela n'allait pas durer longtemps puisque l'écrivaine allait avoir l'occasion, selon ses propres mots, de « réinventer la langue de son début littéraire au Québec »⁸. Après avoir proposé une version anglaise de son roman –

⁴ Gérard Genette, *Fiction et diction*, précédé d'*Introduction à l'architexte* [1991], 3^e éd., Paris, Éditions du Seuil, coll. « Points-Essais », 2004, p. 99.

⁵ Felicia Mihali, *La reine et le soldat*, Montréal, XYZ Éditeur, 2005, p. 261.

⁶ Avant son départ de Roumanie, elle avait publié *Mica istorie* (1999), *Țara brânzei* (1999), *Eu, Luca și chinezul* (2000).

⁷ Nous pouvons mentionner ici *Le Pays du fromage* (2002), *Luc, le Chinois et moi* (2004), *La reine et le soldat* (2005), *Sweet, sweet China* (2007), *Dina* (2008), *Confession pour un ordinateur* (2009), *L'enlèvement de Sabina* (2011).

⁸ Felicia Mihali, discours lors du festival « The annual Linda Leith Publishing launch at Blue Metropolis ». [En ligne]. 2017. URL: <https://www.facebook.com/felicia.mihali?fref=ts>.

The darling of Kandahar, en 2012 chez Linda Leith Publishing, elle fait paraître, à la même maison d'édition, *La bien-aimée de Kandahar*⁹ en 2016. En déchiffrant le paratexte, on apprend que ce deuxième texte en français, fruit de la même instance auctoriale, n'est pas une traduction, comme on serait tentés de le croire¹⁰. Nous avons ici un bel exemple d'un texte (re)créé et non pas traduit, dans deux langues différentes. C'est un *Janus bifrons* qui illustre merveilleusement les méandres d'une écriture bilingue, les métamorphoses d'un écrivain et son don de manipuler les langues.

L'incipit du roman ressemble beaucoup à celui d'un conte de fées. Comme au début de *Blanche-Neige*, on nous présente une femme assise à son bureau et regardant par la fenêtre un paysage hivernal. Le tableau est teinté d'une lumière estompée par les grands bâtiments de la rue Saint-Laurent. Et puisqu'on est au Canada, la neige doit être, évidemment, présente. De gros flocons blancs volent dans l'air en menaçant de tout couvrir et d'effacer toute trace du passé, plus exactement de l'été. Car l'été paraît être au Québec la saison des relations amoureuses, « une brève période de chasse, qui [...] permet [aux hommes] de choisir une partenaire pour l'hiver » (p. 23). Pour lutter contre l'oubli et en espérant que « les paroles peuvent entretenir la mémoire » (p. 165), la femme près de la fenêtre se met à raconter l'épisode le plus anecdotique de son existence.

Donc, il était une fois, quelque part à Montréal, une jeune femme, Irina qui, dès la première page du livre, promet de raconter son histoire, une histoire qui semble presque incroyable. Elle est d'origine roumaine et, à l'âge de quatre ans, elle avait émigré au Canada avec ses parents. Au moment où elle entame son récit, elle n'a que vingt-quatre ans, mais sa riche expérience existentielle lui fait croire qu'elle avait déjà vécu la meilleure partie de sa vie. Comme beaucoup d'autres jeunes gens de son âge, sa vie a un certain rythme que rien ne semble troubler. Toutefois, son petit train-train sera bouleversé un jour d'été : un photographe du magazine *Actualités* prend une photo d'elle, photo qui paraîtra sur la couverture de la publication. Elle devient ainsi une sorte de *cover girl*, mais cette situation ne la réjouit pas. Pour elle, « [c]'est comme lorsqu'on gagne à la loterie une somme quelconque, mais pas le gros lot. Cela passe sans produire de grands changements dans la vie du chanceux. » (p. 59).

Mais la circulation des revues ne connaît pas de frontières de sorte qu'elles arrivent jusqu'en Afghanistan en permettant ainsi aux soldats d'avoir des nouvelles de leurs compatriotes et de ne pas perdre le contact avec leur

⁹ Felicia Mihali, *La bien-aimée de Kandahar*, Montréal, Linda Leith Publishing, 2016. Toutes les citations renvoient à cette édition.

¹⁰ Sur le verso de la page du « faux-titre », à côté d'autres indications éditoriales, on trouve aussi la mention : « *La bien-aimée de Kandahar*/Felicia Mihali. Publié à l'origine en anglais sous le titre *The darling of Kandahar*. Cette nouvelle version en français n'est pas une traduction. »

pays d'origine. C'est ainsi que la photo d'Irina impressionne le militaire Yannis Alexandridis du Deuxième Bataillon du *Royal Canadian*. Celui-ci envoie une lettre à la rédaction du magazine qui décide de la publier. Le message du jeune homme donne une suite à l'événement qui avait semblé être sporadique et, en même temps, le gain de notoriété pousse la jeune femme à évoquer les relations qu'elle avait eues avec deux autres hommes (Henry et Manuel) et à se questionner sur sa propre existence. Elle se demande :

qu'est-ce qu'un individu désire le plus ? À quoi avais-je rêvé toute ma vie ? N'avais-je jamais éprouvé des aspirations qui dépassaient mon quartier et l'appartement que j'habitais, ou le modèle de ma mère ? De l'argent, des hommes, de l'amour ? Depuis le rôle de Jeanne Mance, qu'est-ce qui m'avait animée le plus ? (p. 67).

Hantée par ces doutes existentiels, elle endosse le rôle de « femme aimée par un régiment de soldats canadiens, la meilleure chose qui arrivait à une foule de jeunes hommes se battant pour la justice en Afghanistan » (p. 70). Un samedi matin elle reçoit dans sa boîte électronique un courriel intitulé *Bonjour de Kandahar*. C'est le début de la correspondance entre Irina et Yannis. Par l'intermédiaire des messages échangés régulièrement, ils se découvrent l'un l'autre. Irina lui raconte l'épisode le plus imprévu de son existence (la rencontre, un après-midi de juin, dans la cour de l'université, avec les photographes d'*Actualités* et la publication de sa photo sur la couverture du magazine) alors que lui, il lui parle de ses origines, de sa famille, d'une guerre absurde, de gens déshumanisés dont on a du mal à comprendre les us et coutumes, dont il faut constamment se méfier, d'un pays ravagé par des conflits armés interminables, de femmes maltraitées par leurs maris ou d'autres membres de leurs familles, de ses camarades et de leurs rêves, de la vie dans une communauté militaire, etc. Malheureusement, cet échange de lettres s'arrête brusquement : Yannis meurt dans une attaque à la bombe alors qu'il était avec deux autres camarades en mission pour approvisionner la garnison du village voisin. C'est aussi le moment d'une prise de conscience douloureuse pour Irina. En lisant un livre sur la guerre au Liban, elle se rend compte d'un double échec. D'une part, elle s'aperçoit ne pas avoir posé à son correspondant les questions adéquates pour apprendre la vérité et, d'autre part, elle ne lui avait pas parlé de sa « formule de la Vie, qui l'incluait amplement dans son équation » (p. 155). Elle avait, en quelque sorte, raté la chance de transformer cette suite d'événements en une histoire pour la Vie et non pas pour la mort. C'est pourquoi elle essaie, par la force des mots, de rendre cette rencontre immortelle et d'en entretenir la mémoire.

La rencontre manquée avec Yannis occasionne aussi un retour en arrière, dans un passé plus ou moins lointain. Irina, en fouillant dans les cartons

où sa mère avait ramassé de menus objets de ses années d'école, tombe sur un bulletin d'anniversaire et une citation d'une femme juive, Lily. Celle-ci parle du rôle de la femme comme messagère de la paix. Les souvenirs s'animent aussi et elle se rappelle une pièce de théâtre qu'elle et quelques collègues, avaient l'habitude d'interpréter le samedi après-midi. C'est ainsi qu'elle évoque Paul Chomedey de Maisonneuve et Jeanne Mance, les deux fondateurs de la ville de Montréal. Cette fois-ci, Felicia Mihali choisit deux figures emblématiques de l'histoire du Québec qu'elle transforme en personnages d'une pièce de théâtre racontée par la même narratrice, Irina endossant, d'ailleurs, le rôle de l'infirmière Jeanne Mance. Les deux récits – du passé et du présent – parlent d'amour, un amour censé mettre fin à la guerre, et de la routine bienfaitrice, le calme qui s'installe après la tempête.

Le livre se clôt par un parallèle entre la vie de Maisonneuve, après son retour en France, et celle d'Irina, après la disparition de Yannis. À Paris, de Maisonneuve passe ses derniers jours en se réhabituant au détachement, à la patience :

La seule chose qui troublait encore sa routine était l'arrivée des délégations montréalaises à Paris, toujours en quête de fonds et de bienfaiteurs. C'est alors qu'il sortait de sa torpeur pour se mettre à leur service. Et pour célébrer leur arrivée, il se rendait d'abord chez le marchand du coin pour acheter une bouteille de vin. Il faisait même sortir de sa malle d'anciens documents où il figurait encore comme le gouverneur de Montréal.

Après leur départ, il se retirait de nouveau dans sa solitude. Une fois passé le récit des émotions violentes vécues à Ville-Marie, il se rassasiait de calme et de paix. (p. 161).

De son côté, Irina souffre une sorte de désenchantement du présent. Comme d'autres femmes imaginées par Mihali, elle apparaît, à la fin du livre, « enfermée dans son *moi*. Elle se sent étrange à elle-même et au monde. Elle connaît l'acheminement vers l'aliénation affective et sociale, [...], la résilience avec soi et les autres, [puisqu'elle a connu] l'éblouissement et le ravissement dans l'amour à travers la catharsis »¹¹. Profondément touchée par la mort de Yannis, elle se retire dans le silence. De temps en temps, elle accepte de parler aux journalistes dans le but d'entretenir, par les paroles, la mémoire des événements passés. En emménageant chez sa mère, elle reprend sa routine quotidienne sans grand espoir que quelque chose d'extraordinaire puisse arriver. Contrairement à ce que l'on croit et l'on dit, le facteur ne sonne jamais deux fois.

¹¹ Carmen Andrei, « Simplement aimer, dit-elle. Images de la femme dans les autofictions de Felicia Mihali », *Revue Roumaine d'Études Francophones*, « Auteurs roumains francophones. L'Extrême contemporain », n° 8/2016, Iași, Éditions Junimea, 2017, p. 48.

2. La fictionalisation du réel

Il va de soi que pour écrire leurs œuvres les écrivains empruntent différents aspects à la réalité. Ils s’emparent d’histoires collectives ou d’événements, actions et souffrances singuliers, et ils les immortalisent grâce à leur imagination.

Pour *La bien-aimée de Kandahar* qui fait l’objet de notre analyse, Felicia Mihali choisit de mettre en roman un événement marquant de cette époque, à savoir la guerre en Afghanistan. Les combats qui s’y livrent sont importants, mais les individus qui contribuent à tout cela sont aussi importants même s’ils n’ont pas accompli d’actions mémorables. En se servant du pouvoir des mots, elle soumet à un processus immortalisant un fait divers présenté dans les pages du magazine *Maclean’s*. Il s’agit d’une rencontre virtuelle (par le truchement de la revue et de l’internet) entre une jeune femme, Kinga alias Irina, une *cover girl*, et un jeune soldat, Christos alias Yannis. Cette histoire est brusquement interrompue par la mort du soldat suite à un attentat à la bombe. Impressionnée par la cérémonie funéraire lors de l’enterrement de Christos Karigiannis et, en même temps, révoltée contre un certain mutisme des journaux québécois quant à la guerre en Afghanistan¹², l’écrivaine décide de s’emparer de cet événement des médias (*Maclean’s* avait réservé plusieurs rubriques à ce sujet), pour le transformer en œuvre littéraire. Par la fictionalisation, elle rend ainsi immortel un pan de réalité et rafraîchit nos connaissances par l’évocation de deux figures exemplaires de l’histoire du Québec, les deux fondateurs de Montréal, Paul Chomedey de Maisonneuve et Jeanne Mance.

C’est la raison pour laquelle nous essayerons de mesurer le degré de fictionalité du texte et sa référentialité. Pour ce faire, nous chercherons d’abord des indices au niveau paratextuel et nous continuerons par un déchiffrement des emprunts faits à la réalité, saisissables au niveau textuel.

2.1. Indices paratextuels de la (non)fiction

Le paratexte représente « un discours fondamentalement hétéronome, auxiliaire, voué au service d’autre chose qui constitue sa raison d’être, et qui

¹² Brian Bethune, dans sa chronique « Art imitates life as *Maclean’s* inspires *The Darling of Kandahar* », rapporte les mots de Felicia Mihali : « It was the sudden, wrenching turn in the story, though, that held her. "It became a strange, dark matter with his death, and then his funeral was in Laval, near where I live." Mihali attended and was moved by the ceremony. "Now as a writer, I couldn't not write about this." And she would do so in English, partly as a "final exam for my English" and partly because the war in Afghanistan has, Mihali says, received so little coverage in French-language media. "In Quebec, despite all the Québécois soldiers, people seemed to think it was an English-Canadian affair." ». [En ligne]. 2012. URL : <http://www.macleans.ca/news/canada/art-imitates-life-as-macleans-inspires-the-darling-of-kandahar/>

est le texte »¹³. Son rôle serait d'éclairer le lecteur sur le contenu du livre et d'offrir à tout un chacun la possibilité d'entrer ou de rebrousser chemin¹⁴. Il se compose du périphrase éditorial et de l'épithète.

Le périphrase éditorial constitue une zone

qui se trouve sous la responsabilité directe et principale (mais non exclusive) de l'éditeur, ou peut-être, plus abstraitement mais plus exactement de l'édition, c'est-à-dire du fait qu'un livre est édité, et éventuellement réédité, et proposé au public sous une ou plusieurs présentations plus ou moins diverses.¹⁵

La couverture, en tant que composante de cette zone, contient, en plus du titre et du nom de l'auteur, l'indication générique, « destinée à faire connaître le statut générique intentionnel de l'œuvre qui suit »¹⁶. L'auteur, en collaboration avec son éditeur, attribue au texte un statut officiel tandis que le lecteur « ne peut légitimement ignorer ou négliger cette attribution, même s'il ne se considère pas comme tenu à l'approuver »¹⁷.

Un survol de la couverture de *La bien-aimée de Kandahar* permet de découvrir en dessous du titre l'indication « roman ». Cela s'interprète comme une allégation de fictionalité dans le sens que l'auteure et l'éditeur suggèrent au lecteur de prendre ce texte pour une œuvre de fiction. De même, afin de renforcer ce statut attribué au texte et, éventuellement, pour éviter de possibles détraquements, l'éditeur a choisi d'insérer sur le verso de la page du « faux titre » la mention suivante : « Ce roman est dans sa totalité une œuvre de fiction. Les noms, personnages, entreprises, lieux et incidents ont été imaginés par l'auteure, ou sont utilisés de façon fictive, et toute ressemblance ou similitude avec des personnes physiques ou morales ou des faits existants ou ayant existé ne saurait être que fortuite ».

Par ces stratégies périphrastiques on annonce au lecteur que le texte qu'il va lire est une fiction. Toutefois, arrivé à la fin de sa lecture, il découvre une section « Remerciements » qui commence ainsi : « Bien qu'inspirés d'une histoire vraie, publiée dans le magazine *Maclean's*, les personnages de ce roman sont entièrement fictifs. ». Sur la quatrième de couverture, on lit aussi : « Inspirée d'un fait réel, cette histoire d'amour est en même temps une véritable fresque sociale qui superpose la fondation de Montréal à la guerre en Afghanistan. » Il apparaît ainsi que ce roman prend sa source dans la réalité, mais une réalité qui se transforme en fiction sous la plume de Felicia Mihali.

¹³ Gérard Genette, *Seuils*, Paris, Éditions du Seuil, 1987, coll. « Poétique », p. 17.

¹⁴ *Ibid.*, p. 8.

¹⁵ *Ibid.*, p. 21.

¹⁶ *Ibid.*, p. 98.

¹⁷ *Ibid.*

En plus des informations fournies par le péri-texte, une investigation de l'épitéxte public¹⁸ vient renforcer cette analogie entre la réalité et l'œuvre de fiction de Felicia Mihali. Par exemple, dans sa chronique (2012), Brian Bethune annonce, dès le début, qu'il y est question d'un roman qui prend sa source dans une photo publiée sur la couverture du magazine *Maclean's*¹⁹. Le journaliste souligne les métamorphoses incessantes d'un sujet (« the endless cycle of self-modern literature (and media) ») et met en relief l'étroite relation qui existe entre les matériaux publiés par la revue en avril 2007 et la création littéraire (« the standard phrase "lightly fictionalized" hardly describes the alteration of a fraction of a single character »).

Irina, la narratrice de *La bien-aimée de Kandahar*, quoiqu'un personnage fictif – comme nous informe le péri-texte –, en principe, sans aucune ressemblance ou similitude physique avec une autre personne, aurait, paraît-il, un double dans le monde réel. Cette autre femme s'appelle Kinga Ilyes et, tout comme le personnage, elle a 24 ans, elle est d'origine roumaine et ses parents sont des ressortissants de la communauté hongroise de Roumanie. Même plus, sa photo a paru sur la couverture du magazine et le soldat Christos Karigiannis a contacté la revue pour vanter la beauté de cette *cover girl*. Malheureusement, l'histoire a eu une fin tragique, puisque le soldat est mort en Afghanistan, et la jeune fille a été déconcertée par ces événements. Ce qui est encore plus frappant c'est que la suite imaginée par Felicia Mihali correspondrait en quelque sorte à la réalité :

Kinga Ilyes, stupéfaite d'apprendre qu'elle et Karigiannis étaient devenues la source d'inspiration pour un roman, était allée en Europe peu de temps après la mort du soldat : « J'ai vu ma photo dans les journaux roumains, et de retours au Canada, j'avais énormément de messages dans ma boîte aux lettres. » Mais il ne fallut pas attendre longtemps que Karigiannis disparaisse du cycle des nouvelles. Cela fait presque cinq ans que les médias l'ont appelée pour la dernière fois, note Ilyes. La situation est la même dans *The darling of Kandahar*, où Irina continue de parler de leur histoire à tous ceux qui le lui demandent, afin de renouveler le cycle.²⁰

¹⁸ Gérard Genette définit l'épitéxte public comme « tout élément paratextuel qui ne se trouve pas matériellement annexé dans le même volume, mais qui circule en quelque sorte à l'air libre, dans un espace physique et social virtuellement illimité », *ibid.*, p. 346.

¹⁹ Titre « Art imitates life as *Maclean's* inspires *The Darling of Kandahar* » et sous-titre de la chronique : « A new novel revisits a famous *Maclean's* cover photo and the story it inspired ».

²⁰ Texte original : « Kinga Ilyes, who was stunned to learn that she and Karigiannis had become the inspiration for a novel, was in Europe shortly after his death : "I saw my picture in Romanian newspapers, and my inbox was choked with messages when I came home." But it wasn't long before Karigiannis faded from the news cycle ; it's been almost five years, Ilyes notes, since the media last called her. The situation is much the same in *Darling of Kandahar*, where Irina continues to talk about their story to anyone who asks, aiming to keep the cycle ever renewed. » in Brian Bethune, « Art imitates life as *Maclean's* inspires *The Darling of Kandahar* » in *Maclean's*, [En ligne], URL : <http://www.macleans.ca/news/canada/art-imitates-life-as-macleans-inspires-the-darling-of-kandahar/>. (n. t.)

Le balisage des indices paratextuels fait ressortir le fait que *La bien-aimée de Kandahar* est un texte fictionnel qui fait pourtant un nombre d'emprunts à la réalité.

2.2. Les emprunts à la réalité (faits divers, faits historiques, toponymes, anthroponymes) et leur mise en roman

La bien-aimée de Kandahar parle-t-elle du monde ? Est-ce qu'il y a des échanges entre le réel et la fiction ? Si oui, sont-ils discernables ? L'analyse du péri-texte a fait ressortir l'ambiguïté statutaire de ce texte : il y avait d'une part l'étiquette de « roman » signifiant que « la question de la vérité est impertinente »²¹ et d'autre part, des affirmations sur la référentialité de ce « roman ».

Pour Gérard Genette, la fiction n'est guère que du « réel fictionalisé »²² : elle absorbe tout sous son régime et fictionalise chacun des éléments qu'elle convoque²³. Le romancier, en feignant de faire des assertions sur des êtres fictionnels, crée une œuvre littéraire. De plus, ces assertions « ne sont clairement pas toutes également feintes, et aucune d'elles peut-être ne l'est rigoureusement et intégralement – pas plus qu'une sirène ou un centaure n'est intégralement un être imaginaire »²⁴ de sorte que la création ainsi obtenue est plus fictive que chacune de ses parties. C'est pourquoi nous avons considéré comme intéressant de voir d'une part quels sont les emprunts que Felicia Mihali fait à la réalité et d'autre part comment ces emprunts deviennent fictionnels.

On pourrait avancer que l'intention de Felicia Mihali, comme dans le cas de *La reine et le soldat*, était « d'écrire un roman, sur un fond historique »²⁵. Le texte prend sa source dans l'Histoire, ce « récit des événements du passé, des faits relatifs à l'évolution de l'humanité (d'un groupe social, d'une activité humaine), qui sont dignes ou jugés dignes de mémoire »²⁶. En d'autres mots, l'histoire reçoit dans sa mémoire les mortels dont les hauts faits rivalisent avec la grandeur de la nature, leur renom immortel signifiant « qu'ils peuvent, en dépit de leur mortalité, demeurer dans la compagnie des choses qui durent à jamais »²⁷. Cette conception de l'histoire comme « magasin d'exemples »²⁸ n'était d'aucun secours pour l'écrivaine. Le grand enjeu pour elle n'était pas de ranimer des figures marquantes, recensées d'ailleurs par les livres d'histoire,

²¹ Christine Montalbetti, « Fiction, réel, référence » in *Littérature*, n° 123, 2001, p. 54.

²² Gérard Genette, *Fiction et diction*, précédé d'*Introduction à l'architexte*, o. c., p. 136.

²³ Christine Montalbetti, « Fiction, réel, référence », o. c., p. 47.

²⁴ *Ibid.*

²⁵ Felicia Mihali, *La reine et le soldat*, o. c., p. 262.

²⁶ *Le nouveau Petit Robert de la langue française informatisé*, 2009.

²⁷ Hannah Arendt, « Le concept d'histoire », o. c., p. 67.

²⁸ *Ibid.*, p. 90.

mais de mettre en évidence la contribution des simples mortels au déroulement des événements.

Entre autres, les penseurs grecs se sont penchés sur le concept de grandeur. À cet égard, ils ont dû résoudre un paradoxe : d'une part la grandeur était comprise en termes de permanence (v. la permanence de la nature, de l'univers) et d'autre part « la grandeur humaine était vue précisément dans les activités les plus futiles et les moins durables des hommes »²⁹. Pour les historiens, ainsi que pour les poètes,

[l]a louange d'où venait la gloire puis le renom immortel pouvait être accordée seulement aux choses déjà « grandes », c'est-à-dire aux choses qui possédaient une qualité qui ressortait, un brillant qui les distinguait de toutes les autres et rendait la gloire possible. Le grand était ce qui méritait l'immortalité, ce qui devait être admis dans la compagnie des choses qui duraient à jamais, entourant la futilité des mortels de leur majesté insurpassable. Par l'histoire, les hommes devenaient presque les égaux de la nature, et seuls ces événements, actions ou paroles qui s'élevaient d'eux-mêmes à la hauteur du défi toujours présent de l'univers naturel étaient à proprement parler historiques.³⁰

À l'époque moderne, l'histoire doit être comprise en termes de processus, notion qui « ne désigne pas une qualité objective de l'histoire ou de la nature ; elle est le résultat du fait que l'homme agit dans l'histoire »³¹. La capacité d'action des gens commence à dominer toutes les autres : la capacité d'étonnement et de pensée dans la contemplation (v. la philosophie grecque) ainsi que les capacités de l'*homo faber* et de l'*animal laborans* humain. Mais puisque rien n'est significatif en et par soi-même, seul le processus peut rendre « significatif ce qu'il lui arrive de charrier »³² en acquérant ainsi « un monopole d'universalité et de signification »³³. C'est ainsi que la notion de processus historique confère « à la simple succession temporelle une importance et une dignité qu'elle n'a jamais eues auparavant »³⁴. De plus, « l'histoire n'existe que dans l'hypothèse où le processus dans sa sécularité même raconte une histoire qui lui est propre et où, à strictement parler, des répétitions ne peuvent se produire »³⁵.

²⁹ *Ibid.*, p. 64.

³⁰ *Ibid.*, p. 66.

³¹ *Ibid.*, p. 85.

³² *Ibid.*, p. 87.

³³ *Ibid.*

³⁴ *Ibid.*, p. 88.

³⁵ *Ibid.*, p. 91.

C'est à la lumière de cette conception moderne de l'histoire qu'on pourrait interpréter les histoires en Histoire que raconte Felicia Mihali dans ses livres. Pour elle,

la routine de chaque individu est intéressante, car même s'il répète dans les moindres détails la vie de son semblable, il reste un exemplaire unique dans le cycle du monde. L'alchimie qui se passe dans son esprit, en reproduisant les mêmes actes que le commun des mortels pour se nourrir ou faire l'amour, demeure un processus unique. (p. 72).

L'histoire est ainsi censée recevoir dans sa mémoire des événements séculiers ordinaires que le processus historique rend significatifs. Sa conviction serait que « ce ne sont pas uniquement les pays qui doivent être défendus, mais chaque individu aussi » (p. 155). D'ailleurs, très souvent, elle compare le destin de ses personnages à celui de leur pays d'origine. Les expériences individuelles viennent se greffer sur la trame événementielle d'un état et en prennent la forme. Par exemple, la destinée de Dina, le personnage principal du roman éponyme, serait similaire à celle d'une petite nation

Comme toute petite nation, elle savait que cela ne servirait à rien. L'opposition était inutile, car personne ne viendrait à son secours, personne n'entendrait ses cris en détresse. Elle n'avait qu'à se laisser faire, elle était vaincue d'avance, il n'y avait pas moyen d'y résister.³⁶

ou d'un petit peuple :

Comme tout petit peuple qui a vécu longtemps sous la domination d'un grand pouvoir, Dina s'est écroulée après avoir gagné sa libération totale. Elle ne savait plus jouir du bonheur de faire à sa tête. Après la disparition de l'opresseur, sa vie était devenue trop incongrue.³⁷

De fait, l'individu, pris individuellement, n'a pas de valeur. C'est l'ensemble des relations qu'il réussit à tisser avec les autres qui confère un sens et de l'immortalité à son existence : « En tant qu'individus, nous ne représentons qu'un amas de connexions avec nos semblables. Ce qui est rassurant, puisque cela nous garantit une certaine postérité après notre disparition. » (p. 11).

Pour écrire *La bien-aimée de Kandahar*, Felicia Mihali fouille dans l'actualité et dans le passé, tout comme elle s'empare d'une histoire des médias (celle de Kinga Ilyes et de Christos Karigiannis présentée dans les

³⁶ Felicia Mihali, *Dina*, Montréal, XYZ Éditeur, 2008, pp. 127-128.

³⁷ *Ibid.*, p. 174.

pages de la publication *Maclean's*). De même, son intention était d'attirer l'attention du public québécois sur la guerre en Afghanistan, sujet insuffisamment médiatisé au Québec³⁸, selon les propres dires de l'auteure, comme on l'a vu. Elle s'empare donc de ces faits et les soumet à un processus de fictionalisation. En même temps, elle plonge dans le passé et souligne la contribution de Paul Chomedey de Maisonneuve et de Jeanne Mance à la fondation de Montréal. Le lecteur découvre ainsi en parallèle le récit d'un fait divers et le récit d'un fait historique. Or, ces récits, malgré leur référentialité, sont le fruit de l'imagination de l'écrivaine.

Bien plus, l'auteure donne la parole à son personnage féminin, Irina, qui, dès les premières lignes (v. § 1.), raconte, à la première personne, une histoire passée dont elle est le personnage principal. Nous avons donc une narratrice homodiégétique (énonciatrice du récit et personnage de l'histoire) qui est elle-même fictive. Par conséquent, « ses actes de langage [...] sont aussi fictionnellement sérieux que ceux des autres personnages de son récit et que les siens propres comme personnage de son histoire »³⁹.

D'ailleurs, au moment où elle entame son récit, l'histoire est déjà achevée : c'est la saison des neiges et elle est seule à côté de la fenêtre. L'« été », son « été » à elle, est déjà loin en arrière. Elle avait raté la chance de trouver un partenaire pour l'hiver. Ce qui lui reste, ce sont les souvenirs. Nous avons une série de souvenirs enchaînés par un être fictif. Irina se souvient non seulement de Yannis, mais aussi de ses années d'école, plus exactement d'une pièce de théâtre religieux sur la fondation de Montréal. Les noms des deux personnalités historiques, Paul Chomedey de Maisonneuve et Jeanne Mance, ne renvoient pas directement aux deux fondateurs, mais à deux personnages dramatiques. Donc nous n'avons pas affaire au récit d'un fait historique ; ce que nous lisons n'est, en fait, que le récit d'une fiction.

Les images qui reviennent sont, en général, déformées par le temps écoulé et par l'imagination du conteur :

Les traces du passé sont, en fait, illusoires. Ce qui dure, c'est le détail, un détail parfois insignifiant. Le souvenir représente le détail qui, grâce à l'imagination, prend forme, acquiert une valeur, un sens. Le souvenir en soi ne représenterait rien (ou n'équivaldrait à rien) si l'imagination n'intervenait pas sur l'axe temporel.⁴⁰

³⁸ Brian Bethune, « Art imitates life as *Maclean's* inspires *The Darling of Kandahar* », o. c.

³⁹ Gérard Genette, *Fiction et diction*, précédé d'*Introduction à l'architexte*, o. c., p. 122.

⁴⁰ Simona Constantinovici, *Sertarele cu ficțiune, manual de scriere creativă*, o. c., p. 27. Texte original : « Urmele trecutului sunt, de fapt, părelnice, ceea ce persistă e detaliul, un insignifiant amănunt. Amintirea e acel amănunt căruia prin imaginație i se dă un corp, o valoare, un sens. Amintirea în sine nu ar fi nimic (sau ar echivala nimicul) dacă nu s-ar interpune pe axa timpului efectul imaginației. » (n. t.).

Donc, on pourrait avancer que ces histoires, malgré leur référentialité, sont des fictions : soit qu'il s'agit de la relation de Kinga et Christos (alias Irina et Yannis), soit qu'il est question de Paul Chomedey de Maisonneuve et de Jeanne Mance. Les quatre personnages, quoiqu'ils aient réellement existé, sont devenus des êtres fictifs par la plume de l'auteure, puisque

[l]e texte de fiction ne conduit à aucune réalité extratextuelle, chaque emprunt qu'il fait (constamment) à la réalité [...] se transforme en élément de fiction [...]. Il est donc intransitif à sa manière, non parce que ses énoncés sont perçus comme intangibles [...], mais parce que les êtres auxquels ils s'appliquent n'ont pas d'existence en dehors d'eux et nous y renvoient dans une circularité infinie.⁴¹

Il en est de même pour la fictionalisation de l'espace. Les villes (Montréal, Kandahar), les pays (le Canada, la Roumanie, l'Afghanistan), les régions (la Transylvanie, le Québec), etc., qui sont la scène où se déroulent les événements narrés dans le roman, cessent de référer à leurs doubles géographiques. Par exemple, le « Montréal » de *La bien-aimée de Kandahar* et le « Montréal » référentiel fonctionnent à peu près comme des homonymes⁴². Mise en roman, cette ville acquiert une valeur fictionnelle, elle devient une ville où le lecteur ne pourra jamais flâner. À leur tour, Irina et Yannis, ne se promèneront jamais dans les deux villes (Montréal et Kandahar) qui figurent sur la carte du monde. D'ailleurs, si Felicia Mihali connaît bien la Roumanie, son pays d'origine, et le Canada, son pays d'accueil, elle avoue n'avoir jamais mis les pieds en Afghanistan⁴³. Pour l'échange de lettres entre les deux protagonistes, elle avoue s'être inspirée de plusieurs livres : *Kabul in Winter* d'Ann Jones, *L'ombre des talibans* d'Ahmet Rashid et *Afghanistan : A Modern History* d'Angelo Rasanayagam⁴⁴.

Il en découle qu'il y a une sorte d'étanchéité entre la réalité et la « réalité-texte »⁴⁵, qu'il y a une différence ontologique entre les deux mondes. Le repli du texte sur soi-même, son intransitivité, le transforme en « objet autonome et sa relation au lecteur en relation esthétique, où le sens est perçu comme étant inséparable de la forme »⁴⁶.

⁴¹ Gérard Genette, *Fiction et diction* (précédé d'*Introduction à l'architexte*), o. c., p. 115.

⁴² Voir Christine Montalbetti, « Fiction, réel, référence », o. c., p. 48.

⁴³ Felicia Mihali, « Remerciements » in *La bien-aimée de Kandahar*, o. c., p. 167.

⁴⁴ *Ibid.*

⁴⁵ Simona Constantinovici, *Sertarele cu ficțiune, manual de scriere creativă*, o. c., p. 8.

⁴⁶ Gérard Genette, *Fiction et diction*, précédé d'*Introduction à l'architexte*, o. c., p. 115.

Conclusion

L'enquête que nous avons menée pour identifier les correspondances entre l'univers de *La bien-aimée de Kandahar* et la réalité dans laquelle l'écrivaine puise ses éléments et ses personnages, met en évidence la fictionalité de ce texte. L'ambiguïté statutaire, promue par un mélange des indices référentiels et fictionnels dans le texte et le paratexte, s'étiole complètement si l'on accepte que « la fictionalité se définit autant (ou plus) par la fictivité de la narration que par celle de l'histoire »⁴⁷. En dépit de la référentialité très marquée de ce roman (l'histoire de Kinga et Christos présentée par la publication *Maclean's*, la fondation de Montréal par Paul Chomedey de Maisonneuve et Jeanne Mance), ce que le lecteur y découvre c'est le récit d'Irina, une narratrice qu'on ne risque jamais de croiser dans les rues de Montréal ou d'ailleurs.

BIBLIOGRAPHIE

- Andrei, Carmen, « Simplement aimer, dit-elle. Images de la femme dans les autofictions de Felicia Mihali », *Revue Roumaine d'Études Francophones*, « Auteurs roumains francophones. L'Extrême contemporain », n° 8/2016, Iasi, Éditions Junimea, 2017.
- Arendt, Hannah, « Le concept d'histoire » in *La crise de la culture*, Paris, Éditions Gallimard, Coll. « Folio essais », 1972.
- Bethune, Brian, « Art imitates life as *Maclean's* inspires *The Darling of Kandahar* » in *Maclean's*, article disponible à l'adresse : <http://www.macleans.ca/news/canada/art-imitates-life-as-macleans-inspires-the-darling-of-kandahar/>
- Constantinovi, Simona, *Sertarele cu ficțiune, manual de scriere creativă*, Timișoara, Editura Bastion, 2008.
- Genette, Gérard, *Fiction et diction*, précédé d'*Introduction à l'architexte* [1991], 3^e éd., Paris, Éditions du Seuil, coll. « Points-Essais », 2004.
- Genette, Gérard, *Seuils*, Paris, Éditions du Seuil, coll. « Poétique », 1987.
- Mihali, Felicia, discours lors du festival « The Annual Linda Leith Publishing Launch at Blue Metropolis », 2017, discours disponible à l'adresse : <https://www.facebook.com/felicia.mihali?fref=ts>
- Mihali, Felicia, *La reine et le soldat*, Montréal, XYZ Éditeur, 2005.
- Mihali, Felicia, *Dina*, Montréal, XYZ Éditeur, 2008.
- Mihali, Felicia, *La bien-aimée de Kandahar*, Montréal, Linda Leith Publishing, 2016.
- Montalbetti, Christine, « Fiction, réel, référence » in *Littérature*, n° 123, 2001.
- Le nouveau Petit Robert de la langue française informatisé*, 2009.

⁴⁷ *Ibid.*, p. 156.

LA MÉMOIRE ET LE RÉCIT AUTOBIOGRAPHIQUE DANS *LA KERMESE* DE DANIEL POLIQUIN

DORIN COMȘA¹

ABSTRACT. *Memory and Autobiographical Narrative in Daniel Poliquin's La Kermesse.* The present article intends to provide a critical analysis of the narrative in *La Kermesse*, a novel by Daniel Poliquin. Our analytical standpoint is Paul Ricoeur's theory on memory and narrative, with special focus on autobiography. We also use concepts such as narrative coherence and representation. Our purpose is to demonstrate that through characters' shared memory, narrative identities make use of recollections in order to retrieve an unknown, overlooked or forgotten past, which was not fully experienced. Our approach focuses on both the characters' temporal evolution and the convergence of narrative sequences towards a textual unity adding verisimilitude to the narrative.

Keywords: *narrative coherence, writing the self, fictional narrative, narrative identity, autoreferentiality, shared memory, recollection, forgetting, testimony.*

REZUMAT. *Memoria și textul narativ în La Kermesse de Daniel Poliquin.* Ne propunem în acest articol să facem o analiză a narațiunii în romanul *La Kermesse* de Daniel Poliquin pornind de la teoriile lui Paul Ricoeur despre memorie în textul narativ (autobiografie, în cazul de față). Utilizăm conceptele de coerență narativă și de reprezentare. Constatăm că identitățile narative fac apel la amintiri pentru a reconstrui un trecut necunoscut, trăit parțial, ignorat sau uitat, datorită memoriei împărțite a personajelor. Problema care se pune în această abordare critică este aceea a evoluției personajelor în timp și convergența secvențelor narative înspre o unitate textuală care îi dă verosimilitate narațiunii.

Cuvinte-cheie: *coerență narativă, scriitura sinelui, ficțiune narativă, identitate narativă, autoreferențialitate, memorie împărțită, amintire, uitare, mărturie.*

¹ Dorin Comșa est Maître Assistant titulaire au Département d'Études Romanes de l'Université « Lucian Blaga » de Sibiu, Roumanie. Docteur en littérature de l'Université de Limoges, il a soutenu sa thèse intitulée *Identité et altérité : perspectives sur la narration et les instances narratives dans les romans d'Hubert Aquin* en 2004. Ses compétences dans le domaine de l'enseignement universitaire sont : les littératures francophones, la littérature québécoise, les théories de la narration, la traductologie. Ses recherches se concentrent sur les transferts culturels dans la traduction, l'étude de la narration, l'écriture de soi. Il a collaboré au *Dictionar de francofonie canadiana/ Dictionnaire de francophonie canadienne* (2011), volume coordonné par Corina Dimitriu-Panaitescu. E-mail : dorincomsa@yahoo.fr

Nous nous proposons de faire une analyse de la narration dans le roman *La Kermesse*² de Daniel Poliquin en partant des théories de Paul Ricœur³ sur la mémoire dans le récit – en l’occurrence, le récit autobiographique –, et en nous servant également des concepts de cohérence narrative et de représentation. Cette approche permet de suivre l’évolution des personnages dans le temps et la convergence des séquences narratives vers une unité textuelle qui donne de la vraisemblance à la narration.

Narré à la première personne, *La Kermesse* combine plusieurs témoignages de personnages qui contribuent ensemble à la construction d’un récit de fiction; les histoires de vie se présentent à travers le récit autobiographique⁴ du personnage central, Lusignan, de même que par l’intermédiaire des fragments épistolaires attribués à d’autres instances narratives. En même temps, des éléments spécifiques au roman postmoderne interviennent dans le discours des narrateurs comme c’est le cas, par exemple, de l’écriture autoréférentielle et des rapports authentique/imaginaire ou réalité vécue/réalité rapportée. Le cadre est vaste et déploie une action sur la période de plusieurs décennies, à partir de la fin du XIX^e siècle, en passant par la Grande guerre jusqu’à la veille de la Seconde guerre mondiale, dans trois topos, au Québec, en Europe et en Ontario. Le personnage Lusignan, instance narrative centrale du roman, est né dans un village du Québec d’un père menuisier et d’une mère pieuse, internée dans un hospice pour malades mentaux. La quête identitaire de Lusignan poursuit un chemin mouvementé le long duquel il essaie continuellement de paraître plus que ce qu’il est dans le rapport avec les autres; ses pérégrinations vont l’emmener de son collège de Nicolet, d’où il est expulsé, en Nouvelle Angleterre, puis à Rhode Island, où il pratique le métier de journaliste. De retour à Montréal, il est employé comme correcteur à *La Presse*, mais ce poste ne le satisfait pas et il commence à écrire pour devenir romancier. Sa célébrité ne dure pas longtemps et il arrive à Ottawa où il travaille comme traducteur au parlement canadien. Lorsque la première guerre mondiale commence, il arrive en Europe et parvient à devenir lieutenant pour être près de l’homme qui le fascine et dont la mémoire va hanter une bonne partie de sa vie, Essiambre d’Argenteuil. Il essaie sans succès de séduire miss Amalia Driscoll mais finit par tomber amoureux de Concorde, la paysanne devenue servante à Ottawa et avec laquelle il aura un fils. Devenir un autre est l’ambition de Lusignan avant qu’il ne se rende compte de sa vraie filiation.

² Daniel Poliquin, *La Kermesse*, Montréal, Les Éditions du Boréal, 2006. Toutes les citations renvoient à cette édition.

³ Paul Ricœur, *La mémoire, l’histoire, l’oubli*, Paris, Éditions du Seuil, 2000.

⁴ Nous précisons qu’il n’y a ici aucune opposition entre le récit de fiction et le récit autobiographique. Nous prendrons le premier terme comme générique pour ce qu’on appelle la fiction romanesque, tandis que le second, plus spécifique et encadré, se réfère à la narration ou l’écriture de soi, qui n’est pourtant pas le contraire de la fiction, en raison de sa narrativité.

Nous voulons mettre en avant la problématique de la construction identitaire des personnages qui cherchent, à travers leurs histoires racontées⁵, à témoigner de leur vie et de celle des autres et contribuent à donner l'image d'une époque en pleine évolution de la société. Sur fond de macro-histoire se tissent les micro-histoires qui, apparemment sans lien entre elles, réunissent au fur et à mesure, dans une perspective finale, les personnages dans un réseau serré, inattendu et surprenant par sa logique. Grâce à ces interactions entre les personnages apparaît aussi le rapport identité-altérité, condition essentielle de la conscience de soi. S'écrire et se décrire soi-même est l'enjeu principal de la (re-)découverte du passé, qui se révèle soit méconnu, soit partiellement vécu, soit oublié, pour les personnages.

Le roman commence par une phrase simple : « Je suis la chair faite verbe » (p. 7). C'est sous cette forme de transsubstantiation que le narrateur assume le récit : tout d'abord par le *je*, puis par le passage de son existence matérielle à une identité narrative. Il continue, en mettant l'accent sur quelques éléments-clés qui domineront la narration :

Faculté qui m'était fort utile à l'époque où j'étais journaliste. [...] Dans mes romans, c'était encore plus facile. Le hasard était obéissant, les femmes tombaient amoureuses de l'homme que je rêvais d'être au premier regard, je refaisais l'histoire telle que je l'aurais voulue. Il ne me manquait qu'un public crédule pour que tout fût vrai. (p. 7).

Tout d'abord, nous remarquons l'utilisation de la référence au lecteur fictif et du rapport avec le côté « vrai » de ce qui est raconté. Avant de se poser la question concernant le vraisemblable de la narration, le discours du narrateur vient éclaircir les enjeux de sa démarche :

Quand j'écris maintenant, c'est pour mendier ma subsistance à mon père, et mes seules lectures sont les petites annonces du journal [...]. Je voudrais bien faire de moi un homme intègre [...] mais mon cerveau se moque de

⁵ Nous pouvons faire référence à l'article de Nicole Bourbonnais « Voix narratives et processus de création dans l'œuvre de Daniel Poliquin » (in *Lire Poliquin*, sous la direction de François Ouellet, Sudbury, Éditions Prise de parole, coll. « Agora » 2009), où l'auteure analyse les mécanismes de l'écriture subjective chez le romancier ontarien : « L'acte narratif dans les romans de Daniel Poliquin ne s'imagine pas sans le passage obligé par une voix subjective, bien identifiée ayant ses couleurs propres et son registre spécifique. Qu'il s'agisse d'aventures personnelles, de comportements sociaux ou d'événements historiques, l'histoire n'est jamais racontée de manière neutre, par un narrateur impersonnel, dans une visée objective. Au contraire, elle est invariablement filtrée par un regard personnel et partial, celui d'instances narratrices homodiégétiques qui présentent leur expérience de vie à travers un prisme déformant, ce qui n'en exclut ni la vérité ni le fondement, bien au contraire » (p. 63).

mes vellétés : il continue d'imaginer sans me demander mon avis [...]. Jeu auquel mon esprit se livre à mon corps défendant et me laisse ensuite sans forces. D'où mon seul désir : me métamorphoser en l'une de ces créatures insignifiantes qui se font et se défont machinalement dans ma tête pour se perdre ensuite dans mes amnésies intermittentes. Il faut que je cesse de songer durant le jour pour ne faire que la nuit de ces rêves qu'on oublie avec l'arrivée de l'aube. Car j'ai enfin compris que l'imagination enchaîne la liberté. (pp. 7-8).

Le rejet de l'imaginaire est déclaré, le narrateur se propose de se lancer dans l'écriture du vrai, du vécu. Entreprise mise en doute pour le moins, car ce qui est vécu tient du souvenir, et la mémoire s'avère être non seulement une donnée personnelle, mais aussi partagée, rapportée par les autres qui sont autour de soi :

Mes souvenirs ne servent plus à rien, il faut que je les évacue. Tâche ardue, car je me remémore aussi malgré moi les histoires que les autres me racontent, comme si je n'avais pas déjà assez des miennes. (p. 8).

Le héros se confronte donc à deux problèmes liés au passé : le refus d'écrire de la fiction, car cette expérience s'associe à l'échec en tant qu'écrivain, et la difficulté de raconter le réel, puisque cette action est associée à la mémoire. Dans la perspective phénoménologique de Paul Ricœur, la mémoire est « assign[ée] directement [...] à la sphère du soi »⁶ si l'on associe les *phénomènes mnémoniques* au *regard intérieur*. Mais dans notre cas, le personnage se trouve dans la situation de reprendre le souvenir des autres, ce qui provoque un blocage. Les souvenirs venus d'ailleurs ont, pour l'instant, plutôt un côté invasif et donc inacceptable. Tout de même, il est aussi possible d'« hériter » du souvenir de l'autre, car la phénoménologie déclare : « si un phénomène est *self-ascribable* [attribuable à soi], il doit aussi être *other-ascribable* [attribuable à autrui] »⁷. Ricœur continue avec l'affirmation que l'« attribution à autrui se trouve ainsi non pas surajoutée, mais coextensive à l'attribution à soi. On ne peut faire l'un sans faire l'autre »⁸.

L'évolution du personnage se dessinera ainsi en même temps en fonction des souvenirs personnels, mais également des souvenirs des autres, qu'il doit assumer. La conscience du narrateur est qu'il faudra raconter un jour ces histoires entendues ou vécues : « j'étais l'œuvre de l'Histoire, et il était écrit que, dès que l'occasion se présenterait, je renouerais avec mes ancêtres glorieux » (p. 37). Porteur de ces histoires, le narrateur Lusignan prend son

⁶ Paul Ricœur, *La mémoire, l'histoire, l'oubli*, o. c., p. 155.

⁷ *Ibid.*, où l'auteur fait référence à la présupposition du philosophe P. F. Strawson.

⁸ *Ibid.*

rôle de plus en plus au sérieux. Il sera, volontairement ou non, celui qui aura droit à tous les souvenirs des autres personnages, de façon directe ou indirecte, témoignages qui vont former le récit de ce qu'on peut appeler la *mémoire partagée*. Lusignan raconte sa vie depuis son enfance avec beaucoup d'humour et d'ironie, en revenant, au gré de la mémoire qui ne tient pas compte de la chronologie des événements, aux aspects marquants de son histoire personnelle, comme par exemple sa rencontre avec Essiambre d'Argenteuil qui va dominer son existence pendant longtemps. L'ouverture à l'autre est le premier acte de socialisation et les sentiments qu'il lui porte sont le signe du rapprochement qui emmène au partage des souvenirs : « Essiambre appréciait particulièrement mes histoires du collège, qui n'étaient pas du tout les mêmes que les siennes vu qu'il avait été bon élève » (p. 41). La fascination pour ce personnage, avec lequel il va vivre une passion amoureuse et qui va hanter une bonne partie de sa vie conduit le narrateur à une identification avec l'autrui : « Je le connaissais depuis à peine une heure que je voulais déjà avoir vécu sa vie » (p. 86). Plus tard, la recherche de l'autre entraînera la connaissance d'Amalia Driscoll, amie d'Essiambre, qui servira de lien avec celui qu'il aura définitivement perdu. Il s'agit d'un rapprochement qui s'effectue par l'intermédiaire des lettres de la jeune Canadienne d'origine irlandaise, porteuse d'une mémoire liée à la haute société d'Ottawa. Le rapport du narrateur avec Amalia Driscoll, entretenu seulement dans le but d'obtenir des témoignages sur la personne d'Essiambre d'Argenteuil, est unidirectionnel, car Amalia ne connaît pas Lusignan. Ce dernier préfère se déguiser en signant ses lettres du nom d'Argenteuil pour motiver sa correspondante à continuer de lui répondre et à lui offrir ses aveux. À un moment ultérieur aux lettres échangées, le narrateur se retrouve à plusieurs reprises devant le choix de révéler son identité à sa correspondante. Il ne le fait pourtant pas :

Quand il me prend le goût de me rapprocher d'elle, la pensée d'Essiambre jouissant en elle m'arrête. J'en ressens un pincement de jalousie aussitôt suivi d'un certain soulagement, comme si le souvenir commun des étreintes d'Essiambre avait créé entre nous un lien consanguin. (pp. 244-245).

Ce lien restera personnel et secret jusqu'au moment où un autre personnage cherchera à s'approprier les souvenirs du défunt d'Argenteuil, Garry, amant lui aussi d'Essiambre et rival de Lusignan. Garry entre en possession d'une partie de la correspondance entre Amalia Driscoll et Essiambre/Lusignan et propose au personnage central de lui racheter le reste contre une belle somme d'argent. De plus, celui-ci fréquente miss Driscoll pour la seule raison qu'elle est perçue comme étant la seule porteuse de la mémoire du défunt : « Je veille sur elle en souvenir d'Essiambre. Elle est tout ce qui me reste de lui » (p. 269). Ceci nous emmène à penser aux rapports entre deux étapes du processus de la mémoire dont parle Ricœur : la *remémoration* et la

*commémoration*⁹. Le narrateur se remémore les événements passés, comme par exemple des épisodes de son enfance, mais il commémore son compagnon Essiambre avec Garry, et indirectement avec miss Driscoll. C'est un acte de partage de la mémoire individuelle, qui devient collective jusqu'à un certain niveau. Cette idée de commémoration revient dans le roman à des moments différents ; ainsi on commémore les tués de guerre, ou on organise la kermesse pour fêter le premier anniversaire de l'armistice. Cet acte de partage est cependant mis sous les conditions du rapprochement ou d'un certain degré d'intimité avec l'autre. Nous voulons faire ici appel à une autre citation de Ricœur, qui conclut le chapitre consacré à la mémoire :

Ce n'est donc pas avec la seule hypothèse de la polarité entre mémoire individuelle et mémoire collective qu'il faut entrer dans le champ de l'histoire, mais avec celle d'une triple attribution de la mémoire : à soi, aux proches, aux autres. (p. 163).

Lusignan peut à ce moment transférer sa mémoire individuelle intime à un proche, car elle est trop lourde à porter. Cela fait partie de son histoire personnelle, qui devient *histoire*, c'est-à-dire un passé compris et accepté :

L'heure était venue d'en finir avec le souvenir d'Essiambre : je ne voulais pas avoir toute la vie le regard de veuf qu'avait Garry à la seule mention de son nom. [...] J'ai noté son adresse pour lui envoyer les lettres et j'ai empoché ses billets avec une indifférence qui m'a étonné. Sensation bienfaisante, comme si l'argent de Garry avait anéanti d'un seul coup la valeur des souvenirs d'Essiambre chez moi alors qu'elle en acquérait chez lui. (p. 270).

Concorde est un autre personnage qui se remarque en tant que porteur et transmetteur de la mémoire, fille venue de la campagne et dont l'évolution personnelle et sociale est spectaculaire. Elle rencontre Lusignan à plusieurs reprises et se révèle une figure marquante dans la vie de celui-ci. Concorde est la personne qui n'intéresse personne, mais qui a une bonne mémoire de ceux qui l'entourent :

Il y a que moi qui se souviennent de tout le monde, personne se rappelle m'avoir déjà vue. [...] Ça m'est arrivé je sais pas combien de fois dans ma vie de revoir des gens que j'avais bien connus et qui avaient oublié mon nom, qui savaient plus comment on s'étaient rencontrés, ce qu'ils avaient dit, ce qu'on avait fait ensemble ; moi, je me souvenais de tout, des moindres détails, eux autres de rien du tout. (p. 273).

⁹ *Ibid.*, p. 154.

Point de convergence de ces mémoires individuelles, Concorde représente également, tout comme Amalia Driscoll avec qui elle mêle une partie de son histoire de vie, l'exemple de la mémoire collective, marque d'un changement historique et social dont elle est l'un des témoins-clé. Amalia Driscoll est avant tout l'image de l'aristocratie conservatrice et fatiguée qui va disparaître et qui sera obligée de s'adapter afin de survivre. « Alors que j'avais jadis régné sur ce monde, je n'existais plus » (p. 234) déclare le personnage au sujet de sa place perdue dans une classe sociale qui change ses valeurs et qui se referme pour elle. Plus tard, caractérisée d'un point de vue objectif par Lusignan, elle est vue après sa transformation : « À défaut de la réussite mondaine et sentimentale à laquelle elle aspirait, elle est devenue une artiste. Mais il lui a fallu au préalable se mettre en rupture de classe » (p. 242). Amalia Driscoll ne sera plus un témoin actif dorénavant, seules ses lettres garderont la mémoire d'une époque révolue. C'est Concorde qui continuera la construction de la mémoire collective, donc implicitement de l'histoire.

Mais les processus de la mémoire se situent à des étapes différentes pour Concorde et Amalia Driscoll. Tandis que l'aristocrate est entre la *remémoration* et la *commémoration*, son ancienne servante est en pleine *mémorisation*. Elle retient tous les souvenirs et toutes les histoires qu'elle entend. Sans faire appel aux notions d'Histoire et de récit historique que met en analyse la théorie phénoménologique développée par Paul Ricoeur, nous utilisons le mot pour spécifier seulement le cadre général dans lequel se déroule l'action du roman. La première guerre mondiale et les autres événements historiques ne sont que la toile de fond sur laquelle se tissent les intrigues fictionnelles du texte narratif. L'Histoire, ou plutôt l'événement historique, n'est qu'un prétexte pour parler de la mémoire d'une génération en changement et de son passage aux successeurs. C'est le chemin normal de transmission de la mémoire collective, mais en même temps de construction de cette mémoire, à partir des mémoires individuelles, dont elle est, ou peut être l'un des résultats. Cela ne tient plus que de la perspective, donc la manière de présenter cette mémoire, afin qu'elle passe l'épreuve du temps. Donner de la mémoire, c'est donner de l'histoire, donc raconter. Dans ce sens, la narration est celle qui se charge de l'action de transmettre les souvenirs et les connecter. C'est pourquoi il y a un refus de l'imaginaire, donc de la narration de fiction par le narrateur au début du roman. La raison de ce refus apparaît plus tard, lorsqu'on apprend des détails sur son expérience en tant qu'écrivain de fiction :

Ma vie publique venait de commencer : j'écrivais. Enfin ! [...] Je n'avais ni style à moi, ni sens de l'intrigue, mais pour la flagornerie j'étais insurpassable. Le goût du jour était patriotique, j'ai écrit donc des fables historiques. *Le Chevalier de Malartic*, mettant en scène un mâle

mousquetaire à moustaches qui tuait de sa rapière un Iroquois toutes les vingt pages ; *Les Fiancés de l'échafaud*, conte moral où périssaient de jeunes et vaillants cœurs français sous les coups du cruel envahisseur anglais. (p. 65).

On retrouve ici un petit clin d'œil de l'écrivain sur la période du début de la littérature québécoise, qui se caractérise par une thématique limitée et ne peut subir aucune influence externe, de peur de ne pas être mise sur la liste des œuvres interdites par l'église. Le narrateur continue en dévoilant le moment de sa chute :

[J]'ai voulu plaire à mes nouveaux amis en écrivant un roman qui ne serait pas au goût du jour. C'est le livre dont j'ai le moins honte. [...] Il s'intitulait *Franchonne*. Il était mal écrit comme les deux premiers, mais au lieu de célébrer la race française et le terroir, j'y ai mis en scène le village de mon enfance avec tous ses travers. [...] Naturellement, l'éditeur Crépeau n'a pas voulu de ce roman sulfureux, lui qui faisait commerce d'ouvrages édifiants [...]. Romancier, j'avais créé et détruit des mondes avec l'aisance d'un Dieu distrait, mais cette fois-là j'ai buté contre la vraie vie. Bien sûr, j'ai été secrètement ravi de voir mon roman mis à l'Index par l'archevêché de Montréal, mais j'ai vite entrevu la difficulté qu'il y a à être un auteur à scandale. [...] Tous les critiques qui m'avaient fait bon accueil auparavant ont recommandé ma mise au ban. (pp. 68-69).

Le refus de l'imaginaire pour le personnage-narrateur-écrivain se répercute dorénavant dans son désir de raconter les histoires vraies, vraisemblables, où il peut, de temps en temps, se permettre d'insérer de la fiction, des épisodes inventés destinés à distraire l'auditoire. Cette mise en abîme de l'écriture fictive et de l'acte d'écrire est transformée et compensée par un acte simple de narration, assumée à la première personne par celui qui raconte. Du point de vue de l'instance auctorielle, il s'agit d'une écriture du soi, du point de vue du narrateur, c'est une histoire de vie. Le tableau est complété par des fragments écrits insérés dans la trame du roman, comme par exemple les lettres, ou utilisés comme références intertextuelles : « Je me rappelle à ce propos avoir noté dans mon journal » (p. 128), dit Amalia Driscoll dans une de ses lettres.

Mais, à part la correspondance et le journal personnel, qui ont un rôle bien défini dans la construction de l'identité des personnages, par leur caractère de témoignage personnel et intime, l'écrit n'est pas le souci premier dans le roman. Essiambre d'Argenteuil l'affirme bien par ses propos : « Mieux vaut faire l'histoire que de l'écrire » (p. 169). L'enjeu est donc celui de la transmission par l'intermédiaire de l'acte de raconter l'histoire. C'est l'acte contre l'oubli, ou contre la méconnaissance d'une histoire plus vaste qui

englobe les personnages. Ainsi, le cas de Concorde est un exemple du passage de cette ignorance concernant l'histoire de sa famille à la prise de conscience sur le fait que transmettre signifie faire vivre. Le personnage évolue du moment où « [e]lle ne sait pas d'où sont ses parents ; ils sont nés sur l'île, elle ne peut pas en dire plus. Son monde a commencé avec eux et, avant, il n'y avait rien » (p. 144) à « J'étais venue à Ottawa pour me fabriquer des souvenirs. Maintenant, j'en ai tellement que je commence à en oublier » (p. 154). Jusqu'à la fin du roman, Concorde se transforme à tel point qu'elle encourage son fils Édouard, né de sa relation avec Lusignan, qui l'avait abandonnée, à fréquenter son père pour entendre les histoires de celui-ci :

Pourtant, j'en faisais si peu pour lui : je lui apportais quelques douceurs au collège, je l'écoutais, et je lui racontais des épisodes de ma vie. Plus je lui parle, plus il m'écoute. Je suis en train de lui léguer mes souvenirs et ceux de mon village qu'il ne connaîtra sans doute jamais. Ces paroles seront son seul héritage, il n'aura même pas droit à ma maison sur le fleuve, qui sera sans doute saisie par la justice à ma mort pour taxes impayées. (p. 308).

Écouter veut dire ici comprendre et comprendre signifie persuader un lecteur de la vraisemblance du narré. Nous faisons encore une fois appel à un concept de Ricœur, celui de la *cohérence narrative*. Définie dans la narratologie d'une part comme « "cohésion d'une vie" à quoi on peut reconnaître des traits prénarratifs, d'autre part, [...] "connexion (ou connexité) causale ou téléologique", qui relève de l'explication/compréhension »¹⁰. De fait, s'il s'agit de la cohérence du récit et de la logique qui entraîne le vraisemblable du fait vécu et raconté, crédible en fin de compte aux yeux du lecteur, le narrateur n'aura pas failli à sa tâche. Il trouve un auditoire dans la personne de son fils, et par cet acte de *filiation* le passage de la mémoire se fait entre « l'individu solitaire [Lusignan] et le citoyen défini par sa contribution à la *politeia* [Édouard], à la vie et à l'action de la *polis* »¹¹. À part le fait que le fils s'enrôle pour la seconde guerre mondiale, donc participe à faire l'histoire, il est aussi le porteur d'une mémoire collective.

Les personnages du roman auront évolué du début à la fin : « C'est simple : je suis un autre homme. [...] Elle [Concorde] non plus n'est pas la femme que j'ai connue dans le temps » (p. 304). La cohérence du récit est mise de l'avant par Lusignan : « Maintenant je vois tout clairement, comme lorsqu'on revoit un film qu'on a aimé la première fois mais dont on ne saisit le vrai sens que la seconde » (p. 314). Il faut se remémorer le passé pour le comprendre et l'accepter, veut dire le personnage central. Situés entre le passé, à cause du souvenir, et le

¹⁰ *Ibid.*, p. 312.

¹¹ *Ibid.*, p. 162.

présent, à cause du changement auquel ils participent, les personnages évitent de parler d'avenir. Celui-ci apparaît soit sous la forme d'une possibilité manquée (« Si j'avais su, j'aurais parlé avec moins de légèreté » (p. 259), dit Lusignan), soit comme probabilité associée à un rêve (« Moi, j'ai toujours rêvé qu'on peut être autre chose que ce qu'on est dans la vie » (p. 284), dit Concorde). L'avenir est incertain et il fait peur. Mais la visionnaire Concorde ouvre la voie de continuation de l'action au-delà de la fin du roman :

Concorde déchiffre le reste de la photo. C'est un don qu'elle a : elle peut prédire l'avenir des photographiés. [...] « Tu vois mon Édouard ? Il va mourir à la guerre dans son avion, après avoir tué des innocents avec ses bombes. C'est écrit. Je devine aussi que sa Marie est enceinte. Elle attend une fille, mais elle ne le sait pas encore » (p. 321).

Lusignan retrouve la paix tant attendue, sur fond de guerre. La perspective de la mort ne lui fait pas peur. La phrase finale est tout comme celle du début du roman, chargée de sens : « J'attends. J'ai le temps » (p. 326). Il a cicatrisé son passé : il est revenu vers son père et agit en vrai fils. Il s'ouvre enfin à l'amour. Il n'affabule plus, il se regarde en face ; la vraie mémoire a remplacé la fiction. C'est pour la première fois qu'il regarde devant lui et non pas vers le passé. Car le passé, c'est de l'histoire, et celle-là, il la connaît bien maintenant.

BIBLIOGRAPHIE

- Bourbonnais, Nicole, « Voix narratives et processus de création dans l'œuvre de Daniel Poliquin » in François Ouellet (dir.), *Lire Poliquin*, Sudbury, Éditions Prise de parole, coll. « Agora », 2009.
- Poliquin, Daniel, *La Kermesse*, Montréal, Les Éditions du Boréal, 2006.
- Ricœur, Paul, *La mémoire, l'histoire, l'oubli*, Paris, Éditions du Seuil, 2000.

LE TRADUCTEUR FICTIF DE JACQUES POULIN OU L'INVENTION D'UN MYTHE LITTÉRAIRE

ANDREEA BUGIAC¹

ABSTRACT. *Jacques Poulin's Fictional Translator or the Invention of a Literary Myth.* The present paper attempts to explore the reasons of a literary success: the fictional translator in 21st century Francophone fiction. Are we to place such success in the sociological and economical changes occurred in the late 1990s within the context of globalization and of the (re)invention of new professional identities? The starting point of our analysis will be a recent novel published by Jacques Poulin, *La traduction est une histoire d'amour* (2006), which will permit us to link the narrative success of the translator to sociological reflections on the Quebec territory challenged by a bilingual consciousness.

Keywords: *literary myth, fictional translator, literary translation, Jacques Poulin, Quebec, bilingual consciousness, 21st century Francophone fiction*

REZUMAT. *Traducătorul fictiv al lui Jacques Poulin sau Inventarea unui mit literar.* Lucrarea de față își propune să examineze rațiunile unui succes literar: figura traducătorului fictiv în literaturile francofone contemporane. Putem oare înțelege acest succes prin prisma schimbărilor societale și economice petrecute începând cu ultima decadă a secolului trecut, în contextul globalizării și al (re)inventării unor noi identități profesionale? Punctul de plecare al analizei îl va constitui un roman publicat recent de către scriitorul canadian de limbă franceză, Jacques Poulin, *La traduction est une histoire d'amour* (2006), care creează o punte de legătură între succesul narativ actual al traducătorului-personaj și reflecții de natură sociologică, legate de statutul bilingv al Quebecului.

Cuvinte-cheie: *mit literar, traducător fictiv, traducere literară, Jacques Poulin, Quebec, comunitate bilingvă, literaturi francofone contemporane*

¹ Andreea Bugiac enseigne la Littérature française (baroque, classicisme, Lumières) et la Traductologie à la Faculté des Lettres de l'Université Babeş-Bolyai. Elle est l'auteure de l'ouvrage *Les ombres de l'Histoire. Philippe Jaccottet et la sensibilité historique d'un projet littéraire* (Cluj-Napoca, Casa Cărții de Știință, coll. « Helvetica », 2014). Elle a publié divers articles sur la littérature française, les littératures francophones (surtout la littérature suisse romande) et la traductologie. E-mail : a.hopartean@yahoo.com

Le traducteur comme personnage littéraire occupe encore une position marginale dans le champ des littératures contemporaines, même si l'on assiste depuis quelques années à un intérêt croissant pour sa figure de la part tant des romanciers que des critiques². Cette situation est d'autant plus visible dans le champ de la littérature québécoise actuelle, traversée comme elle l'est par les problématiques conjointes du bilinguisme et du métissage culturel, de même que par des interrogations sur la place du français dans un monde menacé de plus en plus par la mondialisation et le prestige (économique, idéologique et même social) de l'anglais.

En quête incessante de nouvelles intrigues et de nouveaux régimes héroïques, même le monde hollywoodien commence à s'intéresser à la figure du traducteur-interprète, en manifestant toutefois une préférence pour la posture de l'interprète, plus apte à soutenir des histoires sensationnelles du type conspirations politiques (*The Interpreter*, sorti en 2005 et réalisé par Sydney Pollack, avec Nicole Kidman dans le rôle de Sylvia Broome, interprète au siège de l'ONU) ou rencontres du troisième type (*The Arrival/Premier contact*, réalisé en 2016 par le réalisateur québécois Denis Villeneuve, devenu célèbre pour son film, *Incendies*). Malgré sa sociabilité plus accrue que celle du traducteur, donnée par la nature de sa profession, l'interprète reste un individu isolé par rapport à la communauté : or son caractère isolé représente le premier pas vers la mise en place d'un processus de figuration électorale. Son expertise professionnelle en fait un médiateur entre des langues et des cultures différentes : il réalise ce dont une humanité moyenne n'est pas capable, c'est-à-dire qu'il prend à son compte et expie l'ancienne faute des humains souhaitant se comparer à Dieu. Pourquoi ne pas le faire sortir de sa prétendue invisibilité et célébrer donc son acte héroïque ? Les réalisateurs des

² En 2006, Jacques Gelat fait paraître *Le traducteur*, un récit sur la manière dont un simple détail graphique comme un point-virgule bouscule littéralement l'existence d'un traducteur. La vie de Simon, devenu le secrétaire d'un traducteur vieillissant dans *Le labyrinthe du traducteur* (2010) d'Olivier Balazuc, connaît, elle aussi, un tournant radical après la rencontre de son employeur. Du côté québécois, un livre plus ancien d'Hélène Rioux, *Traductrice de sentiments* (1995), place Éléonore, une traductrice qui s'ennuie en traduisant des romans à l'eau de rose, au cœur d'une affaire de traduction d'un célèbre tueur en série, Leonard Ming. Entamé pour trouver un sens à la mort de sa fille et à la mort en général, le travail de traduction va conduire Éléonore sur la voie d'une intimité « terrifiante » avec la personnalité du tortionnaire au point de changer sa vie pour toujours. La figure du traducteur hante aussi le romancier québécois Jacques Poulin, qui en fait le personnage principal de son récit, *La traduction est une histoire d'amour* (2006). Du côté de la critique, mentionnons les travaux de Jean Deslisle (*Portraits de traducteurs*, Ottawa, Presses de l'Université d'Ottawa, coll. « Regards sur la traduction », 1999), Yves Gambier (« Le traducteur défiguré », in *Romanica Wratislaviensia*, vol. 59, 2012, pp. 13-24) et Patricia Godbout (« Le traducteur fictif dans la littérature québécoise : notes et réflexions », in *Cahiers franco-canadiens de l'Ouest*, vol. 22, n°2, 2010, pp. 163-175).

films l'auraient compris : comme le détective ou le *lone ranger* des films anciens, l'interprète pourrait devenir un héros des temps modernes, prototype de l'expert intellectualisé.

Pour revenir au champ littéraire proprement dit, s'agirait-il d'un phénomène de mode risquant de créer un nouveau mythe littéraire ou plutôt d'une conjonction entre le sociologique et le littéraire, la globalisation et les changements opérés sur le marché du travail étant redevables du prestige de nouveaux métiers comme celui de traducteur ou d'interprète ? Peut-être les deux. Une troisième hypothèse, qui ne vient pas nier les deux premières mais s'y ajouter, c'est que l'accroissement des représentations fictives du traducteur dans les littératures contemporaines entre dans un possible rapport avec le statut même du traducteur. L'incertitude qui pèse encore sur le traducteur, que ce soit d'ordre professionnel, linguistique ou sociologique, pourrait jouer un rôle dans sa propulsion au cœur des cultures narratives contemporaines, encore traversées par des questions de méfiance langagière et d'indécidabilité interprétative.

1. Dialectiques

Quand il n'est pas suspecté de trahison, le traducteur doit rester forcément invisible, à l'ombre de l'auteur traduit, qui est le seul à avoir le droit au statut enviable et socialement célébré de Créateur. Or nous voilà devant un paradoxe : plus l'effort du traducteur se fait sentir à la lecture, moins son travail sera jugé bon et à l'inverse, plus sa présence sera effacée derrière un texte qui semble « couler » dans la langue d'arrivée, plus le succès de son travail semble garanti. Son effacement devient donc une condition de réussite. Peu importe que ce prétendu effacement soit une illusion optique ou une simple métaphore langagière : ce qui est certain, c'est que le traducteur se voit placer toujours en seconde position, derrière l'auteur censé être traduit.

Il y a donc une première dialectique dans laquelle le traducteur se voit engagé : celle entre lui-même et le « créateur ». Le positionnement à l'intérieur de cette dialectique a subi des changements au cours des époques et des modes culturelles, en fonction de la manière dont se modifiait l'image qu'on se faisait à propos du rôle du traducteur et de la nature d'une « bonne » traduction. Ainsi, anticipant le goût de son public, Houdar de La Motte avait tout à fait raison de déclarer que ses adaptations valaient mieux que de simples traductions³ – par lesquelles on doit comprendre les traductions

³ Antoine Houdar de La Motte, « Discours sur Homère », in *L'Iliade, poème. Avec un Discours sur Homère*, Paris, Grégoire Dupuis éditeur, 1714, p. 139 et sqq., édition disponible en ligne sur le site de *Gallica*, URL : <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k111566k/>.

littérales de Mme Dacier. Respectant la devise classique, l'exigence suprême était à l'époque de plaire aux contemporains et non de rester fidèle au texte source. Il est tout aussi vrai que les Belles Infidèles représentent un cas limite de la traduction⁴ et que, normalement, l'exigence de la fidélité envers l'original reste incontournable. Cela n'empêche que, même si ce n'est pas lui le champion, le traducteur entre souvent en concurrence avec l'Auteur, certains choix langagiers ou jeux de mots dans le texte source agissant comme un défi pour le traducteur qui doit prouver sa capacité d'invention tout en restant à l'intérieur des limites posées par le texte de départ. En paraphrasant Baudelaire, plus il y aura des contraintes posées au traducteur, plus intensément son talent jaillira.

Certes, il n'est pas indispensable qu'entre le traducteur et l'auteur les relations soient de l'ordre de la concurrence ou du conflit. Mais le traducteur ne peut pas être pensé en dehors d'un rapport qui le relie à un auteur. Par conséquent, les représentations fictives du traducteur mettent souvent en scène des couples de traducteurs-auteurs : ces couples peuvent dégénérer en dictature, comme dans le *Labyrinthe du traducteur* d'Olivier Balazuc, ou s'engager dans une complémentarité, comme on le verra dans *La traduction est une histoire d'amour* de Jacques Poulin⁵ ; mais ils interviennent toujours par deux.

La deuxième dialectique est celle qui s'engage entre le traducteur et le langage. Or, dans ce cas, la pensée commune place le traducteur dans une position d'isolement : comme le romancier ou le poète a besoin de solitude pour écrire, de la même façon le traducteur s'engage dans un combat avec la langue dans la plus formidable solitude d'une bibliothèque poussiéreuse, entouré de ses dictionnaires et, tout au plus, un chat. Les traducteurs fictifs de Jacques Poulin héritent un peu de cette image désuète qui correspond mal aux réalités contemporaines, ce qui place les récits du romancier dans une actualité ambiguë qui est et n'est pas la nôtre. L'important réside pourtant ailleurs : à savoir dans le fait que le va-et-vient d'une langue à l'autre crée une distance réflexive vis-à-vis de sa propre langue ; cette distance obligera le

⁴ Pour un état des lieux judicieux des théories consacrées aux Belles Infidèles, voir Jean-René Ladmiral, « Lever de rideau théorique : quelques esquisses conceptuelles », in *Palimpsestes*, n°16 : « De la lettre à l'esprit : traduction ou adaptation ? », Presses de la Sorbonne Nouvelle, 2004, pp. 16-30.

⁵ Jacques Poulin, *La traduction est une histoire d'amour*, Montréal/Arles, Leméac/Actes Sud, 2006 (les références à cet ouvrage seront désormais placées entre parenthèses directement dans le corps du texte). Plusieurs romans de Poulin ont au centre des couples de personnages, conduisant à une dualité sexuelle qui rappelle dans certains cas l'androgynie originaire : voir, ainsi, l'ouvrage de Paul Socken, *The Myth of the Lost Paradise in the Novels of Jacques Poulin*, Rutherford, Fairleigh Dickinson University Press, 1993. Adeline Charcot consacre à ce sujet un mémoire de maîtrise : *L'abolition de la dualité sexuelle chez Jacques Poulin : condition ou obstacle au bonheur ? Étude de Volkswagen blues et de La tournée d'automne*, Québec, Université Laval, 2007.

traducteur à se mesurer soi-même tout en réfléchissant à autrui. L'exercice de la traduction peut donner sur une chambre de miroirs qui conduira à un travail de réappropriation de soi-même. C'est également l'enjeu du récit cité de Jacques Poulin, où sur la figure de Marine, une jeune traductrice québécoise, se superpose celle d'un détective amateur. La quête langagière n'est ainsi qu'un prétexte pour une autre quête, de nature personnelle. À travers la recherche des mots justes, Marine cherche la pacification d'une histoire intime tissée depuis des années autour de la disparition brutale et traumatique de sa sœur, dont Marine se sent indirectement coupable.

2. Une pseudo-enquête policière

Paru en 2006 aux éditions Leméac/Actes Sud, *La traduction est une histoire d'amour* déploie, sous la forme d'une narration à la première personne, le récit léger et intimiste de Marine, une jeune traductrice québécoise qui se propose de traduire en anglais le roman d'un compatriote. L'isolement dont elle se sert pour le faire (elle quitte les paisibles bibliothèques du Morin College et de St. Matthew pour un chalet isolé situé dans l'île d'Orléans) ne l'empêche pourtant pas de développer une émouvante relation personnelle avec l'écrivain lui-même, Jack Waterman, à laquelle s'ajoute l'intérêt grandissant que l'étrange couple manifeste pour une jeune adolescente du voisinage. La difficile histoire de vie de celle-ci se dévoilera au fur et à mesure qu'avancent les investigations des deux personnages sur son compte.

La construction narrative du personnage-traducteur subit chez Poulin les effets d'une certaine conception idéalisée, voire édulcorée du traducteur, qui reproduit quelques-uns des invariants fondateurs du mythe du traducteur (littéraire) : marginalité, voire invisibilité sociale, travail solitaire ou en compagnie d'un chat, amour pour les livres et pour les langues. L'ancrage insulaire du chalet où Marine vit accompagnée de deux chats, son travail accompli dans la solitude, ses références livresques confirment certains stéréotypes selon lesquels tout traducteur vit dans l'ombre des dictionnaires (et quoi de plus stéréotypé que le classique et fiable dictionnaire *Robert* ?) et des œuvres de l'auteur traduit, tout en exigeant la réclusion la plus sévère pour mener à bon terme son travail. Si la mention d'un éditeur y est insérée de temps à autre, elle concerne plutôt l'écrivain, et moins la jeune traductrice qui semble opérer de son propre gré, en dehors des pressions temporelles des délais à respecter ou des questions financières comme celle du contrat ou des demandes de l'éditeur. Le choix de traduire le livre de Jack Waterman obéit chez la narratrice à des raisons obscures, découlant d'une rencontre fortuite avec un moustachu français qui, se guidant d'après son accent canadien, lui mentionne

le nom du romancier compatriote. On soupçonne des raisons personnelles, difficiles à élucider, dans la décision soudaine de Marine de traduire le livre d'un romancier qui ne se trouvait même pas sur la liste de ses auteurs préférés, en regardant tout simplement l'enclos d'« un exemplaire du roman » (p. 19). Le silence qui pèse sur la rationalité de ce geste semble confirmer l'hypothèse selon laquelle l'entreprise traductive de Marine est à la fois une plongée dans l'inconscient langagier et une incursion dans le dédale intérieur.

La scène initiale de la sortie de l'étang, insistant sur le corps de Marine, nu et recouvert d'algues, fait office dans ce sens de scène originaire dans la bonne tradition psychanalytique. L'eau « poisseuse » (p. 59) de l'étang est un possible ventre maternel renvoyant aux couches refoulées de la mémoire (le sentiment de culpabilité de l'héroïne pour la mort de sa sœur), mais aussi une métaphore de la figure du Traducteur, censée devenir le double fidèle de l'Auteur. Entendu dans cette dernière acception, l'étang menacé sans cesse par la prolifération malveillante des algues renvoie au miroir manqué de la *persona* du traducteur qui, à la manière d'un acteur, doit épouser les formes du personnage interprété (*id est*, l'écrivain) comme sa propre personnalité, afin de redonner vie au texte original à traduire :

Les jours où je n'y arrive pas bien, j'emprunte les vêtements que monsieur Waterman laisse en permanence au chalet de manière à les avoir sous la main en fin de semaine. J'ai le choix entre ses sandales Birkenstock, sa chemise en jean ou son vieux bob en toile bleue. C'est une habitude un peu zouave, mais elle me donne le sentiment d'être plus proche de lui et de son écriture. (p. 42).

Le récit sera par conséquent ponctué de plongées successives dans l'étang, une réplique en miniature de l'île d'Orléans où se trouve le chalet, elle-même plongée au milieu du fleuve Saint-Laurent. Les encerclements successifs des marques spatiales facilitent ainsi le flux et le reflux de catabases/anabases intérieures, dont le schéma archétypique recoupe le schéma de la *questa* initiatique. La tonalité légère et la dimension conversationnelle d'une écriture teintée parfois d'auto-ironie (à la manière d'une Amélie québécoise, la narratrice oscille entre le monde fabuleux de son imagination livresque et le réalisme intolérable de la perte, de l'abandon et de la mort) représente seulement un trompe-l'œil destiné à réduire la gravité de cette quête. Or de la quête à l'enquête il n'y a souvent qu'un pas, et il n'est point surprenant que le récit de Poulin superpose la double quête, linguistique et identitaire, sur la trame apparemment fragile d'une enquête policière.

La représentation littéraire de l'enquête n'est pas insolite dans l'espace romanesque contemporain. Elle pourrait se lire dans la clé – interprétative, certes

– d'un postmodernisme à la française, où les incertitudes qui pèsent après 1945 sur la lecture d'un réel désormais impénétrable (signes incompréhensibles, discours ambivalents, données fautives) s'ajoutent à une culture médiatique contemporaine de la post-vérité et de l'accumulation des informations à la place des anciennes connaissances⁶. L'enquête romanesque serait une manière sublimée de questionner ce réel violent ou inquiétant, mais dont la source de la violence ou de l'inquiétude reste obscure. Le succès contemporain de l'enquête romanesque serait peut-être aussi une conséquence du brouillage ou du métissage des genres qui définit de plus en plus le roman d'après 1950, donc d'une contamination du roman « sérieux » par l'engouement populaire pour le roman noir, le polar, le thriller ou le roman d'aventures.

En tout cas, les affinités entre la figure du traducteur et celle du détective sont évidentes. Comme celui-ci, le traducteur littéraire construit sa démarche comme une enquête linguistique : il questionne le sens des mots et prête attention à ces indices qui lui semblent les plus pertinents pour le style de l'auteur traduit (certaines tournures de phrase, des répétitions plus ou moins conscientes, des préférences évidentes pour un registre langagier ou pour un autre, des allusions subtiles à d'autres auteurs ou à des réalités culturelles). La comparaison n'est pas hasardeuse, d'autres l'ont avancée avant nous, tout en la poussant à la limite pour faire du traducteur un « Holmes » du langage :

Le traducteur, détective à sa manière, développe un sens aigu de l'observation, scrute le texte à la loupe, tâte diverses hypothèses, mûrit ses décisions. En enquêteur minutieux, il prend le sens en filature, interroge chaque mot, chaque structure de phrase, ne laisse aucun indice au hasard. Avec une logique implacable, il reconstitue la scène en rassemblant toutes les pièces jusqu'à ce qu'il finisse par résoudre l'énigme du sens que cache le texte original. La « science de la traduction » n'est-elle pas aussi une « science de la déduction » ? Watson qualifie Holmes de parfaite « machine à observer et à raisonner ». Cette observation ne s'applique-t-elle pas aussi à tout bon traducteur ?⁷

La métaphore technologique du spécialiste québécois de la traduction ne doit pas nous abuser. La « parfaite machine » à penser que doit être le traducteur ne suppose nullement que l'acte traductif soit parfaitement

⁶ Il suffit de lire les romans de Philippe Claudel, par exemple, qui jouent souvent sur une tache aveugle autour de laquelle s'articulent les destins des personnages et que la fin ne vient pas élucider.

⁷ Jean Delisle, « Pierre Baillargeon, traducteur nourricier, littéraire et fictif », in Jean Delisle (dir.), *Portraits de traducteurs*, Ottawa, Presses de l'Université d'Ottawa, coll. « Regards sur la traduction », 1999, p. 269.

analysable et qu'il puisse être démonté pièce par pièce. Le traducteur travaille à la fois par déduction et par intuition. Comme un détective, il ne se contente pas de refaire le contexte original dans lequel le texte a été écrit, mais il se sert des indices obtenus pour travailler aussi dans l'anticipation. Il refait sans cesse les scénarios proposés pour rejeter à la fin ceux qui lui semblent les moins appropriés. Comme Marine en train d'emprunter les vêtements de Waterman les jours où elle se heurte à des écueils traductifs, le traducteur n'hésite pas à se prêter provisoirement à un jeu conjugal ou à un dédoublement où il cherche à « épouser le style de l'auteur » (p. 41, italiques dans le texte). L'enjeu est de réécrire le texte comme l'auteur lui-même l'aurait fait s'il avait eu à l'écrire directement dans une langue étrangère.

Or aux difficultés linguistiques s'ajoutent également celles d'ordre culturel. Chaque langue configure différemment le réel ; de plus, même dans le cas des équivalents « parfaits », chaque mot vient avec une mémoire personnelle qui ne cesse de s'accroître depuis sa formation, en fonction de chaque usager qui l'a employé pour le modifier pour toujours. Le récit de Poulin ne mentionne pas explicitement de tels problèmes culturels, préférant jouer dans la zone, plus indécise, de la musicalité propre à une langue et de la « tonalité » juste donnée, selon Marine, par une syntaxe différente de l'anglais par rapport au français. D'ailleurs, si les références à la traduction y abondent, elles concernent moins le travail proprement dit de Marine que des considérations à portée générale sur ce qui est et ce qui suppose l'acte de traduction. Les stratégies pour lesquelles optent Marine dans sa traduction ne sont mentionnées que pour montrer leurs *limites* : si elles peuvent être reconstituées après coup, elles n'expliquent jamais la manière dont un traducteur entend faire son travail globalement.

Il semble que, pour Poulin, la traduction soit moins un système de principes pour traduire et plutôt une vocation similaire à celle artistique. Ainsi, la démarche forcément linguistique semble vouée à l'échec. Avec un certain sourire malicieux à l'adresse du plus célèbre dictionnaire français (*Le Petit Robert*), Marine avoue sans honte tricher avec les limites de la langue lorsque celle-ci semble trahir l'émotion qui se cache derrière les mots. Une expression comme « chaise berçante » lui semble plus adéquate que la simple « berceuse » recommandée par *Le Robert*, à la fois pour des raisons personnelles et pour des raisons stylistiques (les sonorités du premier mot véhiculeraient une musicalité et une langueur qui semblent disparaître dans le deuxième mot, fini de manière plus tranchante en /Z/) :

Je m'installai avec lui dans la chaise berçante – il faut dire « berceuse », mais, pour certains mots chargés d'émotivité, je fais une entorse aux recommandations du *Petit Robert*. (p. 36)

La traduction littéraire dépasse donc à la fois les questions purement linguistiques et les dilemmes culturels pour engager le traducteur dans une zone de liberté personnelle où son inventivité est souvent une manière paradoxale de servir l'original. C'est là que le concept de fidélité en traductologie expose mieux ses franges d'incertitude. C'est ce qui explique, en plus, l'option de Marine pour la traduction littéraire et non pour celle spécialisée : à aucun moment Marine ne mentionne le second cas, qui lui aurait rapporté plus d'argent, et emploie par contre le terme « traduction » de manière généralisée pour se rapporter à la traduction littéraire proprement dite, comme la seule manière de comprendre ce métier. Il n'est pas étonnant, par conséquent, de voir ce terme entouré de tout un halo de définitions métaphoriques et livresques, comme celle du titre même du roman ou comme celle de Borges, dont Waterman va faire don à Marine lors de leur première rencontre : « "Le métier de traducteur, disait Borges, est peut-être plus subtil, plus civilisé que celui d'écrivain. [...] La traduction est une étape plus avancée." » (p. 23)⁸.

L'enquête linguistique mise à part, le roman de Poulin met en scène aussi une enquête réelle, dont les enjeux apparemment anodins (trouver la propriétaire d'un chat orphelin) atténuent la gravité des événements élucidés. L'élément qui déclenche cette enquête est donc un petit chat noir, avatar sympathique et bien vivant de l'allégorie visuelle du détective qui figure sur les couvertures des romans policiers, et que Marine découvre un jour près de son chalet. La condition orpheline du chat engagera une véritable poursuite détective en duo de la propriétaire du chat, d'autant plus qu'une fillette dans le voisinage du chalet déclare avoir vu le chat déposé dans la rue par une vieille femme venue en taxi. En fait, il s'agit de Limoilou, une jeune adolescente rebelle et incapable de s'adapter au monde des foyers parentaux, ayant connu dans le passé des tentatives de suicide.

La métamorphose de la traductrice en détective n'a rien de surprenant. Le métier d'enquêtrice est une continuation naturelle de celle de chercheuse de mots : en effet, la journée de travail semble se diviser sans difficulté entre un matin occupé par la traduction et un après-midi ou une nuit consacrés à l'enquête. Dans les deux cas, le travail s'opère dans le noir, par de petites pièces accumulées autour d'une énigme à résoudre, et l'image d'ensemble n'apparaîtra qu'à la fin. Double animal de l'enquêteur, le chat noir sert de point commun aux deux

⁸ Il s'agit, en fait, de la reprise tronquée d'une affirmation faite par Borges et reproduite dans Georges Charbonnier, *Entretiens avec Jorge Luis Borges*, Paris, Éditions Gallimard, 1967, p. 14. Depuis 1967, la citation de Borges est reprise en exergue dans maints manuels de traductologie, souvent sans autre référence que le nom de Borges, ce qui lui donne une certaine dimension sacramentelle. Sa reprise par Waterman va au-delà des clichés pour créer une certaine connivence entre l'auteur et le traducteur, connivence renforcée par les noms des personnages : Water-man et Marine.

activités, créant un réseau de sens où chaque élément ne saurait se comprendre que dans son rapport qu'il engage avec les autres. C'est lui, d'ailleurs, qui conduit Marine vers Limoilou, à travers le texte écrit sur le bout de papier fixé sur le collier. Le message transmis par le chat va inciter à une lecture, entendue au sens étymologique du terme : comme une action qui va lier la tempéramentale traductrice (surnommée *Ultramarine* par Waterman) à l'écrivain grave et sérieux. Les renvois quelque peu précieux à des romans d'aventures classiques (le message de détresse caché, le chat noir, l'encre noire, Jules Verne, le jus de citron) ne doivent pas nous tromper : ils résonnent bien avec le choix de Poulin d'offrir des titres à ses courts chapitres, comme dans les romans pour la jeunesse anciens. Le jeu fin avec les clichés littéraires donne le sentiment d'un conte ou d'une féerie moderne, sentiment renforcé par la fin circulaire du roman : le livre de Poulin s'achève sur la figure de Limoilou qui avance timidement dans l'herbe fraîche, de même que sur des considérations d'ordre métatextuel sur le traducteur qui finit par épouser les « courbes » de la création. La métaphore charnelle est révélatrice : la fin ne donne plus à voir deux activités séparées, mais une sorte d'androgynie littéraire où le traducteur se fait écrivain et vice-versa :

Je repris mon travail. Dans le chapitre que je traduisais, qui était le dernier, monsieur Waterman avait enlevé tous les mots inutiles, il avait soigné la ponctuation, et j'essayais de lui être fidèle. Comme Milena, je voulais que mes mots épousent les courbes de son écriture. (p. 131)

3. Doublages et métissages

Si le personnage de Marine emprunte certains éléments du vieux mythe construit autour de la figure du traducteur, ces éléments entrent chez Poulin dans une configuration nouvelle qui annonce un traitement peu conventionnel de cette figure. Tout d'abord, comme d'autres traducteurs-personnages, Marine embrasse une certaine marginalité spatiale. Toutefois, la réclusion dont elle s'entoure ne résulte pas d'une véritable exclusion sociale : son choix de s'isoler répond à un désir d'autonomie et d'indépendance qui s'observe également dans sa manière de traduire. Contrairement à d'autres traducteurs-personnages, Marine ne souffre ni d'une infirmité physique ni d'une fragilité psychologique qui l'obligent à repousser la société des autres. Son métier de traductrice ne contredit pas son engagement social : elle ne trouve pas de difficulté à renouer le contact perdu avec un vieux détective privé que sa mère avait embauché pour la retrouver quelques années auparavant, elle parle avec aisance avec sa petite voisine et n'hésite pas à

imaginer divers stratagèmes pour extraire des informations de la part des habitants du quartier fréquenté par la petite Limoilou. Le va-et-vient spatial créé par la recherche du couple traducteur-écrivain esquisse une chorégraphie qui rappelle les plongées répétées dans l'eau de l'étang : l'enquête devient donc une métaphore spatiale, sinon une mise en abîme du processus de la traduction.

Par ailleurs, être traducteur signifie entrer dans ce que le poète et le traducteur Philippe Jaccottet appelait, par une formule empruntée chez Virginia Wolf, une « transaction secrète » : une forme d'empathie, donc, qui ne se transforme jamais en danger de possession comme dans le cas de l'héroïne d'Hélène Rioux, ni dans une affaire de séduction où le bourreau devient victime, comme dans le cas du violeur de la traductrice imaginée par Susan Dunant dans *Transgressions* (1997). L'intimité avec l'Autre se fonde toujours chez Poulin sur le respect de sa liberté : ainsi, malgré son amitié croissante pour l'écrivain, la traductrice choisit d'habiter seule dans le chalet, tandis que le romancier reste logé dans son appartement en ville. Cette éthique comportementale constitue en même temps un modèle pour le traducteur : lisant la traduction anglaise du poème d'Anne Hébert, *Le tombeau des rois*, Marine est scandalisée dans un premier temps par ce qui lui semble une correction de l'auteure faite par le traducteur anglais, poète à son tour. L'hypothèse avancée par Waterman quant au geste du traducteur est de nature à révéler à Marine que la traduction peut se comprendre aussi comme une communication secrète entre l'auteur et le traducteur, et que l'amour est une condition de la liberté (humaine ou créatrice) :

En plus d'être poète, Frank Scott était professeur. Et il avait quinze ou vingt ans de plus qu'elle. Alors je l'imagine, vieux monsieur avec une barbe blanche, qui prend la belle Anne Hébert par la main pour lui expliquer que l'amour n'est pas dangereux, qu'elle n'a aucune raison d'avoir peur, que son cœur est libre et sans entrave. (p. 78)

Cette fois-ci, c'est l'acte traductif qui conduit le traducteur à reconsidérer les rapports interpersonnels. L'exercice de la traduction fait office de liant entre les gens : il constitue souvent une manière de rejoindre les personnes disparues ou tout simplement lointaines. Comme dans les relations humaines, la traduction permet à Marine de recréer une intimité perdue, elle sert à concilier son conflit intérieur provoqué par la perte de la sœur suicidée et à résoudre l'énigme existentielle à l'instar d'une énigme langagière : « S'il existait un moyen de rejoindre quelqu'un dans la vie – ce dont je n'étais pas certaine –, la traduction allait peut-être me permettre d'y arriver. » (p. 12). La fragilité du contact humain répond à l'incertitude qui pèse sur le choix des

mots que doit opérer le traducteur littéraire, où ce qui importe n'est pas de trouver l'équivalent exact d'un mot ou d'une tournure, mais de récréer le « ton » de l'original. Le premier contact réel entre la traductrice et l'écrivain doit donc, tout naturellement, *suivre* l'intimité déjà préparée par la plongée de Marine dans la traduction de l'œuvre. Comme dans le théâtre, la traduction est un *prologue* : c'est le signe d'un *désir* qui unit, pour le moment, deux subjectivités qui restent étrangères l'une à l'autre. Les réflexions métatraductives de Marine confirment le caractère *pré-logique* de l'acte de traduire : la traduction n'est pas une affaire de mots, ni même pas de sens, mais d'hébergement d'une subjectivité autre. Waterman questionnera donc Marine sur sa méthode traductive, tout en la contraignant à se questionner elle-même sur le fondement de son geste. Après avoir brièvement disséqué et réduit son travail à quelques opérations matérielles, Marine sera forcée d'avouer son incapacité à rationaliser son métier. Elle glisse ainsi dans l'ineffable, comme le montrent l'accumulation des points de suspension et la syntaxe tronquée :

- Racontez-moi comment vous faites ...
- Hum ! Je choisis des mots simples et concrets ... J'essaie de faire des phrases courtes et j'évite les inversions autant que possible. Je ne mets pas un mot très bref à côté d'un mot de plusieurs syllabes ... Si un mot finit par une consonne, je lui trouve un compagnon qui commence par une voyelle. Et je lis mon texte à voix haute pour entendre comment ça sonne. Mais le problème ...
- Je sais, dit-il. Le mot juste, en anglais, n'est pas toujours celui qui s'harmonise le mieux avec ses voisins.
- Voilà ! Et alors la musique n'est plus la même. (p. 27)

À défaut d'exemples concrets, il faudra prendre les mots de Marine à la lettre. D'ailleurs, l'enjeu ne réside pas dans une approche contrastive entre le texte de Waterman et la traduction de Marine, mais dans une méditation poétique et chargée d'émotivité sur ce que signifie, pour la traductrice, le métier de traducteur et la manière dont ce métier éclaire son attitude envers soi-même, les autres et la langue. Poulin n'insiste pas tant sur les différences entre le français et l'anglais, il ne tire pas non plus de signaux d'alarme sur la précarité du français. Les deux langues sont bien vivantes et coexistent à l'intérieur du même espace qu'elles traversent. Les noms de personnages illustrent ce curieux effet de contamination d'une langue par l'autre en quête d'une fusion nourricière : nom anglais de l'écrivain, dont le prénom évoque la figure tutélaire du road novel américain – Jack Kerouac, nom français de la traductrice. C'est, peut-être, ce qui explique le succès romanesque de la figure du traducteur dans le paysage littéraire québécois, traversé lui aussi par des

interrogations langagières prenant source dans la situation spécifique du Québec. Le personnage traducteur pourrait bien être lié à un contexte de « surconscience linguistique » dont parlait Lise Gauvin à propos des écrivains francophones⁹, nés dans des pays où le fait de parler français ne va pas de soi, étant toujours lié à des questions de valeur, d'idéologie voire d'économie (parler anglais peut s'avérer parfois plus profitable que communiquer en français). La réflexion sur la langue surdétermine également le récit de Poulin, donnant lieu à des dualités et à des renversements : Marine est à la fois irlandaise, québécoise et francophone, Waterman ne cesse de s'interroger avec sa traductrice sur des questions liées à la traduction tandis qu'elle médite sur la curieuse technique d'écriture de l'écrivain, une expression anglaise suscite des réflexions en français ou la sœur perdue se métamorphose dans l'adolescente retrouvée.

Ces divisions peuvent dépasser les cadres de la simple histoire de Marine pour s'étendre au niveau de l'œuvre entière de Poulin : Jack Waterman est le personnage principal d'un livre plus ancien de Poulin, *Volkswagen blues* (1984)¹⁰, où il s'engage dans la poursuite de son frère Théo, disparu plus de quinze ans. L'aventure policière annonce et prépare l'enquête de Marine, surprise elle aussi tout d'abord dans l'acte initiatique d'une traversée des États-Unis. Toutes ces reprises des personnages ou des schémas narratifs créent un effet de continuité et de sérialité, pour ne plus dire d'ambiguïté des frontières fictionnelles : au premier voyage en minibus de Waterman, accompagné d'une jeune Métisse, répond en écho le voyage solitaire de Marine à la recherche de ses origines, dont le terminus est dans le cimetière où sont enterrés ses ancêtres. Comme l'auteur l'affirme lui-même dans un entretien, chacun de ses romans, à travers l'histoire qui lui est propre, chercherait à poser les mêmes questions fondamentales : « D'un livre à l'autre, je reprends les mêmes thèmes, les mêmes sentiments, les mêmes idées et j'essaie d'exprimer plus clairement le petit nombre de choses que j'ai à dire »¹¹.

Ancré donc dans un champ linguistique et culturel distinct dont il dépend, le personnage traducteur de Poulin échappe pourtant aux problèmes

⁹ Lise Gauvin, « L'écrivain francophone et ses publics. Vers une nouvelle poétique romanesque », in *Le Bulletin de l'Académie royale de langue et de littérature françaises de Belgique*, tome LXXXVII, n° 1-2-3-4, 2009, p. 70.

¹⁰ Marqués par une forte intertextualité restreinte (nous comprenons par *intertextualité restreinte* des effets intertextuels repérables à l'intérieur de l'œuvre d'un même écrivain), plusieurs romans de Poulin ont comme protagoniste le personnage de Jack Waterman, apparaissant souvent en couple : *Volkswagen blues* (1984), *Le chat sauvage* (1998), *Les yeux bleus de Mistassini* (2003), *Un jukebox dans la tête* (2015) ...

¹¹ Jacques Poulin, « Entrevue avec Jacques Poulin », propos recueillis par Gilles Dorion et Cécile Dubé, in *Québec français*, n° 34, mai 1979, p. 33.

de nature sociologique insistant sur l'hégémonie d'une langue ou d'une autre, et établit le clivage langagier non comme une source d'écartement identitaire mais comme une source de célébration de la différence inhérente qui se cache dans tout un chacun. La nébulosité définitionnelle d'un titre comme celui élu par Jacques Poulin pour son roman est d'ailleurs un leurre. Elle signifie tout simplement qu'on ne devrait pas tant chercher à enfermer le geste de traduire dans un langage, fût-il spécialisé comme celui de la traductologie, et qu'on doit reconnaître, en toute franchise, que la traduction est tout simplement une aporie. Conformément à sa définition la plus stricte, elle ne devrait pas exister et cependant, la réalité vient confirmer précisément le contraire.

BIBLIOGRAPHIE

- Charbonnier, Georges, *Entretiens avec Jorge Luis Borges*, Paris, Éditions Gallimard, 1967.
- Charcot, Adeline, *L'abolition de la dualité sexuelle chez Jacques Poulin : condition ou obstacle au bonheur ? Étude de Volkswagen blues et de La tournée d'automne*, mémoire de maîtrise, Québec, Université Laval, 2007.
- Delisle, Jean, « Pierre Baillargeon, traducteur nourricier, littéraire et fictif », in Jean Delisle (dir.), *Portraits de traducteurs*, Ottawa, Presses de l'Université d'Ottawa, coll. « Regards sur la traduction », 1999.
- Gambier, Yves, « Le traducteur défiguré », in *Romanica Wratislaviensia*, vol. 59, 2012.
- Gauvin, Lise, « L'écrivain francophone et ses publics. Vers une nouvelle poétique romanesque », in *Le Bulletin de l'Académie royale de langue et de littérature françaises de Belgique*, tome LXXXVII – n° 1-2-3-4, 2009.
- Godbout, Patricia, « Le traducteur fictif dans la littérature québécoise : notes et réflexions », in *Cahiers franco-canadiens de l'Ouest*, vol. 22, n° 2, 2010.
- Ladmiral, Jean-René, « Lever de rideau théorique : quelques esquisses conceptuelles », in *Palimpsestes*, n° 16 : « De la lettre à l'esprit : traduction ou adaptation ? », Paris, Presses de la Sorbonne Nouvelle, 2004.
- La Motte, Antoine Houdar de, *L'Iliade, poëme. Avec un Discours sur Homère*, Paris, Grégoire Dupuis éditeur, 1714, reproduit sur *Gallica*, <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k111566k/>.
- Poulin, Jacques, « Entrevue avec Jacques Poulin », propos recueillis par Gilles Dorion et Cécile Dubé, in *Québec français*, n° 34, mai 1979.
- Poulin, Jacques, *Volkswagen blues*, Québec, Éditions Québec/Amérique, 1984.
- Poulin, Jacques, *La traduction est une histoire d'amour*, Montréal/Arles, Leméac/Actes Sud, 2006.
- Sockett, Paul, *The Myth of the Lost Paradise in the Novels of Jacques Poulin*, Rutherford, Fairleigh Dickinson University Press, 1993.

DOUNIA, ENTRE NOSTALGIE ET MÉLANCOLIE (LE BONHEUR A LA QUEUE GLISSANTE D'ABLA FARHOUD)

SIMONA JIȘA¹

ABSTRACT. *Dounia, between Nostalgia and Melancholia (Le Bonheur a la queue glissante d'Abla Farhoud).* The aim of this article is to analyze the novel *Le Bonheur a la queue glissante* written by Abla Farhoud (a Canadian writer of Lebanese origins) by following a two-way sentimental pattern: nostalgia and melancholia. We are of the opinion that these feelings are an indelible characteristic of this autobiographic novel which tells us the story of a Lebanese woman who has always lived with the feeling of being an eternal immigrant. Nevertheless, the writing process, which is a nostalgic one aimed to recover a lost paradise, cannot be understood as part of melancholia. Regarding the latter, we further analyze its sources and ways of manifestation.

Keywords: *Abla Farhoud, nostalgia, melancholia, autobiographic novel, migrant literature*

REZUMAT. *Dounia, între nostalgie și melancolie (Le Bonheur a la queue glissante d'Abla Farhoud).* În acest articol ne propunem să analizăm romanul *Le Bonheur a la queue glissante* de Abla Farhoud (scriitoare canadiancă de origine libaneză) după o grilă cu două intrări « sentimentale » : nostalgie și melancolie. Aceste sentimente constituie, după părerea noastră, marca individualizatoare a acestui roman autobiografic care descrie melancolia resimțită de o femeie de origine libaneză care s-a simțit întodeauna o eternă imigrantă. Actul scrierii, act nostalgic de recuperare al unui paradis pierdut, nu poate fi deloc înțeles fără această compozantă, melancolia, ale carei surse și forme de manifestare sunt obiectivul analizei noastre.

Cuvinte-cheie: *Abla Farhoud, nostalgie, melancolie, roman biografic, scriitură migrantă*

¹ Simona Jișa est docteur ès lettres, maître de conférences à la Faculté des Lettres de l'Université Babeș-Bolyai, Cluj-Napoca, Roumanie. Ses centres d'intérêt sont la Littérature française moderne et contemporaine, la Littérature canadienne francophone, la Littérature africaine française. Elle est responsable du mastère de littératures francophones, membre du CERFA (Centre d'Étude du Roman Français Actuel) et du Centre d'études africaines (CESTAF) de l'Université Babeș-Bolyai. E-mail : simonajisa@yahoo.fr

Abla Farhoud est une écrivaine d'origine libanaise qui a émigré au Canada en 1951. Même si elle s'est fait remarquer d'abord dans le domaine théâtral, son premier roman, *Le Bonheur a la queue glissante*², paru en 1998, a été apprécié par le public et a reçu, de la part des critiques, Le Prix Philippe-Rossillon. Ce roman raconte la vie de Dounia, femme libanaise illettrée, elle aussi immigrante comme l'auteure. Le texte s'encadre dans la catégorie des écritures migrantes et de la littérature de genre.

Nous nous proposons d'analyser le personnage principal du livre en le mettant en rapport avec deux types de sentiments qui sont devenus, au long des siècles, des topoï de la littérature, surtout à l'âge romantique : la nostalgie et la mélancolie. Nous n'envisageons pas ces deux notions littéraires comme synonymes et nous désirons d'abord établir une distinction fonctionnelle qui nous permette de mieux saisir ensuite la profondeur de la psychologie atteinte par Abla Farhoud.

1. Définitions des termes

La première distinction qui nous semble nécessaire à faire concerne *le rapport à la temporalité* : ainsi *la nostalgie* est une relation au vécu antérieur qui suppose une *diachronie* visant un rapport perpétuel avec le passé, un retour en arrière qui valorise ce passé. Vladimir Jankélévitch considérait en ce sens que « [l]a nostalgie est une réaction contre l'irréversible. »³. C'est donc une régression positive attestant du décalage actuel de la qualité de la vie, un clivage entre deux situations dont la première est irrécupérable (un paradis perdu). L'étymologie met en évidence justement cet aspect – *nostos* signifie « retour » en grec, tandis que le suffixe *-algie*, signifie « douleur » ou « mal » –, donc, littéralement, c'est le « mal du retour ». Le premier sens se réfère à cet état causé par l'éloignement du pays natal. Dans le cas de Dounia, il s'agit du Liban, et, lors des analyses, nous allons montrer les étapes qu'elle a dû parcourir et comment a évolué son état d'esprit au long des années.

La mélancolie (qui vient du grec *melas kholê*, signifiant « bille noire ») est, à notre avis, tributaire à une vision *synchronique*, un état d'esprit du moment présent, qui favorise la réflexion. Le livre *Le Bonheur a la queue glissante* est le fruit de la méditation de Dounia sur sa vie. Il faut mentionner, dès le début, que la mélancolie éprouvée par la protagoniste est « littéraire », jamais dépressive ou pathologique⁴.

² Toutes les citations renvoient à l'édition d'Abla Farhoud, *Le bonheur a la queue glissante*, Éditions de l'Hexagone, Montréal, 1998.

³ Vladimir Jankélévitch, « La nostalgie », *L'irréversible et la nostalgie*, Paris, Éditions Flammarion, coll. « Nouvelle bibliothèque scientifique », 1974, p. 299.

⁴ Ainsi considérons-nous que Dounia ne souffre pas de mélancolie telle que Sigmund Freud (1917) la définit : « La mélancolie se caractérise du point de vue psychanalytique par une dépression profondément douloureuse, une suspension de l'intérêt pour le monde extérieur, la perte de la capacité d'aimer, l'inhibition de toute activité et la diminution du sentiment d'estime de soi qui se manifeste en des auto-reproches et des auto-injures et va jusqu'à l'attente délirante du châtement » (in « Deuil et mélancolie », *Métapsychologie*, Paris, Éditions Gallimard, 1968, pp. 148-149).

Ces deux sentiments se rencontrent sur la page d'écriture du livre que Myriam, l'une des filles de Dounia, projette d'écrire sur sa mère. Si la nostalgie se réalise par un mélange de sentiments positifs (on se rappelle les bonnes choses, les moments de bonheur), et négatifs (car la conscience douloureuse de la perte de ces éléments se manifeste elle aussi), la mélancolie est un sentiment totalement négatif, mais qui, dans le livre d'Abla Farhoud, est converti par l'acte de l'écriture, et nous montrerons comment fonctionne cette sublimation.

Pour décrire la complexité de cette entreprise (auto)biographique⁵, nous suggérons une représentation géométrique qui nous permet d'envisager la nostalgie comme une variable qui se déplace sur un axe horizontal (pour récupérer les distances entre deux points de la vie de Dounia), tandis que la mélancolie serait une variable sur l'axe vertical (une plongée dans les détails et les nuances).

La nostalgie et la mélancolie ont en commun, pourtant, une certaine passivité, attestant de l'impossibilité de sortir de ce *statu quo*, invitant également à une analyse du thème du destin, de la liberté possible ou impossible de l'individu en général et de la femme en particulier, transformant ce texte dans une plaidoirie justificative pour les décisions prises dans les moments importants de la vie de Dounia.

2. Dounia la nostalgique

Irrespectueux envers la chronologie, le retour en arrière chez Abla Farhoud se fait par bonds, à diverses époques. Le roman commence lorsque Dounia est déjà vieille. Par l'anticipation de la mort, la vieillesse cause une crise ontologique, car elle est le moment du bilan existentiel. La nostalgie de facture ontologique témoigne de l'impossible retour de la jeunesse : « Si jeunesse revenait un jour, je lui raconterai ce que vieillesse a fait de moi... » (p. 11) se dit la protagoniste, avec le goût amer du regret. Sa tentative de récupérer un espace perdu, son pays peut-être, commence donc par une tentative de récupérer le temps, sous une forme personnalisée de l'éternel *leitmotif fugit irreparabile tempus*.

⁵ Sans plonger dans l'analyse des nuances des types de biographies qui risquent de finir en apories (tellement ce genre est « glissant »), nous devons préciser que *Le bonheur a la queue glissante* est un roman à la première personne, où le narrateur est Dounia, qui se remémore les événements de sa vie. Dans une mise en abyme originale, le lecteur apprend de Dounia que sa fille Myriam est en train d'écrire un livre sur sa mère, lui demandant de lui raconter et de lui expliquer certaines choses personnelles. À cela s'ajoute le fait que l'auteure véritable, Abla Farhoud, est d'origine libanaise, émigrant au Canada lorsqu'elle avait six ans, revenant vivre quatre années au Liban, passant aussi par un séjour en France avant de s'installer définitivement au Canada – un destin qui prête des biographèmes au personnage principal. Ces aspects nous permettent de considérer *Le bonheur a la queue glissante* comme un *roman autobiographique*.

Le lecteur apprend, au fil des souvenirs, qu'elle est née dans un village de montagne, mais, qu'elle est tombée amoureuse de Salim, qui habitait un autre village. Son premier acte de courage a été de se marier à cet « étranger » et d'aller vivre dans la maison de son mari, ce qui a fait d'elle, pour la première fois de sa vie, une étrangère :

c'est en vivant dans le village de mon mari que j'ai commencé à faire des comparaisons, à voir les différences, à vivre le manque et la nostalgie, à avoir envie d'être ailleurs sans pouvoir y aller, à me sentir étrangère. (p. 45).

Le mot *nostalgie* est là pour établir ce paradis perdu qu'est devenu, à cause de la distance, son village natal. Ce « mal du pays » conduit à des exagérations grâce à une perception subjective minée par un désir de rétablir le monde parfait d'autrefois. La célèbre citation latine *ubi patria ibi bene* se retrouve dans les aveux de Dounia :

Pour moi, c'était un autre pays. Même si on pouvait parcourir facilement à pied la distance entre nos deux villages, les gens étaient différents, et, pour eux, j'étais différente. Pour eux, j'étais l'étrangère, en plus d'être celle qui avait volé Salim qui aurait dû se marier avec une fille du village. Mon accent n'était pas le leur, ils n'aimaient pas ce que j'aimais, je n'aimais pas ce qu'ils aimaient, les fruits et les légumes n'avaient pas le même goût, le prêtre du village n'était plus mon père, le paysage n'était pas celui que j'avais connu. Le village était entouré de montagnes, il y faisait plus chaud, l'air était moins bon. Le village de mon enfance était juché sur la cime d'une haute montagne, j'avais l'impression de voir jusqu'au bout du monde. (p. 45).

L'intrusion est payée par l'exclusion, et ce sentiment de non-appartenance l'a fait accepter plus facilement de suivre son mari au Canada.

Le roman d'Abla Farhoud affirme l'idée que l'être humain se sent étranger non seulement lorsqu'il quitte son pays, mais qu'il suffit de changer de village pour percevoir des différences insurmontables au niveau de la langue, du mode de vivre :

Émigrer, s'en aller, laisser derrière soi ce que l'on va se mettre à appeler *mon* soleil, *mon* eau, *mes* fruits, *mes* plantes, *mes* arbres, *mon* village. Quand on est dans son village natal, on ne dit pas *mon* soleil, on dit *le* soleil, et c'est à peine si on en parle puisqu'il est là, il a toujours été là, on ne dit pas *mon* village puisqu'on l'habite... (p. 44, italiques de l'auteure).

Ce remplacement du défini (car l'unique existant, l'invariant) par le possessif (devant les variants, car multiples) montre comment la langue construit une distance séparatrice qui tente en vain à récupérer une identité perdue, un espace sien. Cette géographie pathétique atteste, en termes deleuziens⁶, d'une déterritorialisation *absolue*, car la femme, respectant les traditions de son pays, suit son mari, consciente qu'elle ne reviendrait jamais dans son village de montagne.

L'expérience d'immigrante au Canada a été anticipée par cette décennie de mariage. Paradoxalement, le retour au Liban renouvelle son statut d'étrangère, car une autre décennie passée au Canada l'a habituée à un autre style de vie, et la maîtrise de la langue du pays ne suffit pas à combler les différences. Si Dounia redevenue libanaise, croyait à une déterritorialisation *relative*, le Liban qu'elle retrouve lui est étranger ; la guerre qui éclate rend la reterritorialisation complètement impossible, et la famille quitte de nouveau le pays. Vladimir Jankélévitch envisage lui aussi cet aspect de désenchantement comme partie composante de la nostalgie :

La nostalgie n'est donc pas seulement un mal qui a besoin d'un remède, elle est encore l'inquiétude causée par l'insuffisance de ce remède. En ce sens, le mal-du-retour s'appelle « déception »⁷.

Émigrer, c'est donc, dans le cas de la famille de Dounia, une distanciation qui fait naître le regret, la nostalgie ouverte⁸, car les distances ne seront jamais comblées. Revenue au Canada pour y finir ses jours, elle se résigne à ce statut d'éternelle immigrée qui n'a sa place nulle part. Le meilleur pays pour elle n'est pas géographiquement constitué, il est l'espace affectif de la famille : « Mon pays, c'est mes petits-enfants [...]. Je veux mourir là où mes enfants et mes petits-enfants vivent. » (p. 22).

La nostalgie a une influence non seulement au niveau social (excluant Dounia des groupes bien identifiés et soudés), mais aussi au niveau linguistique. Il est question de décalage entre les mots de la tête et les mots de la bouche, car la construction du personnage se base sur une dualité linguistique : même si Dounia est la narratrice qui parle sans difficulté en français, le personnage dit

⁶ Nous utilisons pour re/dé/territorialisation les sens établis par Gilles Deleuze et Félix Guattari, dans *L'Anti-Œdipe – Capitalisme et schizophrénie*, Paris, Éditions de Minuit, coll. « Critique », 1972 et sa continuation, *Mille plateaux*, Paris, Éditions de Minuit, coll. « Critique », 1980.

⁷ Vladimir Jankélévitch, *L'irréversible et la nostalgie*, o. c., p. 292.

⁸ Nous nous servons de la distinction nostalgie close/ouverte opérée par Vladimir Jankélévitch. Ainsi la nostalgie *close* est considérée comme une forme élémentaire, « la plus simple et la plus optimiste, [...] celle où le retour est capable de compenser exhaustivement l'aller » (*ibid.*, p. 283), tandis que la nostalgie *ouverte* suppose un nouveau départ.

que, dans la vie quotidienne, elle ne s'est jamais habituée au français, et Abla Farhoud donne quelques exemples de phrases, très schématiques dans leur expression⁹. Ne pas maîtriser la langue du pays est un signe clair d'adaptation manquée, marque de l'éternel immigrant qui n'a pas trouvé sa place. À ce niveau, la nostalgie se reflète justement dans cette impossibilité d'exprimer sa pensée.

Ce blocage a été certainement causé par un trauma, et nous pourrions le lier à un épisode d'humiliation qu'elle a subie de la part de son mari et de son père, lorsqu'elle a demandé à son mari de ne pas la laisser seule avec deux enfants et en train d'accoucher d'un troisième. Si le mari la frappe avec sa botte en lui fendant la lèvre, son père la maudit :

Devant l'homme qui venait de m'humilier et au lieu de me défendre et de me soutenir, mon propre père me maudissait. [...] Mon père, que je plaçais par-dessus tout, que j'honorais et que j'aimais me maudissait parce que j'étais faible. [...] À la seconde où mon père a détourné son regard en me maudissant, je me suis sentie seule, si seule. [...] Ma colonne vertébrale venait de se casser à cette seconde... (pp. 148-149).

Cette scène symbolique, où la parole est bloquée par une agressivité contre la faible femme soumise, peut être à l'origine de la perte d'estime de soi, de l'enfermement sur elle-même. Cette distance qu'elle perçoit alors entre elle et les deux hommes importants de sa vie, engendre un autre type de distance, communicationnelle cette fois. Ce moment de crise la projettera dans un autre « exil », fait lui aussi de solitude et d'inadaptation : l'exil linguistique. Pour Dounia, la parole ne pourra plus jamais résoudre les conflits, ni récupérer un passé dont la remémoration ne fait qu'actualiser ses souffrances.

Un autre élément qui a rendu plus aigu l'état nostalgique a été le désir de Myriam, l'écrivaine de la famille, d'écrire un livre sur sa mère. Il faut mentionner que l'acte d'écriture (auto)biographique a toujours un point de départ nostalgique : replonger dans le passé est un acte de reconstitution d'une vie, généré par le besoin de reconstruction des biographèmes que le décalage temporel risque de faire disparaître par l'oubli. La nostalgie devient ainsi le moteur du processus d'écriture, comme un arc tendu entre le vécu et le dit qui convertit une existence en art (en littérature, dans notre cas). Myriam devient ainsi le porte-parole de la mère, sa voix extériorisée et consignée. Mais cet acte ne pourra pas empêcher la vieillesse, la dégradation du corps humain et la mort de Dounia. Il pourra la raconter, et c'est la fonction symbolique de l'*excipit* du livre (qui envisage la mort de Dounia comme une invitation de la

⁹ Comme par exemple lorsque son petit-fils David lui demande pourquoi elle est triste et elle lui répond : « Non, moi pas triste, moi vieille, pour ça. » (p. 127).

part de son mari à prendre un café dans un restaurant, une manière nostalgique de retrouver le couple initial amoureux et le plaisir de la conversation). Réitérant le drame de la condition humaine, la femme est vaincue par le temps, mais elle se sauvera, telle qu'en elle-même, grâce au livre-monument, car tombeau et hommage à la fois.

Ainsi, le projet d'écriture de la fille déclenche chez la mère, un état particulier, qui la fait sortir de sa zone de confort, de sécurité, pour la placer dans un atemporel spécifique à la réflexion, à l'analyse, à la quête de soi. Récupérer le temps et l'espace s'avère impossible ; le « travail de la nostalgie » s'achève ainsi en mélancolie.

3. Dounia la mélancolique

Un des biographèmes les plus douloureux de la vie de Dounia est le fait qu'elle a perdu sa mère quand elle avait à peine cinq ans. Cela nous permet de lancer l'hypothèse que le personnage n'est jamais arrivé à la fin de son travail de deuil. Ainsi, une première cause de l'état de mélancolie qui l'a accompagnée toute sa vie, pourrait avoir ses racines dans cette tristesse inconsolable de l'orpheline, qui n'a jamais pu être dépassée. Elle n'est pas devenue pathologique, mais elle s'est maintenue comme un pylône de sa personnalité, entraînant la solitude, des blocages de tout type, des échecs.

L'orpheline est privée d'affection maternelle, de ce type d'amour maternel qui est inconditionnel (« je t'aime comme tu es, tout simplement parce que tu es mon enfant »). Dounia n'a jamais été aimée de cette façon : elle a été aimée par son mari, mais à sa manière ; sa belle-sœur Nahila n'a joué que partiellement le rôle de la mère ; sa belle-mère canadienne l'a détestée ; sa famille libanaise l'a hébergée, mais Dounia s'y est toujours sentie comme une hôte qui vient, mais qui part aussi ; elle a été aimée par ses enfants, mais a fini dans un hospice pour vieillards lorsqu'elle n'a plus pu s'occuper de sa propre personne ; elle a eu quelques amies au Canada, comme Madame Archambault ou Madame Chevette, mais elle y avait vu plutôt de la gentillesse et de la bonté qu'une véritable amitié. Certes, Dounia souffre d'un complexe d'infériorité qui lui a interdit l'accès à l'amour, au respect et à l'admiration des autres : les gestes et les mots de la phrase magique de la mère ne lui ont pas offert cette armature pour affronter le monde et s'affirmer devant l'autre.

La psychanalyse pourrait offrir une interprétation pour l'incapacité de Dounia d'apprendre le français (ce qui aurait pu lui assurer une meilleure intégration sociale) et pour le fait qu'elle n'a jamais appris à lire ni à écrire. Sa mère était analphabète et, parfois, l'amour inassouvi de l'enfant va inconsciemment jusqu'à respecter le modèle parental : à une mère analphabète correspond de

droit une fille analphabète. Dounia a commencé à avoir des difficultés d'apprentissage à l'école assez rapidement, et, à sa vieillesse, elle regrette que son père, prêtre, possédant quelques livres, n'ait pas su remplacer la mère et devenir lui-même le modèle d'intellectuel pour sa fille. Sans une pédagogie d'encouragement, la fille a abandonné l'école et est restée illettrée, comme une sorte de punition inconsciente pour la faute symbolique de ne pas avoir su garder sa mère en vie.

L'abandon ressenti par la petite orpheline l'a fait se percevoir déjà comme différente par rapport aux autres, ce qui a contribué à l'installation de ce sentiment d'étrangeté, renforcé par sa condition d'immigrante. Sa mélancolie aurait pu verser dans une véritable dépression, mais de tous les symptômes somatiques d'une femme dépressive, Dounia n'a souffert que des étouffements, injustifiés par le climat canadien plutôt froid, mais trahissant son mal de vivre.

Une des marques stylistiques de l'*homo melancholicus* identifiable dès le titre, est le recours au registre sapiential. Dounia se sert tout au long de sa vie de la sagesse immémoriale des proverbes, moralités et histoires appris au Liban :

Je réponds par un dicton, un proverbe ou une phrase toute faite quand mes enfants me posent une question sur mon passé, c'est plus facile que d'avoir à chercher la vérité, à la dire, à la revivre... (p. 30).

L'auteure a prévu, d'ailleurs, à la fin de son livre un chapitre intitulé « Lexique », où sont mentionnés toutes les phrases qui jouent le rôle de tropes communicationnels pour cette femme incapable de s'exprimer avec ses propres mots. Ces phrases toutes faites compensent, par leur plurifonctionnalité, le blocage linguistique dans lequel se trouve Dounia ; elles lui permettent de renouer avec la tradition libanaise, de constituer un *exemplum* qui ne comporte aucune contestation et déresponsabilisent en partie celle qui les prononce, qui n'est plus obligée de révéler sa propre pensée. Si raconter une histoire relève de la chronologie, du décalage événementiel entre le moment initial et final – donc de la nostalgie, l'appel à la sagesse dite universelle fait revivre un présent où la valeur s'actualise. Ainsi son moi mélancolique se dissimule derrière la sagesse, le scepticisme, l'ironie ou la moralisation des autres.

Dounia se console de sa vie et tente d'oublier sa mélancolie en cuisinant. Elle avoue avoir trouvé cette solution pour oublier son malheur, et pour être près de ses enfants et petits-enfants qui apprécient toujours ses plats. Donner à manger à ses enfants relève de l'instinct maternel, la bouche a été toujours assimilée au sein maternel. Son amour maternel est médié par le plaisir gustatif, c'est une compensation qu'elle croit nécessaire à l'expression de ses sentiments, ce dont elle se sent, injustement, incapable. Dounia essaie d'élucider pourquoi elle a trouvé ce moyen de compensation :

Qu'est-ce qui est arrivée pour que mes mots se transforment en grains de blé, de riz, en feuilles de vigne et en feuilles de chou ? Pourquoi mes pensées se changent en huile d'olive et en jus de citron ? Qu'est-ce qui est arrivé ? Quand cela a-t-il commencé ? Ce n'est quand même pas Salim qui a provoqué cela ? Si je lui ai cédé ma place, ma langue, si rapidement, c'est que j'avais commencé à le faire avant. Mais quand ? (p. 16)

Elle est l'adepte d'une cuisine traditionnelle libanaise, car ainsi elle réussit à récupérer le temps passé et l'espace natal. Son introspection trouvera les réponses dans ses sentiments de culpabilité et dans son besoin de revalorisation.

Comme l'écriture (auto)biographique expose l'individu au jugement des autres et tente de faire ressortir des événements que notre pudeur ou honte voudraient garder cachés¹⁰, Dounia ne veut pas révéler ce qu'elle pense d'elle-même : « avouer à ses enfants que l'on s'est laissée écraser par le destin, que l'on ne s'est pas relevé... » (p. 30). Sa mélancolie existentielle est causée par ce bilan où elle considère ne pas avoir fait toujours les meilleurs choix, s'être laissée dominer par les autres et avoir subi les conséquences des mauvaises décisions, les siennes ou celles des autres. Elle regrette ne pas avoir su s'imposer devant les autres, surtout devant son mari, réitérant avec sa vie la condition de la femme musulmane, soumise à son époux. Elle ne réussit pas à se focaliser sur ce qu'elle a fait de bon dans sa vie, grâce à ses efforts : elle a élevé six enfants, mais, perfectionniste, elle aurait voulu plus pour eux. Elle incarne la figure de la *mater dolorosa* dans la religion chrétienne : elle est affectée par la maladie psychique d'un de ses enfants, le veuvage d'un autre, la vie hors mariage de deux autres, les emplois exigeants de tous. Elle est consciente de l'irrévocabilité de ses erreurs, et la mémoire réactualisée empoisonne son présent, vu qu'elle ne peut pour autant apporter la moindre réparation.

Si le bonheur « a la queue glissante », le malheur a la peau râpée, et tout s'y accroche. L'acmé de la souffrance est provoquée par le questionnement de sa fille Myriam, qui, selon l'opinion de Dounia, tenterait, à travers le livre, d'améliorer la réalité, de faire de la mère une héroïne qui a lutté contre le destin. Mais Dounia considère qu'elle ne constitue pas un modèle pour ses enfants, car elle n'a pas su s'opposer au destin :

Est-ce que tu écris ce livre pour camoufler les choses, les ensevelir sous le tapis comme je l'ai fait toute ma vie ou pour montrer le vrai visage de ta mère ? [...] Tu m'as vu plier, tout accepter, me taire, est-ce un exemple de

¹⁰ Le texte n'est pas loin de la « corne acérée » que représente l'autobiographie selon Michel Leiris. Dans sa préface de *L'Âge d'homme*, « De la littérature considérée comme une tauromachie » (Paris, Éditions Gallimard, 1939, p. 10), Leiris attire l'attention sur l'entreprise risquée du dévoilement du moi.

vie pour mes filles ? [...] Un animal en cage, voilà ce que tu as eu pour mère ! Je n'ai jamais rien fait de valable pour toi ni pour aucun de mes enfants parce que, de la cage où je me trouvais, je ne voyais rien. Ignorante, voilà ce que j'ai été, c'est la pire calamité. Je vivais dans les ténèbres. Je n'ai rien donné à mes enfants. Vous avez été orphelins de père et de mère. Si vous l'aviez vraiment été, ç'aurait été mieux pour vous et pour moi que tout l'amour que je portais n'a rien pu changer. (pp. 126-127).

La mélancolie, dont une des caractéristiques est la propension à la réflexion et à l'exacerbation des états négatifs, a renforcé chez ce personnage le sentiment d'autodépréciation : Dounia semble avoir perdu toute estime de soi, elle est persuadée de ne servir à rien, de n'avoir jamais rien réussi de valable, d'avoir gâché sa vie et des siens, ce qui lui fait éprouver une forte culpabilité. Ainsi la tentative de Myriam n'aboutit pas à une réconciliation de la mère avec son passé (selon un registre nostalgique), mais à un empirement de son malheur. Et elle ne remplacera pas la mélancolie par la nostalgie grâce aux sublimations littéraires.

Dans le cadre des écritures (auto)biographiques centrées sur la figure de la mère, il y a une subdivision faite de « mères coupables », dont la faute est plus ou moins fantasmatique¹¹. Dounia a tenté d'être la mère qu'elle n'a pas eue, mais, extrêmement exigeante envers elle-même, elle croit avoir échoué et mal influencé parfois la vie de ses enfants ; sa mélancolie est, de ce point de vue, « morale ». Comme toute culpabilité entraîne une punition, la mère sera « condamnée » à devenir prisonnière de son propre corps, car la vieille femme la fera vivre ses dernières années dans un lit d'hôpital – un dernier espace d'exil. Elle restera seule et muette, désirant la mort :

Le silence est lourd à porter, comme un corps sans vie.
 Tout m'a quittée, même ce que j'appelais ma sagesse sans y croire.
 Il ne me reste rien d'autre que ce lit à barreaux. (p. 164).

Nous nous demandons si sa mélancolie ne frôle pas, cette fois, le seuil de la maladie psychique et nous rappelons en ce sens la description de cet état pathologique faite par Julia Kristeva : « un gouffre de tristesse, douleur incommunicable qui nous absorbe parfois, et souvent durablement, jusqu'à nous faire perdre le goût de toute parole, de tout acte, le goût même de la vie. »¹², description qui convient à l'état de Dounia attendant sa mort.

¹¹ Voir, par exemple, Marguerite Andersen, auteure de *La mauvaise mère*, Sudbury, Éditions Prise de parole, 2013.

¹² Julia Kristeva, *Soleil noir : dépression et mélancolie*, Paris, Éditions Gallimard, 1987, coll. « Folio, Essais », p. 13.

Pourtant, le livre est là pour rétablir les choses : le rôle de l'écriture n'est pas seulement de faire avouer, mais plutôt de recréer les contextes dans lesquels les décisions importantes ont été prises. Les confessions et les regrets de la mère sont réanalysés, et lecteur est convié ainsi à rétablir la vérité sur cette première génération d'immigrants pour qui la délocalisation a signifié un immense espoir d'améliorer la vie, mais à qui, pour diverses raisons, une vie entière s'est montrée insuffisante pour mettre en pratique ces espoirs. Vues en miroir, Myriam et Dounia, Dounia et sa mère, dévoilent, chacune à sa façon, avec les moyens qui leur sont propres, un désir, plus ou moins inconscient, de re-filiation. Mais rejoindre la mère dont le silence (de la mort, de la vie) bloque la communication suppose un dépassement que seul l'art peut offrir. Ainsi le livre que l'on tient entre les mains serait le produit d'une réunion réussie au-delà du silence, une remémoration et une commémoration à la fois de la figure maternelle.

Conclusions

L'analyse de la manière dans laquelle Dounia a perçu ses divers déplacements (de son village natal au village de son mari, dans différentes villes du Liban, au Canada) nous ont montré que derrière le pathos de l'exil (*pathos* en tant que « regret » et « désir » comme le dit son étymologie grecque), il y a un espace nostalgique unique pour elle : le village natal, qu'elle n'a, pourtant, jamais revu. Les introspections de la narratrice nous dévoilent que cet espace est moins géographique qu'affectif, car il est étroitement lié à une perte beaucoup plus importante, celle de la mère, car elle constitue l'élément déclencheur de la mélancolie.

La vie de Dounia n'est pas une tragédie causée par une instance supérieure, mais elle est faite de petites tragédies personnelles causées surtout par le contexte familial. Les topoï littéraires tels *la nostalgie* et *la mélancolie* nous ont aidé ainsi à renverser une perception de surface du rapport cause-effet habituel : au lieu de considérer la migration comme « coupable », dans la vie de la protagoniste, des malheurs et des bonheurs « à la queue glissante », nous avons changé de vecteur pour montrer que certains biographèmes (son statut d'orpheline, de femme musulmane et d'étrangère) ont fait de Dounia l'éternelle migrante inadaptée au monde nouveau ou ancien. Nous nous demandons si les déceptions du personnage principal ne sont pas en accord avec les dernières théories canadiennes qui attestent l'échec du multiculturalisme comme idéal politique à mettre en pratique, remplacé, par exemple, par l'idée de « braconnage identitaire » de Simon Harel¹³ : Dounia serait une mésadaptée

¹³ Voir Simon Harel, *Braconnages identitaires. Un Québec palimpseste*, Montréal, VLB Éditeur, coll. « Le soi et l'autre », 2006.

qui a converti toute violence en un (quasi)mutisme, en nourriture, en (auto)culpabilité, en proverbes, en histoires moralisatrices et, finalement, en livre.

L'espace textuel du roman d'Abla Farhoud se construit sur les mêmes particularités que l'espace nostalgique : sa protagoniste se trouve dans un hors-temps : ni dans le présent, ni dans le passé – tout comme l'action d'un livre se passe dans cette suspension temporelle inaugurée par l'acte d'écriture et continuée à l'infini par l'acte de la (re)lecture. Et pour utiliser un syntagme starobinskiien, *Le bonheur a la queue glissante* semble écrit avec « l'encre de la mélancolie » de Dounia.

BIBLIOGRAPHIE

- Andersen, Marguerite, *La mauvaise mère*, Sudbury, Éditions Prise de parole, 2013.
- Deleuze, Gilles et Félix Guattari, *L'Anti-Œdipe – Capitalisme et schizophrénie*, Paris, Éditions de Minuit, coll. « Critique », 1972.
- Deleuze, Gilles et Félix Guattari, *Mille plateaux*, Paris, Éditions de Minuit, coll. « Critique », 1980.
- Farhoud, Abla, *Le bonheur a la queue glissante*, Éditions de l'Hexagone, Montréal, 1998.
- Freud, Sigmund, *Métapsychologie* (1917), Paris, Éditions Gallimard, 1968.
- Harel, Simon, *Braconnages identitaires. Un Québec palimpseste*, Montréal, VLB Éditeur, coll. « Le soi et l'autre », 2006.
- Jankélévitch, Vladimir, *L'irréversible et la nostalgie*, Paris, Éditions Flammarion, coll. « Nouvelle bibliothèque scientifique », 1974.
- Kristeva, Julia, *Soleil noir : dépression et mélancolie*, Paris, Éditions Gallimard, coll. « Folio, Essais », 1987.
- Leiris, Michel, « De la littérature considérée comme une tauromachie », in *L'Âge d'homme*, Paris, Éditions Gallimard, 1939.

MES « RENCONTRES » AVEC HÉLÈNE DORION. LECTURES POLYAGONALES ET HERMÉNEUTIQUES

RAMONA MALIȚA¹

ABSTRACT. *My Literary « Encounters » with Hélène Dorion. Polygonal and Hermeneutic Readings.* Our article is a hermeneutic analysis on Hélène Dorion's poem in prose, « The knowledge of the wave » in volume *New Beginnings* published in 2014. According to hermeneutical model proposed by Paul Ricoeur, we shall analyze four levels of reading: literal, tropological/symbolic, typological and ontological reading. We will also try to expose the intertextuality of this poem, that means which are the texts in dialogue: the parable of the ten vigrins and the biblical episode of Noah. We then propose a dialogue with the visual arts: Victor Hugo's engraving, *The wave-My destiny*. In turning to study the connection between the poem and the image, Hélène Dorion's poetry and Victor Hugo's engraving at the time of his exile, we shall be analyzing the philosophical influences.

Keywords: *Hélène Dorion, book of Recommencements, narrative poem, Québécois literature, contemporary literature, hermeneutic analysis, parable, visual arts (engraving.)*

REZUMAT. « *Întâlnirile* » *mele cu Hélène Dorion. Lecturi poligonale și hermeneutice.* Articolul propune o analiză hermeneutică a poemului în proză al scriitoarei canadiene Hélène Dorion « La Connaissance de la vague », din volumul *Recommencements*, apărut în 2014. După modelul propus de Paul Ricoeur, analiza se construiește în patru niveluri de lectură: literală, tropologică/simbolică, tipologică și ontologică. Textele biblice ale parabolei fecioarelor înțelepte și ale corabiei lui Noe par să intre, după părerea noastră, în dialog (intertextual) cu acest poem; am detaliat aceste posibile similitudini alături de convergențe cu arta vizuală: desenul lui Victor Hugo, *Valul* (ce datează din perioada exilului scriitorului francez).

Cuvinte-cheie: *Hélène Dorion, volumul Recommencements, poem narativ, literatură canadiană, parabolă, analiză hermeneutică.*

¹ Ramona Malița est Maître de Conférences à l'Université de l'Ouest Timișoara. Intérêts de recherche et publications : littérature française du XIX^e siècle, médiévale, histoire des traductions, didactique du texte littéraire, littératures francophones. Organisatrice en équipe des colloques internationaux : Colloque International d'Études Francophones Timișoara et Communication et Culture dans la Romània Européenne (co-dirigé les actes *Agapes francophones 2007-2016 ; Quaestiones Romanicae 2013-2015*). E-mail : malita_ramona@yahoo.fr

Considérations préliminaires

L'herméneutique est synonyme de « l'interprétation des textes, des symboles, des phénomènes du discours considérés en tant que signes. » nous laisse voir le *Grand Robert*². Michel Foucault attire l'attention sur quelques nuances de la démarche herméneutique : « Appelons herméneutique l'ensemble des connaissances qui permettent de faire parler les signes et de découvrir leur sens. »³. Un de ces sens est, sans doute, ontologique : « Conformément à l'herméneutique ontologique, l'homme est un être qui s'auto-constitue (*id est* il est ce qu'il se fait lui-même au cours de ses activités) et qui rend accessible sa connaissance du monde par l'intermédiaire du langage. »⁴. Le *Dictionnaire de philosophie* dont nous venons de citer ces remarques insiste sur cet aspect qui vise la philosophie de l'interprétation et qui est centré sur le problème ontologique : le problème de l'être qui détient une compréhension de lui-même et du monde. L'herméneutique serait donc l'art d'interpréter les textes sacrés ou profanes, tantôt identifié à l'exégèse biblique ou à la philologie, tantôt compris comme une réflexion méthodologique sur la pratique de l'interprétation dans ces disciplines.

La pragmatique littéraire serait une forme appliquée de l'herméneutique, car elle s'occupe de l'étude des signes littéraires en situation et de l'étude du texte littéraire comme discours, réalisé temporellement (dans le présent), émis par son locuteur (l'auteur : la nature subjective de la création) et adressé à son récepteur (le lecteur : une instance toujours subjective qui interprète la création *sui generis*, quelles que soient les intentions de son créateur). Conformément aux dernières tendances dans l'étude de la pragmatique littéraire, on voit souvent l'accent déplacé de l'objet sur le sujet interprétant, livrant le fondement de tous les types d'interprétation, voire une réflexion sur les conditions subjectives de l'interprétation. D'ici à mettre en relation l'herméneutique et la psychologie il n'y a qu'un pas, car l'herméneutique est « l'interprétation des manifestations vitales/comportementales fixées par écrit »⁵. Il est possible, apprécie Paul Ricœur dans son étude *Essais d'herméneutique*, qu'un conflit des interprétations se produise : « Il n'y a pas d'herméneutique générale, pas de canon universel pour l'exégèse, mais des théories séparées et opposées concernant les règles de l'interprétation. Le

² *Le Grand Robert* en ligne, consultable à l'adresse : <http://gr.bvdep.com/robert.asp>.

³ Michel Foucault, *Les mots et les choses*, Paris, Éditions Gallimard, coll. « Bibliothèque des sciences humaines », 1966, p. 44.

⁴ *Dictionnaire de la philosophie*, Éditions Encyclopaedia Universalis, coll. « Dictionnaires l'Universalis », 2015, p. 1856.

⁵ *Ibid.*

champ herméneutique est en lui-même brisé. »⁶. Chez Paul Ricœur, la démarche herméneutique réconcilie deux tendances contraires et deux stratégies opposées. Expliquons-nous. L'herméneutique en général, la pragmatique littéraire en particulier, comporte :

a) deux tendances contraires : d'un côté c'est la recherche d'un fondement universel de l'interprétation, de l'autre c'est la subjectivité/la relativité de l'interprétation ;

b) deux stratégies opposées : d'un côté c'est l'herméneutique de l'« illusion » d'être détentrice d'une vérité définitive et totale ; de l'autre, c'est l'herméneutique de la démystification (à savoir l'explication réductrice du sens, la démolition des sens multiples par la critique des idéologies).

Le sémioticien français réussit à réconcilier les deux paradigmes de la compréhension : l'interprétation individuelle (qui tient à la subjectivité) et la stratégie/méthode plus ou moins scientifique/rigoureuse (qui tient à l'objectivité). Il en résulte qu'« interpréter n'est pas uniquement s'ouvrir à un sens, mais aussi déchiffrer des expressions (qui est tâche première de l'herméneutique) ou, en termes modernes, percer une structure ou un code par la médiation de la méthode. »⁷.

En ce qui suit, nous proposons une analyse herméneutique selon ce modèle qui sera appliqué au narratoème d'Hélène Dorion, « La Connaissance de la vague », extrait du volume *Recommencements*⁸, paru en 2014. La rencontre avec ce texte de l'écrivaine québécoise a été occasionnée lors de l'École d'été organisée à l'Université Babeş-Bolyai par Simona Jişă. En outre, nous avons connu personnellement Hélène Dorion à Oradea (Roumanie), lors du Festival International de Poésie⁹, organisé par l'Académie des Sciences et des Arts et le Cercle Militaire d'Oradea en automne 1997, où l'écrivaine a été primée et est devenue membre de cette Académie. C'est pour cela et pour bien des raisons encore que nous avons choisi ce texte afin de le « scruter » d'un œil herméneutique :

Depuis des semaines, je vais chaque jour à la mer. Je me tiens face à elle comme devant ma vie. Les vents qui soulèvent les vagues ou les effacent, les marées de nuages le long des heures, du bleu que brouille l'écume, au loin des bateaux qui tanguent, toutes voiles déployées, dans l'évidence et le plaisir simples des courants, oui, je suis ainsi devant ma vie, fixant le large, au bout du corridor scintillant qu'ouvre le soleil jusqu'à la ligne de l'horizon.

⁶ Paul Ricœur, *La métaphore vive*, Paris, Éditions du Seuil, coll. « L'ordre philosophique », 1975, p. 81.

⁷ *Ibid.*, p. 84.

⁸ Hélène Dorion, « La Connaissance de la vague » in *Recommencements*, Montréal, Druides, coll. « Relief », 2014.

⁹ L'expérience roumaine, le prix de ce Festival de Poésie sont souvent évoqués et avec plaisir par Hélène Dorion dans ses entretiens télévisés ou écrits (voir www.helenedorion.com/, le site web de l'écrivaine : livres, carnets, événements, biographie, etc.).

Je plonge en apnée pour sonder en aveugle la profondeur, je suis ainsi conduite vers une obscurité sans contour, vertigineuse, qui m'apprend tout de la lumière.

J'ai cinquante ans. La vague est à son faite, je dis le bonheur et ne sens que les nœuds et les trouées, alors je demande à renaître et aussitôt la vague se déchire et me renverse, casse le mât de mes illusions. Ma vie, soudain, va à la dérive. Partout le brouillard, une marée d'obscurité. L'amour en allé, la maison, la forêt, le lac, tout est à recommencer.

J'ai quarante ans, j'ai trente ans, je jure de dépasser mes peurs, elles ne seront plus les maîtres de ma vie, je le jure, je mettrai les pieds dans le sable, la tête au fond de l'eau, je cracherai mes peurs une à une comme des dragons ; je serai serpent avec de nouvelles peaux, araignée patiente qui saisit l'insecte.

J'ai vingt ans, les eaux sont troubles, la mer n'est qu'un vaste roulis, la houle soulève la coque des bateaux qui bientôt chavirent, leurs voiles se déchirent sous les vents trop puissants, un brouillard opaque cerne l'océan et je ne vois ni devant, ni derrière.

J'ai quinze ans. Chaque fois que je reviens à la mer, je m'étonne que ses marées, ses tempêtes aient continué sans moi, elle n'a nul besoin de mon regard pour exister, je ne connais rien de plus vaste, rien ne porte autant d'absolu ; mes sens se gavent de ses odeurs de sel et de varech, son corps fluide et léger enlace mon corps amoureux qui vacille entre ses vagues.

J'ai dix ans et je ne sais ce qui m'attend au milieu de l'immensité de cet océan bleu, je ne veux rien de moins que sa beauté dans ma vie. Mais dois-je aller vers la hauteur ou vers la profondeur ? Et comment trouverai-je la lumière nécessaire à la traversée ? Peut-être cela n'est-il qu'illusion et tombera-t-il un jour comme tombe la vague sur le rivage.

J'ai sept ans, j'invente des histoires pour ne plus entendre la guerre autour de moi, je construis des routes et des ponts avec des pattes de crustacées, des coquillages émiettés plein les mains, je resterai ici toute ma vie, j'aurais un voilier pour ne jamais retourner à la maison, pour ne jamais laisser la vague se briser sur mes châteaux de sable.

J'ai trois mois. Je vois l'océan pour la première fois.

À la nage, je remonte à la surface, enivrée par l'infini qui a pénétré chacun de mes pores. Sous mes pieds, le sable brûle, et, si je lève les yeux, je peux confier mon âme à ce lointain insaisissable qui prend figure d'océan. La connaissance de la vague s'est transformée en connaissance de la mer.

J'ai cinquante-cinq ans, je n'affronte plus les vagues, je ne résiste plus aux marées, ne lutte plus contre les tempêtes qui emportent tout. Je ne défie plus les vents. Lorsque la vague parvenue à son faite surgit devant moi, j'embrasse sa force et sa beauté, je l'épouse, je la laisse m'étreindre, me porter et me déposer là où sans elle je n'aurais pu aller. J'ai cinquante-cinq ans, le bateau tangue sous les turbulences, les voiles grandes ouvertes les reçoivent et s'y accordent, désormais je sais la fureur des vents puissants du large qui font chavirer, la vague qui embrasse puis relâche son étreinte.¹⁰

¹⁰ Héléne Dorion, « La Connaissance de la vague » in *Recommencements, o. c.*, pp. 189-192.

1. Lecture littéraire

Hélène Dorion¹¹ est très connue dans les milieux intellectuels du Canada et de l'Europe ; récipiendaire de maints prix littéraires, la poésie d'Hélène Dorion est traduite¹² dans plusieurs langues suite à son premier séjour en Europe (1987). La qualité première de sa poésie est qu'elle fait du langage un instrument puissant qui éclaire les vies et célèbre la beauté à la fois simple et complexe du monde.

Le texte « La Connaissance de la vague » (extrait du volume *Recommencements*) constitue un « narratoème », c'est-à-dire un poème qui fait semblant de « narrer », gardant en même temps une forme fondamentalement lyrique, et qui a une certaine « évolution » narrative ou tendance à « raconter » indirectement une anecdote. C'est une espèce de poème en prose appartenant au quatrième genre, hybride, prose née de la confession (le fragmentaire) et du genre lyrique (dit « classique »). Par l'ouverture et l'élan lyrique et philosophique de l'âme, ce texte relèverait de la poésie méditative, voire contemplative selon les canons esthétiques romantiques ; par son côté réflexif et fragmentaire ce texte renverrait au journal intime, à la confession personnelle de type « diaristique ».

1.1. Structure textuelle et construction par tropes

Si on suit le fil dit « narratif » du poème, on se rend vite compte que « la diégèse » est en fait une remémoration de la vie et de ses étapes, plus ou moins enchaînées. L'écrivaine s'interroge, refait le trajet jusqu'à l'enfance. C'est un texte à rebours, car la chronologie est brisée : on commence par l'âge de cinquante ans, on continue par les numéros ronds de l'âge : quarante, trente, vingt ; on brise encore une fois le rythme, puisque l'« évocatrice » fait une halte à l'époque où elle avait quinze ans, puis à dix ans, à sept ans et, avant la fin, à trois mois ; le final est réservé à l'âge de cinquante-cinq ans. Notons que, malgré sa structure algorithmique atypique, le narratoème est cyclique : le début du texte (« Je vais à la mer depuis des semaines... ») et la fin (« la vague qui embrasse et

¹¹ Hélène Dorion a écrit plus de trente livres (récits, poésie, essais, album jeunesse), qui ont été publiés dans une quinzaine de pays et pour lesquels elle a remporté de nombreux prix prestigieux, notamment les prix Anne-Hébert, Alain-Grandbois, du Gouverneur général du Canada, le prix de l'Académie Mallarmé, Charles-Vildrac, Léopold Senghor, Aliénor, Wallonie-Bruxelles, le prix de la Société des Gens de Lettres de France, le prix des Écrivains francophones d'Amérique, le prix du Festival International de Poésie d'Oradea, Roumanie. Elle est élue membre de l'Académie des Lettres du Québec, Membre de l'Académie des Arts d'Oradea, Roumanie (1998) et est nommée Chevalière de l'Ordre National du Québec.

¹² En 1987, Hélène Dorion fait un premier séjour en Europe. Ses poèmes commencent alors à paraître dans diverses revues françaises et belges, et peu à peu ils seront traduits et publiés dans de nombreuses revues européennes. Les traductions de ses ouvrages se multiplient : en espagnol, en catalan, en russe, en serbe, en roumain, en portugais et en anglais.

puis relâche son étreinte») correspondent et se regroupent autour de deux constantes : la sixième décennie de la vie et la mer. L'architecture textuelle décrit donc un cercle plus ou moins parfait (puisque la vie n'est pas parfaite, mais cyclique parfois, ce qui n'est pas la même chose), un rond mi fermé, puisque son rayon ne cesse pas d'aller en croissant, jusqu'à la fin de la vie.

Le leitmotiv est, certes, la mer, mais elle est la métaphore *in praesentia* de l'inconnu, du temps humain, du tumultueux ; comme chez les romantiques, les orages dans la mer sont semblables aux orages de la vie et les vents intempestifs sont une métonymie (*pars pro toto*) pour marquer les mêmes troubles. Les bateaux qui tanguent construisent une autre métonymie, cette fois pour dénommer les voyages obligatoires/imposés ou choisis de la vie. « Le moi » retrouve au passage l'île où les grands vents de la vie avaient soufflé sur la sienne. Ce passage engage évidemment le rythme des heures ; notons, même à la première lecture, l'entêtement pour marquer le temps, la scansion des phases de la vie, les heures, imagées en « les marées de nuages, le long des heures » ; les heures sont nommées obliquement par l'entremise d'une synecdoque : « enivrée par l'infini qui a pénétré chacun de mes pores ».

Cependant, le temps humain n'est qu'une boucle temporelle neutre et réduite, qui a peu de rapports au temps cosmique, infini, non-mesurable, difficile à saisir à l'aide des outils inventés par l'homme. Il est englouti dans l'infini ; c'est pour cela que les horizons sont renversés ou mêlés : « le bleu que brouille l'écume ». Les découpages temporels aux âges fixes renvoient à un album personnel où ce ne sont que les souvenirs pris en photos qui enregistrent la scansion du temps.

2. Lecture tropologique/symbolique

Les images sensorielles, surtout visuelles, olfactives et tactiles, dessinent/recomposent un tableau tantôt effrayant et farouche, tantôt majestueux et serein de la mer. Hélène Dorion est une imagiste¹³-paysagiste qui peint par l'entremise des mots et crayonne en images les étapes de la vie. Sa démarche est comparable, selon nous, au dessin de Victor Hugo, *La Vague*, reproduit en bas.

¹³ Hélène Dorion est l'auteure d'une quinzaine de livres d'artistes, ce qui l'a amenée à collaborer avec de nombreux artistes visuels québécois et européens. Des artistes visuels ont aussi souvent travaillé à partir de ses œuvres, notamment Carol Bernier dont deux expositions sont consacrées à son œuvre. En 2014, Hélène Dorion reçoit une bourse de résidence de la Fondation newyorkaise *Civitella Ranieri*. À la suite de ce séjour en Italie paraît *Le temps du paysage*, récit qu'elle accompagne de photographies qui font aussi l'objet d'une exposition itinérante. En 2016, Hélène Dorion a publié un récit avec photographies, *Le temps du paysage*, qui a été finaliste au prix du Conseil des Arts et des Lettres du Québec et au prix Marcel-Couture du Salon du livre de Montréal. Donc son expérience en matière de synesthésie (dans ce cas-ci littérature, peinture et photographie) n'est pas due au hasard, mais mise à profit.



Victor Hugo, *La Vague* 1857 (dessin conservé à la Maison de Victor Hugo, Paris)

Ce dessin à la plume, à l'encre de Chine et rehaussé de gouache, est daté de 1857¹⁴. Esquissé en voisinage constant de l'océan, dont les tempêtes symbolisent celles de la vie politique qui ont provoqué l'exil de son maître, le dessin de Victor Hugo a par lui-même révélé cette interprétation par les capitales inscrites au bas, MA DESTINÉE. Commentant un autre dessin analogue, Victor Hugo écrit, la même année : « ... ma propre destinée, un bateau battu par la tempête, au beau milieu du monstrueux Océan, à peu près désemparé, assailli par tous les ouragans et par toutes les écumes, et n'ayant qu'un peu de fumée qu'on appelle gloire, que le vent arrache, et qui est sa force. »¹⁵. Le bateau désemparé figure ici en haut, à gauche. La fougue du trait, l'ampleur vertigineuse du mouvement, le heurt violent des vagues où les clartés de l'écume servent seulement à faire ressortir les teintes sombres et le mystère sinistre de la nature déchaînée, tout évoque la pensée philosophique du poète, telle qu'il l'exprime dans le poème *Bouche d'ombre*, écrit en 1854.

¹⁴ À cette date Victor Hugo est en exil depuis 1851. Il vit à Guernesey, dans l'intimité constante de l'océan, dont les tempêtes sont évoquées dans le roman *Les Travailleurs de la mer* (1866).

¹⁵ Jacqueline Eichart (dir.), *Le Romantisme en France. Arts et lettres. La documentation photographique*, n° 276 et 277, juin-juillet 1967, Imprimerie Molière-Lyon.

Une fois la lecture du texte d'Hélène Dorion achevée, nous avons imaginé et « imagé » son ensemble dans la manière hugolienne de dessiner : c'est une mer-cathédrale, d'ailleurs la métaphore souche (architecturale) du texte. Se tenir devant la mer/l'océan déchaîné(e) c'est comme se tenir devant sa propre conscience pour se confesser. Que la mer est ici, dans le texte, une cathédrale, nous est indiqué par la révérence dont le moi méditatif s'empaigne une fois arrivé au bord de celle-ci. Non pour confesser des péchés mortels, ni pour subir la punition divine, mais pour se regarder comme dans un miroir, pour faire l'exercice de l'introspection, devenu plus profond et contemplatif dans une cathédrale. Qui plus est, la mer, sans cesse ouverte, ressemble à un lieu de réconciliation avec le passé agité, comme une église qui reçoit, toujours accueillante, ses fidèles sans les juger, sans remémorer leurs péchés : elle, la mer, est là, immense comme un dôme, majestueuse comme celui-ci, prête à écouter les voix polyphoniques des confessions. Cet exercice renvoie à l'autoscopie, qui, comme chez les romantiques d'autrefois, réside dans un journal intime verbalisé, mais non écrit. Autrement dit, c'est une forme de catabase, car les basiliques, les cathédrales ou les dômes ont des couloirs souterrains, en labyrinthe parfois, des tombeaux oubliés dont la revisite (nécessaire) donne toujours à réfléchir.

Ici, la catabase¹⁶ temporelle et identitaire dans les étapes antérieures de la vie équivaut à une remémoration des moments essentiels de l'existence ou à un « remember » de « petites scènes capitales », s'il nous est permis de paraphraser le titre d'un roman très connu de Sylvie Germain, publié en 2014, l'année de parution du volume *Recommencements*. Voir à l'intérieur de la vague (que « le moi » narrateur connaît fort bien) c'est « verbaliser » par écrit le besoin impérieux de lumière, à savoir une quête de soi (nous employons ici le mot « verbaliser » au sens primaire de « mettre en Verbe », « Verbum », « Parole »). Nous souscrivons aux dire de Pierre Nepveu qui apprécie l'œuvre d'Hélène Dorion en ces termes :

Nous avons besoin de sa quête intérieure, de cette immensité du dedans, de ce vent de l'âme que sa poésie ne cesse de faire souffler et de faire entendre, comme pour laver notre monde de ses scories, de ses bruits inutiles, de ses enjeux mesquins, afin d'y dégager un espace pur et un temps de vivre¹⁷.

Ainsi est-on amené à danser avec ce qui nous éprouve avant de devenir cette maison que l'on est pour soi-même.

¹⁶ Le terme *catabase* (du grec ancien κατάβασις/katábasis, « descente, action de descendre ») peut désigner : 1. la catabase est en littérature un motif des épopées ; 2. une catabase est, dans le rite byzantin des Églises d'Orient une partie des canons religieux.

¹⁷ www.helenedorion.com, page consultée le 13 décembre 2016.

La poétesse est attentive et enregistre avec minutie les choses fragiles¹⁸ de la vie, qui sont souvent mises entre parenthèses, oubliées dans le tumulte quotidien ; celui-ci ne l'intéresse pas trop, car il a la tendance d'uniformiser l'existence ; or, c'est exactement ce qu'elle veut bien éviter. Le texte parle ouvertement des peurs intérieures, de plus en plus douloureuses à travers les années. À sept ans, la fillette-narrateur a peur de la guerre (psychologique de la maison : une famille ratée et malheureuse. À dix ans, la fille a peur de l'immensité vertigineuse de l'océan bleu : où aller et quoi choisir si on est privé de lumière ? À quinze ans, l'adolescente, le corps amoureux vacillant entre les vagues de la mer, ressent étonnée pour la première fois l'amour « dévastateur » qui saisit soudain l'âme sans crier gare. À vingt ans, les eaux sont déjà troubles et les vents trop puissants déchirent les voiles d'une nef foncée dans un brouillard opaque : la crainte touche à son paroxysme. Et ça dure des décennies encore. À trente et à quarante ans, même si les peurs sont les maîtres de la vie, la femme mûre essaie de les dépasser, de les « cracher une à une comme des dragons ». À cinquante ans, la femme est sage, voit qu'ayant tout perdu, amour et maison, elle doit effectuer un « recommencement ». C'est une « déclaration » indirecte pour la mort du romantisme dans notre époque. De ce point de vue, observons le sourire ricanant/supérieur du « moi » alors qu'il enterre les dernières illusions. En verbalisant/dévoilant par écrit ses craintes et ses désillusions, la narratrice se rend vulnérable, mais elle le fait en tant qu'exercice de sincérité dont les avantages sont considérables pour l'évolution de l'être.

3. Lecture typologique/intertextuelle

Si nous essayons une lecture intertextuelle, nous croyons que le texte de Dorion pourrait entrer en dialogue avec la poésie de Gérard de Nerval *El Desdichado* (du volume *Les Chimères*, 1854) et ce renvoi est notamment justifié par les premiers vers du quatrain et par le dernier tercet :

Je suis le ténébreux, – le veuf, – l'inconsolé,
Le prince d'Aquitaine à la tour abolie [...]

Et j'ai deux fois vainqueur traversé l'Achéron :
Modulant tour à tour sur la lyre d'Orphée
Les soupirs de la sainte et les cris de la fée.¹⁹

¹⁸ En 1990, une anthologie de ses poèmes paraît aux Éditions Le Dé Bleu, sous le titre *La vie, ses fragiles passages*. En 2006, les Éditions de l'Hexagone ont fait paraître une rétrospective de son œuvre poétique (huit cents pages), intitulée *Mondes fragiles, choses frêles*.

¹⁹ Gérard de Nerval, *Les Chimères*, Paris, Librairie du « Mercure de France », 1897, p. 29 sur http://gallica.data.bnf.fr/11943764/gerard_de_nerval_les_chimeres (page consultée le 27 septembre 2017).

Si tout est à recommencer et que l'amour soit allé, la « maison » (y lire la famille) y comprise, alors elle, la narratrice, est « la veuve » et « l'inconsolée », vu que sa tour et son étendard sont abolis. La traversée de l'Achéron pourrait être similaire à la catabase, qui rend l'être si vulnérable d'ailleurs, dans les enfers de la peur que le texte de Dorion évoque. Le message final tiendrait à la victoire, à la quête réussie de la « pierre philosophale » qui est, autant dans un texte que dans l'autre, une des choses simples de la vie, mais si nécessaires : la paix intérieure. Si la « déshéritée » trouve la raison pour recommencer, c'est qu'elle a fait avec minutie, sincérité et attention l'examen de sa vie et qu'elle a finalement obtenu la sagesse tant désirée. Si le « déshérité » (de la poésie nervalienne) revient vainqueur de l'Enfer, c'est qu'il a suspendu le vol du temps humain et malade (la boucle temporelle de la folie) et qu'il a gagné encore une fois la bataille avec le néant taciturne du non-dit.

Un autre niveau (possible !) d'intertextualité vise, à nos yeux, la parabole des dix vierges du Nouveau Testament, avec laquelle le texte de Dorion entre en contact indirectement, puisqu'il renvoie à la sagesse de la vie. *L'Évangile selon Matthieu* 25 : 1-13 raconte cette parabole :

Alors le royaume des cieux sera semblable à dix vierges qui, ayant pris leurs lampes, allèrent à la rencontre de l'époux. 25.2 Cinq d'entre elles étaient folles, et cinq sages. 25.3 Les folles, en prenant leurs lampes, ne prirent point d'huile avec elles ; 25.4 mais les sages prirent, avec leurs lampes, de l'huile dans des vases. 25.5 Comme l'époux tardait, toutes s'assoupirent et s'endormirent. 25.6 Au milieu de la nuit, on cria : Voici l'époux, allez à sa rencontre ! 25.7 Alors toutes ces vierges se réveillèrent, et préparèrent leurs lampes. 25.8 Les folles dirent aux sages : Donnez-nous de votre huile, car nos lampes s'éteignent. 25.9 Les sages répondirent : Non ; il n'y en aurait pas assez pour nous et pour vous ; allez plutôt chez ceux qui en vendent, et achetez-en pour vous. 25.10 Pendant qu'elles allaient en acheter, l'époux arriva ; celles qui étaient prêtes entrèrent avec lui dans la salle des noces, et la porte fut fermée. 25.11 Plus tard, les autres vierges vinrent, et dirent : Seigneur, Seigneur, ouvre-nous. 25.12 Mais il répondit : Je vous le dis en vérité, je ne vous connais pas. 25.13 Veillez donc, puisque vous ne savez ni le jour, ni l'heure.²⁰

Si nous décryptons la parabole dans ces termes : les dix vierges sont les étapes de la vie, les cinq premières vierges représentent la moitié de celle-ci, les cinq dernières sont les années de l'âge mûr et de la vieillesse, l'huile serait l'énergie et le dynamisme, l'intrépidité et les grands projets qui hantent la tête de chacun d'entre nous, alors cette parabole pourrait être la leçon de la sagesse. Durant la première moitié de la vie, l'être humain est aventureux, ne soupçonne rien des vents puissants de son voyage sur l'« océan des âges » (pour reprendre la

²⁰ *L'Évangile selon Matthieu* in *La Sainte Écriture*, Paris, Éditions du Cerf, 1975, 25 : 1-13.

métaphore lamartinienne), ni de choix impératifs et tumultueux pour lesquels la responsabilité est toujours obligatoire, jamais optionnelle. Le narratòème de Dorion donne à son lecteur, dans d'autres termes, mais ayant le même décryptage, le parangon littéraire de la sagesse, puisqu'il « raconte » comment « la vierge », à savoir la femme innocente – qu'elle a été durant la première moitié de sa vie –, a subi les conséquences douloureuses du manque de sagesse : son huile (à savoir son énergie et/ou ses projets de vie) a vite fini dans les peurs « dévoratrices » qui ont maîtrisé les trente premières années de son existence. Le message final est de veiller à ce qu'un tel gaspillage d'énergies ne se produise plus, car cela peut coûter la vie même. Oublier/ignorer le but essentiel de notre existence c'est gâcher sa trajectoire, voire son sens. Si la tradition chrétienne donne à cette parabole une interprétation spécifique (préparer l'âme pieuse du fidèle pour rentrer dans le Royaume de Dieu et pour obtenir, en conséquence, la Vie Éternelle) et que les deux groupes de jeunes filles représentent deux choix possibles dans notre vie (les deux ayant des effets bien mesurables le long de notre trajet sur la Terre), alors le texte de Dorion, qui s'éloigne visiblement de ces deux points de vue habitués, va dans le sens d'un avertissement et d'une prise de position. La sagesse est une forme de réflexion, pas un acquis servant à un certain comportement social (accepté par les autres) ; la sagesse est un processus améliorable au fur et à mesure que l'expérience de la vie s'accumule, donc pas le fait d'être prévoyant ; la sagesse est, selon ce poème en prose, « une lampe » qui brûle sans cesse dont la réserve d'huile provient de nous-même, à savoir de nos renaissances perpétuelles, surtout quand on est « terrassé » dans les chocs (dans le texte « vents ») injustes de la vie. Nous considérons ce texte une leçon/parabole bien conduite sur la complexité de la sagesse.

Le texte de Dorion offre à son lecteur une piste d'interprétation supplémentaire et provocatrice en même temps pour laquelle nous trouvons des arguments viables, selon nous : la vie comme spectacle²¹ (nocturne ?) déroulé sous les yeux fermés, préparés à voir en REM. Le sommeil REM (dont l'abréviation provient de l'acrostiche des termes anglais - rapid eye movement = mouvements oculaires rapides) est le sommeil paradoxal qui fait suite au sommeil lent ; c'est la phase du sommeil au cours de laquelle les rêves dont on se souvient se produisent. Ces renseignements fournis par le *Dictionnaire Larousse de la*

²¹ Il serait toujours intéressant de mentionner l'expérience de la poétesse en matière de spectacles : entre 1991-2001, en plus d'être éditrice (directrice des Éditions le Noroît), Hélène Dorion réalise également une série audio de poésie et musique, conçoit et présente au Québec et en Europe des lectures-spectacles. Elle a en outre animé de nombreux ateliers d'écriture, autant dans des institutions scolaires que lors d'événements littéraires. Plusieurs de ses textes sont mis en musique par des compositeurs contemporains et des auteurs-compositeurs. En 2015, « Les Violons du Roy » l'invitent à collaborer avec eux pour présenter un spectacle dans lequel elle lit de ses textes avec un quatuor. Hélène Dorion collabore aussi avec l'Opéra de Montréal en écrivant des billets autour de chaque production.

*médecine*²² nous conduisent vers l'hypothèse que la remémoration de la vie proposée par le narratoème rappellerait ce type de sommeil, et que les découpages temporels dont les séquences d'âge sont témoins, sont, en fait, des boucles/des parties de ce sommeil, le seul d'ailleurs qui nous reste en mémoire après la nuit. Toute autre activité du cerveau durant son repos nocturne est effacée, sauf les rêves en REM, car le cerveau se défend par l'oubli.

Sous cet angle, notons que *La Connaissance de la vague* pourrait se situer dans cette perspective interprétative onirique. En effet, les séquences temporelles sont courtes, vite crayonnées, insistant sur les mêmes sensations provoquées par la mer ou l'océan, les vents puissants et violents. De plus, la crainte persistante et la sensation de « plongeon en apnée » marqué par sa rapidité, rappelle le mouvement oculaire sous la paupière. Par ailleurs, la fin du texte nous dévoile un geste de revenir sur la terre ferme : « à la nage, je remonte à la surface... sous mes pieds le sable brûle », comme un réveil en sursaut, après avoir fait des promenades oniriques en mer. C'est un rêve qui revient au cours des semaines, chaque fois les sensations sont les mêmes, puisque l'obsession d'une vie, déchirée par des peurs, fait mal au cœur. Ce narratoème convergerait donc, en quelque sorte, vers le sommeil paradoxal pour aller au plus profond et au plus authentique du soi. C'est le spectacle nocturne de la vie en REM, plus profond et plus sincère, puisque le sommeil n'a plus de philtres, ni d'arrière-pensées à justifier. Ce spectacle de la vie en REM pourrait fonctionner aussi d'une manière palliative, visant à diminuer les douleurs et à améliorer la confiance en soi.

4. Lecture anagogique

La quête de la « Lumière totale » (métaphore de la sérénité et de la paix) serait le but ultime du texte : les angoisses, les peurs, les réponses totales et définitives, le calme de l'âme, le tumulte du train-train quotidien sont le pendentif de la sagesse et à la portée de l'âge mûr, sinon de la vieillesse ; la « pierre philosophale »²³ n'est plus une solution venue de la raison, ni une formule chimique déclenchant la richesse matérielle, mais le savoir-faire et le savoir-être. Le savoir-faire, c'est-à-dire la manière, l'ouverture et les aptitudes à tirer profit de tous les troubles de la vie : ne plus les affronter, mais les « épier » et mettre à profit toutes les circonstances, apparemment hostiles, par lesquelles la vie nous provoque ; les rendre en occasions et en opportunités à voir le meilleur de la vie.

²² *Dictionnaire Larousse de la médecine* (1976), Paris, Éditions Larousse, 1994, p. 670.

²³ Rappelons qu'Hélène Dorion a un baccalauréat en philosophie, obtenu en 1980. Une fois entrée à l'Université Laval où elle devient membre de la rédaction de la revue philosophique de la faculté, elle y publie des textes de réflexion portant entre autres sur les présocratiques, Nietzsche et Camus. Elle s'attarde aussi sur la philosophie de la littérature, et en même temps, elle entreprend des études en lettres qui mèneront, en 1985, à l'obtention d'une maîtrise.

C'est pour cela que nous avons besoin toujours de lumière : « Et comment trouverai-je la lumière nécessaire à la traversée ? » C'est la lumière de la conscience qui ressent la nécessité de voir tout clair, en blanc et noir ; les zones grises inquiètent toute âme. La sérénité et la grandeur du cœur, voilà deux clés possibles pour ouvrir les portes de la sagesse. Reste quand même la question : pourquoi la nef de la vie doit subir tant de turbulences le cours de son voyage ?

Chaque vie refait en ton mineur le voyage de Noé et de son navire, accompagné par sa famille et par toutes les bêtes connues du monde. Noé a construit sa nef le long de quelques bonnes centaines d'années ; tous se moquaient de lui et de ses projets gigantesques et inouïs, mais nécessaires. On embarque et on porte avec nous tous les sentiments, les peurs, les tares, les joies, les angoisses, les douleurs, les échecs, les réussites, les moments de bonheur, les ignorances, les gaffes, les mensonges, les histoires inventées, les troubles, les tempêtes, les limites, les vols, les illusions, les morts et les amours ; on en peut faire un bestiaire comme Noé dans son navire. Il est assez rare que l'on s'en débarrasse ; au contraire, on les porte au dos comme l'escargot sa maison, devenue, à un moment donné de sa vie, fardeau. Puis on attend jusqu'à ce que les pluies et les orages arrêtent leurs vents et les eaux furieuses. C'est alors que l'on observe le « Corridor scintillant qu'ouvre le soleil jusqu'à la ligne de l'horizon », c'est alors que l'on fait la liaison avec l'au-delà du visible. Le texte de Dorion nous dévoile que l'âge de cinquante-cinq ans pourrait être un tel moment que nous avons nommé « Noé » où on n'a plus peur de l'étreinte de la vie, puisqu'on a appris que celle-ci est cyclique : la fureur des vents puissants du large fait chavirer, puis la vague embrasse, puis elle relâche et adoucit ses coups, afin de recommencer. « Comment nous abandonner aux vagues (rupture, deuil, maladie...) qui surgissent parfois dans nos vies et nous renversent, pour ensuite aller vers les recommencements auxquels nous sommes conviés ? » Le volume où ce narratoème est inclus porte ce titre : *Recommencements*. Et pour cause.

Que la mer est une métaphore architecturale, nous l'avons débattu là-dessus dans le sous-chapitre antérieur ; que la mer est un autel de Dieu, cette interprétation tiendrait à la lecture ontologique : se tenir devant la vie comme devant la mer, comme devant Dieu lors du Jugement de l'au-delà. Ce narratoème est un bilan de vie, partagé en séquences fixes : des questionnements intérieurs devant la mer chaque dix ans, comme si les seuils des âges ronds étaient un « procès-verbal » demandé par l'Autorité Divine Suprême. Le Saint Esprit, son ambassadeur en nous - nous sommes l'être créé -, le déclenche ; il nous semble que ce texte a l'air de la répétition finale avant le spectacle/la représentation grandiose devant Dieu : un jour, le Grand Jour, il faut rendre compte de tout ce que nous avons fait, ressenti et dit ; ce texte nous donne une preuve possible de ce moment-là. Si Balzac à la fin de son roman *Le Père Goriot* mettait Rastignac à prononcer cette réplique : « À nous deux, maintenant ! », le texte

de Dorion semble faire prononcer les mêmes paroles, à la différence que la phrase n'est pas provocatrice, mais relève du bilan existentiel.

5. Conclusion

L'herméneutique et la pragmatique littéraire fournissent des stratégies, des points de vue et une méthode aidant à la rigueur de la démarche investigatrice, à la cohérence de l'analyse et à la solidité des hypothèses démontrées. Les quatre niveaux de lecture détaillent quatre niveaux de compréhension, interprétation et d'analyse de tout texte fictif ou fictionnalisé :

Primo : la lecture littérale ou de référence ;

Secundo : la lecture tropologique qui révèle les sens allégorique et symbolique ;

Tertio : la lecture typologique qui valorise le sens archétypal ;

Quatuor : la lecture anagogique qui met en lumière le sens ontologique.

Le texte d'Hélène Dorion se présente à nos yeux sous la forme d'un diamant à maintes facettes, qui se laisse décrypter, admirer, tailler, briller, façonner et finalement encastrier dans le chaton d'un filigrane littéraire, selon le plaisir de son lecteur. La multitude des possibilités d'interprétation dévoile sa nature riche et polygonale.

BIBLIOGRAPHIE

Dictionnaire de la philosophie, Éditions Encyclopaedia Universalis, coll. « Dictionnaires l'Universalis », 2015.

Dictionnaire Larousse de la médecine (1976), Paris, Éditions Larousse, 1994.

Dorion, Hélène, *Recommencements*, Montréal, Druide, coll. « Relief », 2014.

Eichart, Jacqueline (dir.), *Le Romantisme en France. Arts et lettres. La documentation photographique*, n° 276 et 277, juin-juillet 1967, Imprimerie Molière-Lyon.

Foucault, Michel, *Les mots et les choses*, Paris, Éditions Gallimard, coll. « Bibliothèque des sciences humaines », 1966.

La Sainte Écriture, Paris, Éditions du Cerf, 1975.

Le Grand Robert en ligne : <http://gr.bvdep.com/robert.asp>

Maingueneau, Dominique, *Pragmatique pour le discours littéraire*, Paris, Éditions Bordas, 1991.

Nerval, Gérard de, *Les Chimères*, Paris, Librairie du « Mercure de France », 1897.

http://gallica.data.bnf.fr/11943764/gerard_de_nerval_les_chimeres

Ricœur, Paul, *Du texte à l'action. Essais d'herméneutique, II*, Paris, Seuil, coll. « Esprit », 1980.

Ricœur, Paul, *La métaphore vive*, Paris, Éditions du Seuil, coll. « L'ordre philosophique », 1975.

www.helenedorion.com

L'ESPACE COMME RÉINVENTION DU SOI CHEZ HÉLÈNE FRÉDÉRIK ET JOCELYNE SAUCIER

SOPHIE BEAULÉ¹

ABSTRACT. *Space as Reinvention of the Self in Hélène Frédérik and Jocelyne Saucier.* In both *Forêt contraire* (2014), by Hélène Frédérik, and *Il pleuvait des oiseaux* (2011), by Jocelyne Saucier, a forest becomes a place of personal transformation, through which characters undergo a ritual of passage. In the separation phase, as anthropologist Victor Turner calls it, the characters leave the community to enter the forest, a liminary space in which they can resolve their problems of identity. Within the sacred space of the forest, cabins play a key role, as they allow not only interpersonal communication but also the expression of art. Art is the means by which the characters are reintegrated into the society to which they return.

Keywords: *forest, ritual of passage, fire, cabin, Jocelyne Saucier, Hélène Frédérik.*

REZUMAT. *Spațiu ca reinvenție a sinelui la Hélène Frédérik și Jocelyne Saucier.* În *Forêt contraire* (2014) de Hélène Frédérik și *Il pleuvait des oiseaux* (2011) de Jocelyne Saucier pădurea devine un loc al transformării personale unde fiecare personaj est supus unui ritual de trecere. În faza separării, cum o numește antropologul Victor Tuner, personajele părăsesc comunitatea pentru a intra în pădure, un spațiu liminar în care pot să își rezolve problemele de identitate. În spațiul sacru al pădurii, cabanele joacă un rol cheie, fiindcă permit nu numai comunicarea interpersonală, ci și exprimarea artistică. Arta este scopul prin care fiecare personaj e reintegrat în societatea în care se va reîntoarce.

Cuvinte cheie: *pădure, ritual de trecere, foc, cabană, Jocelyne Saucier, Hélène Frédérik.*

¹ Sophie Beaulé est Professeure de français et de littérature québécoise au Département de langues modernes et d'études classiques de l'Université Saint Mary's (Halifax, Canada). Ses recherches portent essentiellement sur les littératures de l'imaginaire du Québec. Outre une monographie sur Jean-Louis Trudel (2008) et le dossier « SF, fantastique et polar du Canada français » de la revue *@analyses* (2013), elle a publié des articles qui portent, entre autres, sur Lise Tremblay, Michel Tremblay et Marie Darrieussecq.
E-mail : beaulesophie@gmail.com

La critique note un retour du régionalisme dans la littérature québécoise depuis une vingtaine d'années. La représentation des « régions » possède, certes, un ancrage historique important, mais ses formes actuelles dépeignent une ruralité transformée par l'industrialisation, refusent l'idéalisation ou adoptent le mode parodique, entre autres. On y voit l'expression d'une écriture plus authentique : « Si on parle de "retour", pour qualifier ces écritures, c'est sans doute parce que les modernités et les avant-gardes québécoises se sont mises à distance de ce territoire. »². Ce phénomène rejoint la relance des réflexions sur l'espace dans les littératures québécoise et franco-canadienne depuis quelques années³, avec l'émergence de nouvelles approches théoriques.

*Forêt contraire*⁴ d'Hélène Frédérick et *Il pleuvait des oiseaux*⁵ de Jocelyne Saucier s'inscrivent dans le sillage de cet intérêt renouvelé pour le territoire. Chez elles, l'espace forestier permet une réinvention du soi qui, ce faisant, cicatrise une filiation familiale ou une mémoire collective blessée. Née en 1976, Hélène Frédérick s'installe à Paris après des études de lettres. Cette poétesse et romancière reçoit un accueil favorable ; *Forêt contraire* s'est hissé parmi les finalistes du Prix des libraires du Québec en 2015. Dans ce roman, l'héroïne s'est réfugiée dans la zone forestière d'Inverness, au Québec, pour fuir Paris et ses dettes, mais surtout pour se reconstruire. La connivence d'*Il pleuvait des oiseaux* avec le texte de Frédérick apparaît claire. Jocelyne Saucier, une journaliste et romancière née au Nouveau-Brunswick en 1948, mais vivant au Québec, s'est attiré la reconnaissance critique au fil de son œuvre. *Il pleuvait des oiseaux*, en particulier, a été couronné de neuf prix et traduit en quatre langues. Ce récit propose deux lignes narratrices qui relatent des régénérations. La première revient sur les Grands Feux qui ont ravagé le nord de l'Ontario au début du XX^e siècle⁶ et se concentre sur Theodore Boychuck, l'une de ses victimes, qui retournera en forêt pour conjurer son mal-être. La seconde dépeint la vie de ses vieux compagnons d'ermitage, transformée par l'arrivée de deux femmes qui enclencheront un processus de rénovation.

² Francis Langevin, « La régionalité dans les fictions québécoises d'aujourd'hui. L'exemple de *Sur la 132* de Gabriel Anctil », *Temps zéro*, n° 6, 2013, §31, article disponible en ligne à l'adresse : <http://tempszero.contemporain.info/document936#ftn14>. Voir aussi le dossier « Territoires imaginaires » de la revue *Spirale* dirigé par Martine-Emmanuelle Lapointe et Samuel Mercier n° 250, 2014, par exemple.

³ En témoignage des numéros récents des revues *temps zéro* (2013, 2015) et *Arborescences* (2013).

⁴ Hélène Frédérick, *Forêt contraire* [2014], Montréal, Éditions Hélioïtrope, 2015. Désormais, les citations de ce roman seront suivies, entre parenthèses, d'un renvoi aux pages précédé du sigle *FC*.

⁵ Jocelyne Saucier, *Il pleuvait des oiseaux*, Montréal, Éditions XYZ, coll. « Romanichels », 2011. Désormais, les citations de ce roman seront suivies, entre parenthèses, d'un renvoi aux pages précédé du sigle *PO*.

⁶ Stéphanie Lapierre, « Cent ans depuis le feu de forêt le plus meurtrier du Canada », Radio-Canada.ca, 29 juillet 2016, article disponible à l'adresse : <http://ici.radio-canada.ca/nouvelle/795259/feu-matheson-val-gagne-29-juliet-1916-histoire>.

Cet article vise à dégager le lien intime entre l'espace et la trajectoire des personnages dans ces deux romans, puisque « le monde est toujours vu, vécu, écrit du point de vue d'un sujet qui n'existe qu'en rapport avec lui : *géo* suppose *égo* et réciproquement »⁷. Les personnages empruntent en effet un itinéraire qui évoque le rite de passage tel qu'observé par l'anthropologue Victor Turner. Les villages jouxtant une forêt incendiée ou la ville poussent les héros à s'éloigner ; ils constituent l'espace de séparation, le social que le personnage quitte pour entrer dans l'espace liminaire dans lequel se renversent les valeurs ou les anciens états. Comme le signalent les titres, la forêt apparaît « contraire », appelle un renversement. La douleur, le passé chargé et le feu destructeur s'y inverseront pour favoriser la rénovation. Au sein de la forêt liminaire, la réinvention de soi se cristallise en particulier dans des cabanes, car l'amour et la création artistique s'y déploient ; ce sont eux qui permettent la sortie du liminaire.

L'espace de la séparation

Les rites de passage, note Turner à la suite d'Arnold Van Gennep, présentent trois étapes ; la période de séparation (ou phase préliminaire) détache l'individu de sa communauté, puis le *limen* le fait entrer dans un domaine culturel sans attribut, l'espace du rite ou phase de marge, au sortir duquel il réintègre la société (phase d'agrégation)⁸. Si les deux romans ne contiennent pas de rite en tant que tel, ils en épousent le processus, d'autant plus que les textes baignent dans le sacré, que ce soit par des personnages plus grands que nature ou les choix stylistiques.

La phase de séparation survient lorsque, dans un groupe social donné, un événement provoque une rupture. Il s'agit généralement de l'infraction d'une règle ou d'une coutume. La narratrice de *Forêt contraire* avait fui une situation familiale difficile pour Paris, où son existence rime désormais avec marginalité, sinon naufrage. Elle ne remplit plus ses obligations professionnelles, accumule des dettes importantes, évite l'engagement affectif, boit et mène une vie sexuelle débridée. Elle y voit une liberté synonyme de révolte rappelant *L'Histoire de l'œil* de Georges Bataille, qu'elle lit. C'est par ce biais d'ailleurs que l'héroïne rejoint la symbolique du feu, qui comprend la sexualité⁹ ainsi que l'alcool, « triomphe de l'activité thaumaturge de la pensée humaine »¹⁰. Le

⁷ Michel Collot, *Pour une géographie littéraire*, Paris, Éditions José Corti, coll. « Les essais », 2014, p. 98.

⁸ Victor W. Turner, *Le phénomène rituel. Structure et contre-structure* [1969], traduit de l'anglais par Gerard Guillet, Paris, PUF, coll. « Ethnologies », 1990, pp. 95-96.

⁹ Jean Chevalier et Alain Gheerbrant, *Dictionnaire des symboles*, Paris, Robert Laffont, coll. « Bouquins », 1982, p. 435.

¹⁰ Gaston Bachelard, *Psychanalyse du feu* [1949], Paris, Éditions Gallimard, coll. « Folio/Essais », 1992, p. 96, édition disponible en ligne à l'adresse : http://classiques.uqac.ca/classiques/bachelard_gaston/psychanalyse_du_feu/psychanalyse_du_feu.pdf

leitmotiv du volcan hante aussi la jeune femme et traduit sa rage contre la société ainsi que son malaise familial et existentiel : « Quand on souhaite voler avec ce poids, il faut l'élan d'un moteur terrible qui épuise pour rien, il faut avoir du volcan sous le capot, et que ça n'arrête jamais de brûler. » (*FC*, p. 102) La séparation se confirmera avec sa fuite à Montréal, puis dans la forêt d'Inverness dont elle rêvait à Paris : « La ville, avec les années, a lentement accentué ce désir d'ombre, d'odeur de résine mêlée à la pourriture des feuilles, si bien que la forêt est devenue mon obsession » (*FC*, p. 10).

Les personnages de Saucier s'éloignent eux aussi de la communauté. Charlie a abandonné son ancienne vie à la suite d'une erreur médicale, qui déclarait sa mort imminente. Déjà marginal dans l'environnement urbain par son amour pour l'espace sylvestre et la trappe, Charlie se réfugie en forêt. Tom a pour sa part mené une existence aux franges de la société en tant que passeur d'or (*PO*, p. 25), puis a fui le dispositif de pouvoir représenté par « toutes les travailleuses sociales de ce monde qui veulent enfermer les vieux dans des mouiroirs. » (*PO*, p. 27). L'ordre social avait confiné Gertrude en institut psychiatrique à Toronto dès l'adolescence ; elle connaît une nouvelle vie grâce à son neveu Bruno, un « être de liberté » (*PO*, p. 34) qui l'amène en forêt et qui sert d'intermédiaire entre les univers urbain et forestier. Steve remplit quant à lui la double fonction de gardien. À l'orée de la forêt, il protège la plantation de cannabis de Bruno, mais surtout il accueille « les égarés de la route » (*PO*, p. 49) au seuil de l'espace sacré.

C'est une photographe naturaliste torontoise qui constitue le relais le plus important entre la forêt et l'ordre social incarné par la ville. Comme on le verra plus bas, son projet artistique sur les Grands Feux qui ont dévasté le nord de l'Ontario dans les années 1910 conjuguera les époques et favorisera la cicatrisation de blessures mémorielles, en particulier celle de Ted Boychuck. Son travail d'enquête préliminaire présente de deux façons la phase de séparation forcée qu'a vécue ce jeune homme. Le narrateur caractérise d'abord la division spatiale en décrivant le nord de la province, séparé par son éloignement physique et ses communautés isolées. Il se concentre ensuite sur la photographe qui recueille les témoignages sur les Grands Feux et leur destruction des agglomérations telles que Matheson et Timmins. Les choix stylistiques colorent l'espace dépeint par les survivants d'une dimension surnaturelle. La forêt de Matheson « se déployait comme une offrande au soleil » (*PO*, p. 71), tandis que le feu prend la forme d'un « dieu tout-puissant » (*PO*, p. 68). Le tableau de la forêt devenue un « tsunami de flammes » (*PO*, p. 68) montre combien les victimes survivantes se trouvent projetées malgré elles dans la phase de séparation.

Les récits des rescapés convergent vers Ted Boychuck, qui incarnera l'horreur vécue par les miraculés et prendra en charge leur nécessaire passage vers la régénération. Theodore — le bien nommé — erre d'abord dans le lieu ravagé « comme s'il marchait dans les pas de Dieu lui-même » (*PO*, p. 73), puis

demeure aux marges de la société pour enfin revenir dans la forêt. C'est là que Steve le contacte, puis que Charlie et Tom le rejoignent, suivis plus tard de Gertrude et de la photographe. Le retour signifie pour le héros la fin de la phase de séparation et le début, dans l'espace liminaire, du travail de cicatrisation personnelle et collective.

La forêt, espace liminaire

La phase de marge, ou espace du rite de passage, rappelle le miroir qui se renverse et, en même temps, réfléchit¹¹. C'est pourquoi elle s'assimile entre autres à l'exploration des limites et à la mort; elle permet un retour vers l'origine et l'indifférencié. L'être liminal

échappe aux classements sociologiques, puisqu'il est dans une situation d'entre-deux; il est mort au monde des vivants [...]; [son] invisibilité sociale peut être marquée par la perte du nom, par l'enlèvement des vêtements, insignes et autres signes de leur premier statut [...]. Le plus caractéristique de leur position est qu'ils sont à la fois l'un et l'autre; à la fois morts et vivants, des créatures humaines et animales, etc.¹²

Dans l'ermitage forestier, les personnages de Saucier abandonnent leur identité antérieure. Les patronymes se brouillent ou changent, que ce soit pour le besoin d'invisibilité de Charlie, officiellement décédé, et de Tom, qui fuit l'hospice. Gertrude se dote du prénom Marie-Desneige pour marquer son entrée dans le nouvel espace. Toutefois, l'indifférencié la guette, car elle sent son corps la quitter à plusieurs reprises. La photographe, de son côté, demeure anonyme jusqu'à ce que Marie-Desneige l'appelle Ange-Aimée. Quant à Boychuck, mort dès le début du roman, « c'était comme essayer de lire un livre qui n'avait pas été écrit » (*PO*, p. 79). Elle aussi anonyme, la protagoniste de *Forêt contraire* s'inscrit dans la liminarité par les dénudations fréquentes, mais surtout une identité instable qu'elle exprime par la « triade », c'est-à-dire son jeu entre les pronoms sujets. Elle oscille en effet entre la première personne (le moi actuel), la troisième (le moi de l'avant-forêt) et « Sophie », un prénom attribué par André, un résident des environs, et qui représente son identité sociale¹³ : « On a exposé notre peau nue devant le feu, elle, Sophie et moi, trinité ou triumvirat. On a senti une douce

¹¹ Teodoro Patera, « Liminalité et performance : de l'anthropologie de Victor Turner aux *Folies Tristan* », *Perspectives médiévales. Revue d'épistémologie des langues et littératures du Moyen Âge*, n° 35, 2014, §14, article disponible à l'adresse : <http://peme.revues.org/5025>.

¹² Martine Segalen, *Rites et rituels contemporains*, Paris, Nathan Université, 1998, p. 36.

¹³ Hervé Martin, « Après Bataille (1) », *L'intermède*, 2014, article disponible en ligne à l'adresse : <http://www.lintermede.com/pages-georges-bataille-foret-contre-helene-frederick.php>

brûlure après avoir retiré jusqu'à nos sous-vêtements, j'ai pensé cette nudité-là nous manquait à Paris » (*FC*, p. 118). Parallèle aux Grands Feux de Boychuck, le volcan intérieur de l'héroïne se renversera dans l'espace liminaire.

Parce qu'elle constitue un sanctuaire à l'état de nature¹⁴, la forêt accueille la liminarité : « [l]a forêt est un avant-moi, un avant-nous »¹⁵. Après avoir décrit la forêt-incendie, le narrateur de *PO* renouvelle la sacralité du lieu : « on a l'impression que le temps s'est distendu, que l'endroit n'a pas de réalité » (*PO*, p. 49). À son arrivée, la photographe sent que l'espace se « referme » sur elle (*PO*, p. 11) tandis qu'elle longe le Lac Perfection. Bientôt, elle rencontre Charlie, « nimbé de gris comme une icône » (*PO*, p. 23) à l'instar de Marie-Desneige, « éclaboussée de lumière blanche » (*PO*, p. 51). Enfin, correspondant à la symbolique rattachée à l'animal¹⁶, des chiens habitent dans la retraite. Darling (lié à Steve) et Chummy (Charlie) gardent l'entrée des lieux sacrés comme les cynocéphales égyptiens ; Drink (Tom) servira de psychopompe ; Kino (Ted) joue le rôle d'intercesseur entre le monde des vivants et celui du mort.

Tout aussi sacrée apparaît la forêt d'Inverness. De prime abord, la rupture avec la ville ne semble pas totale, puisque l'héroïne quitte l'environnement forestier pour boire au village et rouler dans la région. Ces sorties témoignent en fait des difficultés rattachées à la réinvention de soi, mais n'entravent pas le cheminement fondamental. La narration souligne d'ailleurs la fusion du personnage au lieu magnifié : « Quelque chose, dans l'air, donne envie d'être sauvage » (*FC*, p. 53). La protagoniste se « laisse flotter doucement sur le lac immobile, en étoile » (*FC*, p. 63), entre en contact avec la faune dans une scène « étrange » où des chevreuils aux yeux « en profondeur du décor noir » (*FC*, p. 83) viennent à sa porte. Plus tôt, elle a rencontré André, un ancien acteur, qui appartient au sacré : « Il apparaît et disparaît suivant d'autres lois que celles de notre monde. Sa trajectoire n'emprunte pas la courbe habituelle. Il se meut dans la réalité avec l'aisance de la fiction » (*FC*, p. 71). Accompagné de sa chienne Rusty, il guidera la jeune femme dans sa transformation en lui construisant une cabane, entre autres.

La cabane, la maison

La cabane sise au cœur de la forêt concentre les itinéraires de plusieurs personnages. Sans doute est-ce en raison de ce qui différencie cette

¹⁴ Jean Chevalier et Alain Gheerbrant, *Dictionnaire des symboles, o. c.*, p. 455. Voir aussi Judith Crews, « Le symbolique de la forêt et des arbres dans le folklore », *Unasyva*, 213, vol. 54, 2002-2003, p. 37.

¹⁵ Gaston Bachelard, *La poétique de l'espace* [1957], Paris, Les Presses universitaires de France, coll. « Bibliothèque de philosophie contemporaine », 1961, p. 214, édition disponible en ligne à l'adresse : <https://gastonbachelard.org/wp-content/uploads/2015/07/BACHELARD-Gaston-La-poetique-de-l-espace.pdf>.

¹⁶ Jean Chevalier et Alain Gheerbrant, *Dictionnaire des symboles, o. c.*, pp. 239-245.

habitation de la maison. On monte généralement cette structure soi-même, à l'encontre de la demeure ; elle lie donc le désir au projet de construction et à sa réalisation. Tandis que la maison est le produit d'un plan ordonné, selon Gilles Tiberghien, la cabane naît de matériaux divers, trouvés sur place, dans un geste créateur. Elle relèverait dès lors du liminaire, car en tant qu'acte premier, primitif, elle se situe entre la nature et la culture, dans le renversement. La maison offre en outre l'enracinement et la puissance de filiation, au contraire de la cabane qui, provisoire, apparaît « comme une halte sur la trajectoire de nos rêveries »¹⁷. C'est pourquoi cette construction est aussi un jeu, une façon de communiquer avec autrui, tout en restant soi : « Parce qu'elle est *une forme pratique du rapport au monde*, une des plus simples, *premières*, elle constitue un cadre privilégié pour explorer ce rapport du *moi* avec le *monde*, du *dedans* avec le *dehors* »¹⁸.

L'ermitage dans la forêt ontarienne regroupe des campements qui reflètent leurs occupants. Les quartiers de Boychuck se révèlent un « lieu mythique, presque sacré, à tout le moins interdit » (*PO*, p. 112). Par contre, l'habitation de Charlie « bruissait d'une vie chaude et réconfortante » (*PO*, p. 20) où la communauté¹⁹ se rencontre. Une caractéristique commune aux trois lieux est la présence de la strychnine, que les vieillards réservent pour le moment où, incapables de survivre dans leur environnement, ils se suicideront. Ce sera le cas de Tom, dont le passé tumultueux se manifeste dans son campement « encombré et mal fichu » (*PO*, p. 40). L'ombre de la mort s'estompe avec l'arrivée de Marie-Desneige, pour qui on bâtit d'ailleurs une cabane. Le parallèle avec l'identité à construire apparaît si fort que le narrateur parle bientôt de « petite maison » (*PO*, p. 89) pour faire ressortir l'importance de l'entreprise²⁰. Il s'agit pourtant bien d'une « halte » provisoire, car la vieille femme la quitte souvent pour l'habitation de Charlie. C'est chez lui que sa régénération véritable a lieu. De fait, comme rapport du soi avec le monde et projet créatif, cette cabane favorise l'émergence de l'amour et d'une identité neuve tant pour elle que pour lui, qui menait une existence sans but. Plus tard, l'abandon de l'ermitage, en raison d'une descente policière, signifiera leur sortie de la liminarité.

¹⁷ Gilles A. Tiberghien, « Demeurer, habiter, transiter. Une poétique de la cabane », in Augustin Berque, Alessia de Biase et Philippe Bonnin, *L'habiter dans sa poétique première*, Actes du colloque de Cerisy-la-Salle (1^e-8 sept. 2006), Paris, Éditions Donner lieu, 2008, p. 89.

¹⁸ Jean-Paul Loubes, « La cabane, figure géopoétique de l'architecture », in Bernard Brun, Annie-Hélène Dufour, Bernard Picon, Marie-Dominique Ribéreau-Gayon (dir.), *Cabanes, cabanons et campements. Formes sociales et rapports à la nature en habitat temporaire*, Paris, Travaux de la Société d'Écologie Humaine, 2001, p. 94. Italiques de l'auteur.

¹⁹ Turner parle de *communitas*, c'est-à-dire une communion d'individus égaux en situation liminaire (Victor W. Turner, *Le phénomène rituel. Structure et contre-structure*, o. c., p. 130.)

²⁰ On retrouve ici l'idée de maison représentative de l'être intérieur décrite par Bachelard dans *La poétique de l'espace*.

La forêt d’Inverness accueille à la fois une maison, connotée négativement, et une cabane où s’effectue le processus de rénovation. L’héroïne s’est d’abord installée dans le chalet familial, symbole de la filiation et de l’enracinement. Or, la « maison contraire » (FC, p. 13), désertée, à demi-effondrée (FC, p. 69), « hurle encore [l]a colère » d’une famille disloquée par l’échec d’un mariage, « et le cri fait basculer le décor » (FC, p. 73). Pour Sophie, le lieu délabré correspond à « la véritable géographie de [s]on état présent » (FC, p. 98). C’est aussi dans cet espace que surgit un autre souvenir douloureux. Elle retrouve en effet la biographie *Les liens* de Lukas Bauer²¹, avec qui elle avait engagé une relation vacillante. Il s’agit d’un titre heureux. D’une part, la jeune femme reconstitue les moments de cette rencontre, revit sa culpabilité face au suicide de l’homme et renoue les liens rompus au-delà de la mort. D’autre part, en lisant les chapitres « enflammés » (FC, p. 87) écrits par cet intellectuel activiste d’extrême gauche, elle comprend mieux son propre volcan intérieur.

Le trajet vers la cicatrisation s’approfondit avec la construction d’une cabane, grâce à André. Ici encore, la narration souligne la dimension créatrice du projet : pilotis, absence d’électricité, poêle avec feu pour le chauffage, fusion avec l’environnement : « On me donne quatre murs inédits pour abriter des pensées neuves, dont deux sont percés de petites fenêtres doubles. C’est un peu comme si je rentrais, enfin, chez moi. » (FC, p. 109) L’héroïne appelle indifféremment l’habitation « maison nouvelle » ou « cabane » ; comme dans le cas de Marie-Desneige, le lieu renvoie à la reconstruction identitaire et sera abandonné une fois son rôle d’adjuvant accompli.

Art libérateur et agrégation

L’agrégation, ou phase postliminaire, confirme le passage symbolique et donc l’incorporation à un nouvel état. Elle peut comprendre ou non un rite qui entérine la transformation. La cabane sise dans la forêt liminaire a cristallisé le processus de rénovation et favorise ainsi l’entrée dans un nouvel état chez les personnages. Mais c’est lorsqu’elle s’unit à l’art qu’elle dynamise la métamorphose avec le plus de force.

La « nouvelle maison » dans la forêt d’Inverness sert en effet de théâtre à trois pantomimes masquées que propose André. Les mimodrames recréent la relation ratée entre Lukas et l’héroïne et assouviennent leur désir par le biais d’André. Ce faisant, elles représentent aussi les nœuds existentiels ressentis par la jeune femme et par l’acteur dont le fils s’est tué. Le choix du masque

²¹ Frédéric s’inspire de Lothar Baier (1942-2004), cofondateur de la revue *Text und Kritik* et lauréat de plusieurs prix pour son expertise dans le domaine du monde francophone.

correspond dès lors à la fonction cathartique qu'on lui attribue : « Le masque ne cache pas, mais révèle au contraire des tendances inférieures, qu'il s'agit de mettre en fuite »²². Lors de la deuxième séance, l'héroïne se transforme littéralement en marionnette qui, sur le plan symbolique, exprime des désirs secrets et camouflés²³. Au dernier mimodrame, André reproduit la tentative de suicide de la narratrice et ceux, réussis, de Lukas et du fils d'André. En l'empêchant de passer à l'acte, Sophie renverse les rôles et se libère ainsi de son passé tout comme elle aide son compagnon à surmonter le deuil :

Dans la mise en scène de son corps et dans la mise en crise des vieilles valeurs, l'être liminaire crée en effet quelque chose de nouveau, opère une construction de sens [...], mais, du même coup, il est amené à réfléchir sur son propre passé, sur son univers d'origine qui est soumis à une sorte de redéfinition qui l'actualise²⁴.

Au terme des pantomimes, la cabane n'a plus lieu d'être. De même que le volcan intérieur de Sophie et d'André s'est apaisé, le feu purificateur dévorera l'habitation : « La cabane sur pilotis se tient bien droit au milieu d'une parcelle de terre, elle-même au milieu de la forêt d'Inverness [...] Près de l'escalier, il y a les trois bidons d'essence, dans ma poche un briquet et une boîte d'allumettes. » (*FC*, p. 163) Elle pourra retourner à Paris, synonyme de l'état nouveau.

L'art permet aussi la rénovation chez Saucier. Nous avons mentionné plus tôt que le campement de Boychuck relevait du sacré. Il en va de même pour l'œuvre qu'elle recèle. L'une des remises, « une sorte de nef » (*PO*, p. 47), contient en effet 367 toiles²⁵ au même motif, c'est-à-dire des éclats de couleurs vives « comme des notes flûtées dans un requiem » (*PO*, p. 47) - les victimes des Grands Feux - sous une couche gris fumée. Elles ont permis à Boychuck d'exorciser l'horreur que la population et lui ont vécue. Elles expriment aussi son feu passionnel pour les jumelles Polson, en particulier dans la série *Jeunes filles aux longs cheveux*. Tout comme l'incendie avait ravagé l'espace, l'amour dévorant qui unissait les trois êtres n'avait jamais connu d'épanouissement heureux. Seule Marie-Desneige - comme André sous le signe du sacré - arrive à déchiffrer « la douleur hallucinée de Ted » par sa clairvoyance « qui enluminaient chaque tache de couleur » (*PO*, p. 171). Le décryptage des toiles

²² Jean Chevalier et Alain Gheerbrant, *Dictionnaire des symboles*, o. c., p. 615.

²³ *Ibid.*, p. 612.

²⁴ Teodoro Patera, « Liminalité et performance : de l'anthropologie de Victor Turner aux *Folies Tristan* », *Perspectives médiévales. Revue d'épistémologie des langues et littératures du Moyen Âge*, n° 35, 2014, §13. <http://peme.revues.org/5025>.

²⁵ Le chiffre renvoie au mot « emyah », c'est-à-dire « terreur, crainte », selon le code établi par James Strong pour classer le vocabulaire biblique. Il renforce donc la démarche esthétique de l'artiste.

prend la forme d'un cheminement heuristique alternant entre réflexions métacritiques, classement et retours chronologiques, vers une compréhension affective de l'épreuve collective et du paysage intérieur de Ted.

La photographe accentuera ensuite l'action régénératrice des tableaux par sa propre exposition qui unit ses photos et les œuvres de Ted ; elle ouvre ainsi une catharsis sur les plans personnels et collectif. Nous avons dit plus haut qu'Ange-Aimée constitue le relais entre la forêt et l'univers social. Amie de l'ermitage et adjuvante de Ted, elle est l'ange qui protège la forêt liminaire et sa fonction transformatrice. Plus encore, elle permet de mener le travail rénovateur à terme. C'est parce qu'elle appartient à cet espace qu'elle rencontre Angie Polson sous un chêne, à Toronto. Celle-ci, « ange » adoré de Theodore, mandate l'artiste qui « ne se serait pas lancée dans cette quête si [...] elle avait fait clic sur cette pluie d'oiseaux dans les yeux de la petite vieille du High Park » (*PO*, p. 83). Angie fournit en outre le titre de l'exposition, « Il pleuvait des oiseaux », dont l'objet consiste dès lors à réunir les amoureux au-delà de la mort. Par ailleurs, en exposant les photos de survivants en plus d'expliquer les Grands Feux, la photographe suture aussi le passé collectif. De fait, au terme du roman, la douleur des amours et de l'espace incendié s'est sublimée par la réussite de l'exposition. Charlie et Marie-Desneige sont retournés dans la société et habitent désormais une maison « sous les arbres, à la sortie d'un village » (*PO*, p. 177). La photographe quant à elle se trouve à l'orée d'une nouvelle vie. Déjà marginale comme photographe naturaliste, elle était entrée dans la forêt sacrée, mue par « une quête qu'elle ne comprenait pas tout à fait » (*PO*, p. 79) au départ. Au moment de la descente policière, elle avait ensuite ressenti la disparition de ses vieux compagnons comme une mort, ce qui l'avait obligée à cesser de vivre à travers eux. L'exposition torontoise et la rencontre d'un homme entérinent ainsi sa propre sortie de la liminarité.

Conclusion

« Amour, errance, douleur, forêt profonde et rédemption dans l'art, des thèmes chers au cœur de jeunes artistes qui aiment que la vie racle les bas-fonds avant d'atteindre la lumière » (*PO*, p. 173). Ce commentaire résume bien les deux œuvres, où la forêt incendiée s'est inversée en lieu de réinvention, où le feu s'est inversé en purification et s'est sublimé. La cabane au sein de l'espace liminaire dynamise le processus régénérateur, dont la forme la plus efficace réside dans l'art ; c'est lui qui permet d'accéder à l'agrégation. En ce sens, *Forêt contraire* et *Il pleuvait des oiseaux* proposent, au-delà du rite de passage, une réflexion sur la littérature même. Le texte de Frédérick s'émaille de nombreuses références littéraires et philosophiques, et sa protagoniste se

montre une lectrice assidue. Outre un style très travaillé qui transforme le narrateur en oracle, le roman de Saucier se pose en « rédemption dans l'art » en donnant le titre de l'exposition à celui de son récit. Les écrivaines sont passées « à travers une forêt de symbole qui [les] observent avec des regards familiers »²⁶ pour mieux l'interpréter - et y inviter le lecteur.

BIBLIOGRAPHIE

- Bachelard, Gaston, *Psychanalyse du feu* [1949], Paris, Éditions Gallimard, coll. « Folio/Essais », 1992, édition disponible en ligne à l'adresse : http://classiques.uqac.ca/classiques/bachelard_gaston/psychanalyse_du_feu/psychanalyse_du_feu.pdf
- Bachelard, Gaston, *La poétique de l'espace* [1957], Paris, Les Presses universitaires de France, coll. « Bibliothèque de philosophie contemporaine », 1961, édition disponible en ligne à l'adresse : <https://gastonbachelard.org/wp-content/uploads/2015/07/BACHELARD-Gaston-La-poetique-de-l-espace.pdf>
- Charles Baudelaire, « Correspondances », *Les fleurs du mal*, 1857, poème disponible en ligne à l'adresse : https://fr.wikisource.org/wiki/Les_Fleurs_du_mal/1857/Correspondances.
- Chevalier, Jean et Alain Gheerbrant, *Dictionnaire des symboles*, Paris, Robert Laffont, coll. « Bouquins », 1982.
- Collot, Michel, *Pour une géographie littéraire*, Paris, Éditions José Corti, coll. « Les essais », 2014.
- Crews, Judith, « Le symbolique de la forêt et des arbres dans le folklore », *Unasylva*, 213, vol. 54, 2002-2003.
- Frédéric, Hélène, *Forêt contraire* [2014], Montréal, Éditions Hélio trope, 2015.
- Lapierre, Stéphanie, « Cent ans depuis le feu de forêt le plus meurtrier du Canada », Radio-Canada.ca, 29 juillet 2016, article disponible en ligne à l'adresse : <http://ici.radio-canada.ca/nouvelle/795259/feu-matheson-val-gagne-29-juillet-1916-histoire>
- Langevin, Francis, « La régionalité in les fictions québécoises d'aujourd'hui. L'exemple de *Sur la 132* de Gabriel Anctil », *Temps zéro*, n° 6, 2013, article disponible en ligne à l'adresse : <http://tempszero.contemporain.info/document936#ftn14>
- Loubes, Jean-Paul, « La cabane, figure géopoétique de l'architecture », in Bernard Brun, Annie-Hélène Dufour, Bernard Picon et Marie-Dominique Ribéreau-Gayon (dir.), *Cabanes, cabanons et campements. Formes sociales et rapports à la nature en habitat temporaire*, Paris, Travaux de la Société d'Écologie Humaine, 2001.

²⁶ Charles Baudelaire, « Correspondances », *Les fleurs du mal*, 1857, poème disponible en ligne à l'adresse : https://fr.wikisource.org/wiki/Les_Fleurs_du_mal/1857/Correspondances.

- Martin, Hervé, « Après Bataille (1) », *L'intermède*, 2014, article disponible en ligne à l'adresse : <http://www.lintermede.com/pages-georges-bataille-foret-contre-helene-frederick.php>
- Patera, Teodoro, « Liminalité et performance : de l'anthropologie de Victor Turner aux *Folies Tristan* », *Perspectives médiévales. Revue d'épistémologie des langues et littératures du Moyen Âge*, n° 35, 2014, article disponible à l'adresse : <http://peme.revues.org/5025>.
- Segalen, Martine, *Rites et rituels contemporains*, Paris, Nathan Université, 1998.
- Saucier, Jocelyne, *Il pleuvait des oiseaux*, Montréal, Éditions XYZ, coll. « Romanichels », 2011.
- Tiberghien, Gilles A., « Demeurer, habiter, transiter. Une poétique de la cabane » in Augustin Berque, Alessia de Biase et Philippe Bonnin, *L'habiter dans sa poétique première*, Actes du colloque de Cerisy-la-Salle (1^e-8 sept. 2006), Paris, Éditions Donner lieu, 2008.
- Turner, Victor W., *Le phénomène rituel. Structure et contre-structure* [1969], traduit de l'anglais par Gérard Guillet, Paris, PUF, coll. « Ethnologies », 1990.

L'ÉCRITURE BERGOUNIENNE À LA RECHERCHE D'ELLE-MÊME

MARIE THÉRÈSE JACQUET¹

ABSTRACT. *Bergounioux's writing in search of itself.* This study examines the original evolution of Pierre Bergounioux's polymorphic and changing work, which is fashioned through a rarefaction of long forms in favor of short forms, and which underlines how some mechanisms of writing attest of a constant thematic circularity, if not anecdotal, through an articulation and a redistribution as different as systematic of the material which recurrently explores the ambiguity of the subject matter. From one work to the next, from the long form to the short form, Bergounioux's writing – thereby conveying the brooding proper to contemporary writing – constantly shifts while regenerating cognitive postures.

Keywords: *Pierre Bergounioux, Short form, Long form, Subject, Experience, Fiction*

REZUMAT. *Scrierea bergouniană - căutându-se pe sine.* Acest studiu analizează evoluția inițială a operei polimorfe și în continuă schimbare a lui Pierre Bergounioux, care se va fi construind printr-o rarefiere a formelor lungi în favoarea formelor scurte, și subliniază modul în care anumite mecanisme proprii scriiturii asigură o circularitate tematică constantă, chiar anecdotică, prin o articulare și o redistribuire la fel de diferită de cea sistematică a materialului care nu încetează să exploreze ambiguitatea subiectului. De la o operă la alta, de la forma lungă până la forma scurtă, scrierea bergouniană – purtătoare a unei continue conformări cu scriitura actuală – se transformă fără încetare, revitalizându-și totodată pozițiile cognitive.

Cuvinte cheie: *Pierre Bergounioux, forme scurte, forme lungi, Subiect, experiență, ficțiune*

Le parcours artistique de P. Bergounioux est, on le sait, riche, d'emblée polymorphe (littérature, sculpture), à la fois mutant et constamment tel à

¹ Marie Thérèse Jacquet est professeur de littérature française à l'Université de Bari (I), où elle a fondé et dirigé la collection «Tradurr-e». Spécialiste de l'œuvre flaubertienne, elle travaille depuis longtemps sur la traduction littéraire et la littérature actuelle au sein du Groupe de Recherche sur l'Extrême Contemporain (GREC). Son ouvrage *Fiction Bergounioux. De Catherine à Miette* (B.A. Graphis, "Marges critiques/Margini critici", 2006) a obtenu le Prix Littéraire de "Francesistica" des Thermes de Saint-Vincent 2007. Elle a, entre autres, coordonné les volumes collectifs *Papier-villes* (B.A. Graphis, "Marges critiques/Margini critici", 2008) et, avec Sylviane Coyault, *Les chemins de Pierre Bergounioux* (Quodlibet, "Ultracontemporanea", 2016).
E-mail: marietherese.jacquet@uniba.it

l'intérieur de chaque domaine d'intervention. À partir de 1985, son monde de papier se construit sur des narrations longtemps définies « romans » (*Catherine, Ce Pas et le suivant, La Bête famarimeuse...*) par l'initiative de son éditeur, tout en s'élargissant très vite : analyse critique (par exemple, la *Préface aux Lettres d'Orient* de Flaubert), commentaire à d'autres œuvres de pure création (citons *Johann Zoffany, Vénus sur les eaux*), interventions variées autant que ponctuelles (conférences, articles sur journaux et revues de caractère très différent) ; son écriture jaillit d'un besoin autant qu'elle naît – et en ceci, elle répond à une caractéristique d'aujourd'hui qui ne manque pas de nous interroger – de commandes, de sollicitations extérieures.

Et semble émerger, dans cette production, un recours aussi progressif qu'essentiel à la « forme brève » comme cadre préféré de l'écriture bergounienne : qu'en est-il exactement ? Essayons d'en cerner l'apparition dans la courbe initiale de son œuvre, telle qu'on peut la dessiner aujourd'hui. Le parcours sera largement chronologique car l'écriture des formes qui sont au centre de notre attention advient au terme, semble-t-il, d'une série de mutations qui paraissent s'opérer par une sorte d'épuisement du type de saisie en acte et se présente comme une conquête au terme d'un itinéraire qui se révèle aussi une quête.

L'œuvre de cet écrivain s'installe donc avec des romans qui proposent une écriture que nous tendrions à définir largement masquée, probablement aussi pour son auteur, jusque dans ses objectifs et encore à la recherche d'elle-même – hésitations sur le point de vue à adopter, une première ou une troisième personne ?, accueil d'abondantes techniques propres au nouveau roman, insertion d'éléments autobiographiques sans grande fictionalisation, besoin de s'inscrire dans une construction nette, obédience à un héritage polyphonique à la Faulkner, utilisation en miroir, dans ce roman en abîme, d'une lecture de Flaubert...²

Puis arrivent les romans immobiles, les romans sur le temps d'avant le temps, les romans de l'enfance, la tentation du regard en arrière. De toutes les explications possibles de ce choix, nous retiendrons, par souci de brièveté, celles qui servent notre propos. Nous sommes en 1986. P. Bergounioux a conscience de l'effondrement de certaines illusions socio-politiques et de l'impossibilité définitive à se projeter vers l'avenir, comme en témoignent abondamment les pages des *Carnets* de ces années-là³, si bien qu'émerge – en une démarche tout à fait générationnelle, par ailleurs – un besoin de ressourcement en des temps heureux – qui se fera balancement caractéristique de cet écrivain entre privé (les confidences quotidiennes au journal) et public (les œuvres publiées à travers, en particulier, la dette morale envers qui a partagé certaines douleurs – la dette est une notion-clef de cet univers avec l'absolue impossibilité d'aborder certains

² L'ensemble des analyses peut se trouver dans Jacquet, M. T. (2006). *Fiction Bergounioux. De Catherine à Miette*. Bari : B.A. Graphis, "Marges critiques/Margini critici".

³ Bergounioux, P. (2006). *Carnet de notes, 1980-1990*. Lagrasse : Verdier.

thèmes du vivant des protagonistes). Cependant, le positionnement se fait plus clair, l'écriture trouve ses points d'appui : la première personne – irréductiblement, car elle répond au profond souci d'authenticité qui anime P. Bergounioux en tant que la seule que le « je » peut en effet ontologiquement saisir. Et la juste distance à installer entre le narrateur et son récit est alors garantie par les différentes formes possibles de dédoublement : narratif (figure du frère, de l'ami, du cousin), temporel (l'hier des faits et l'aujourd'hui de la narration), scriptural (la dualité inscrite dans le recours métaphorique au double et à l'ombre), avec déjà des sas narratifs (l'évocation des grandes vacances). Autres éléments-clef: ces romans de l'enfance sont ceux qui portent à terme l'expérience fondamentale d'un rapport au monde à jamais brouillé. La mesure est définitivement prise de l'incontournable écran de la représentation. Et si la blessure du fils est encore soigneusement tenue à l'écart, s'inscrivent toutes les déclinaisons de la séparation, de la brisure, d'une fêlure qui se fera ontologique.

En 1989, apparaît le dernier long récit sur l'enfance, *C'était nous*. Et parce que le temps de l'enfance s'est achevé, consentant le désenclavement, et que les conditions familiales ont changé – son père disparaît en 1990 – libérant l'écriture, voici *La Mue* en 1991, roman charnière. Le gris du quotidien envahit l'œuvre, c'est celui de l'hypokhâgne. Le narrateur rejoint là en quelque sorte celui qu'il était hier puisqu'il y raconte la conquête de ce qui – en fait – est déjà devenu sa méthode pour « bien penser », méthode qu'il va appliquer pour mettre en marche la suite de son œuvre, celle à laquelle, sans doute, il aspire profondément, ontologiquement pourrait-on dire, et qui vise à le faire devenir ce qu'il est. Car P. Bergounioux, c'est d'abord une construction individuelle, une conquête personnelle qu'il voudrait gérer par la rationalité. Cette nouvelle démarche s'inscrit dans les formes longues et dure le temps d'une totale appropriation et d'une vérification de ses possibilités.

Après *La Mue*, cette œuvre, qui se donne désormais sans plus se définir, s'amorce le dessin d'un double parcours que nous voulons croire significatif, jusque dans la concrétude de l'objet. D'une part, les textes longs désormais livrés sans indication de genre continuent à être publiés chez Gallimard. Le temps est alors, enfin, venu de ceux que D. Viart a appelés, à juste titre, les romans de filiation ; ce sera *L'Orphelin* (1992) puis *La Toussaint* (1994), autres textes nécessaires, pour lesquels l'écrivain se trouve une nouvelle écriture : une émotion qui suscite une pensée, un particulier qui devient général, la recherche d'une empathie intellectuelle autant qu'émotionnelle – au service d'une clarification du rapport de filiation et de la résilience que celui-ci lui a imposé et qui va s'élargir en une reconstitution globale de la personnalité du narrateur envisagée dans son cadre extérieur, un cadre que l'on pourrait définir géo-historico-socio-voire ethnocentrique. Ces récits, soutenus par le travail de la mémoire tant individuelle que collective, installent le narrateur dans une lignée désormais largement définie

et cet élargissement même pose les bases d'une approche générale, commune à l'espèce humaine. Un parcours que l'on peut lire en cours d'achèvement comme en témoigne en 2001 *Le Premier mot*.

De l'autre paraissent, de manière plus dispersée, en parallèle, comme à côté, les premiers textes véritablement courts, d'une quarantaine de pages, sans définition d'appartenance à un genre, chez différents éditeurs comme Verdier, Fata Morgana, Théodore Balmoral, Art & arts. Le premier de ceux-ci sera en 1992 *Le Matin des origines*, que suivra *Le Grand Sylvain* (1993), puis dès *Points cardinaux* (1995), s'alignent des textes encore plus courts et ces deux formules iront s'échelonnant, s'alternant d'*Un peu de bleu dans le paysage* (2001) ou *Simple, magistraux et autres antidotes* (2001), unités composées, jusqu'à *Univers préférables* (2002) et *Le Fleuve des âges* (2004), textes brefs d'une seule coulée.

Ce qui frappe d'emblée dans les premiers textes courts, c'est justement l'unité de ton, le bonheur qui se dégage de ce surgissement parallèle aux textes les plus sombres de P. Bergounioux. Un peu comme si un mouvement pendulaire avait exigé, pour un excès de douleur, une forme de compensation que l'auteur ne savait/pouvait puiser, encore une fois, que dans le temps d'avant : 1992 voit donc paraître *L'Orphelin* et *Le Matin des origines*, puis *Le Grand Sylvain* règne, solitaire et souverain, sur toute l'année 1993 et en 1994 *La Toussaint* et *La Casse* semblent reproduire le double mouvement, lui-même reflet d'exigences opposées et pressantes, l'une autant que l'autre.

De fait, les passages sont constants des œuvres longues aux formes brèves et d'une forme brève à l'autre. Il est facile de reconduire *Le Matin des origines* à l'un des derniers épisodes de *C'était nous* (1989). *La traction*, titre et sujet du récit du même titre inclus dans *Un peu de bleu dans le paysage* (2001), semble aussi directement dériver de *L'Arbre sur la rivière* (1988), tout comme une évocation du grand-père dans *Simple, magistraux et autres antidotes* (2001)⁴ glisse, à moins que ce ne soit le contraire, vu que les publications portent les mêmes dates, vers *Le Premier mot*⁵. De plus, il ne semble pas erroné de lire dans *Univers préférables* (2012) encore une fois une tentative d'exorciser la gêne qu'engendrent chez le narrateur les trois maisons du virage sur la D121 évoquées dans *Simple, magistraux et autres antidotes* (p. 13), donc dès 2001, tout comme les rêveries qui constituent le cœur du *Chevron* (1996) auront une sorte de « Suite » ou mieux chercheront une sorte d'accomplissement dans *Univers préférables* soit plus de dix ans plus tard.

Ces premières formes brèves se coagulent autour de ce qu'ailleurs nous avons choisi de dénommer, d'un terme dérivé de la botanique, « les dormantes

⁴ Bergounioux, P. (2001). *Simple, magistraux et autres antidotes*. Lagrasse : Éditions Verdier, p. 13.

⁵ Difficile d'élucider le mystère, vu que les *Carnets* sont en général, peu loquaces sur l'écriture de l'œuvre.

bergouniennes»⁶, autrement dit des noyaux scripturaux, engendrés par une mémoire d'événements privés, par des anecdotes particulières au caractère exceptionnel. L'écrivain met alors, au coeur des textes, les expériences subjectives qui furent constituantes, fondatrices pour la constitution de son individualité, ses propres épiphanies. *Le Matin des origines* évoque le coup de foudre avec le monde qui engendre un attachement définitif à celui-ci ; *Le Grand Sylvain* révèle la découverte d'un paramètre déterminant, la beauté, grâce au vol léger de ce papillon qui échappe au narrateur, la fragile construction des êtres autour des choses comme le traduit la scène du déménagement dans *Résignation...*

En 1994, *La Casse* se présente comme une autre œuvre charnière aux dimensions ambiguës, à mi-chemin, dirions-nous, entre une œuvre longue et une forme brève. À la faveur d'une nouvelle remise en perspective de son parcours personnel, P. Bergounioux y opère ses retrouvailles avec le langage. Dans ce texte, les mots sont en effet chargés de raconter ce que les matériaux, la matière ont déjà raconté ou tenté de faire, les signes disent ce qui s'est, jusqu'alors, inscrit dans la sculpture, ce qui s'est simplement donné à voir.

Or les mots sont justement le lieu de la première trahison subie par le narrateur, ceux qu'un père ne disait pas autant que ceux qu'il prononçait mais qui ne disaient pas la réalité et ce texte est déterminant car il libère ainsi les mots de l'aura sombre dont le père les avait dotés. Et il faudra, de fait, attendre 2001 pour que le long texte intitulé *Le Premier mot* reprenne, développe et porte à son accomplissement cette autre reconquête bergounienne. Nous assisterons alors à un nouveau mouvement puisque, dans ce cas précis, c'est bien la forme brève qui servira de passerelle, voire de base à la forme longue. Les mots de *La Casse* disent en effet la résilience qui fit par la matière, la réunification de soi, si bien qu'à partir de ce texte, P. Bergounioux s'achemine très rapidement vers ce que j'appellerais son écriture. Pleinement, celle des formes brèves.

Et celles-ci se multiplient poursuivant l'ample enquête lancée par les romans. Elles réfléchissent, illustrent le conditionnement du « je » par des données objectives, perceptibles, voire vécues, partageables par tous que le narrateur traverse, bien sûr, à sa manière, se construisant ainsi dans son individualité. Citons l'incontournable géographie des lieux identitaires (*Le Chevron*), l'histoire telle qu'il la reçoit comme legs de la part des générations précédentes (*Le Bois du chapitre*), la réalité ethnographique (*Un peu de bleu dans le paysage* et *Simplex, magistrats et autres antidotes*).

Cependant, se profile un nouveau creusement de l'expérience du sujet et un glissement vers un autre territoire constitué par des états de conscience autres que la pensée, qui présentent toutefois, pour l'écrivain, la même intensité et la même nécessité. Ces formes brèves s'appuient sur des expériences qui,

⁶ Jacquet, M. T. (2006), *Fiction Bergounioux. De Catherine à Miette*. Bari : Edizioni B.A. Graphis, "Marges critiques/Margini critici", p. 15, 110, 216, 220-224, 266.

cette fois, n'impliquent que le narrateur, et sont, largement et de plus en plus, vidées de leur contenu biographique si bien que c'est en tant que caractéristiques de notre qualité d'homme qu'elles font l'objet de cette écriture.

La Ligne (1997) fournit un exemple de ces occasions où le narrateur illustre comment, par une étrange déchirure qui advient momentanément dans cet écran incontournable qui nous sépare du monde, l'homme parvient à se libérer de son invincible sentiment d'étranéité et à contempler, passif mais heureux, la scène où il évolue ; chacun des épisodes de ce texte illustre un de ces franchissements de l'écran grâce à ce fil de soie symbolique que constitue la ligne de pêche et évoque l'application mise par le narrateur pour discerner cette brèche qui peut s'entrouvrir, un instant, sur quelque frontière, econsentant de respirer alors un air qui est celui des rêves. On échappe au temps – tourment bergounien –, on sort de l'espace. "Il suffisait d'imaginer que ce qu'on voulait se trouvait là, au mépris du témoignage contraire de nos yeux et de toutes les choses, et c'est ce qui arrivait"⁷ et qu'importe cette photo dont "(l)e tirage ne donna rien" (p. 62).

Car ces moments s'encadrent dans une vision ample, exhaustive, systémique de l'univers – "je ne suis pas certain qu'il existe des personnes ni même des vivants, rien que des dissensions aveugles au sein de la matière, la guerre inexpiable de l'air et du feu, la lutte sans issue de la terre et de l'eau" (p. 28). Et se dessine une vision globale, grandiose, matérialiste de l'origine, une sorte de mise en avant des quatre éléments, dans leurs réalisations d'aujourd'hui, avec, en filigrane, la position de l'homme qu'il rappelle avec une de ses formules dont il a l'art ("un incident frontalier, une contrariété passagère, un peu d'écume à la surface de l'éternelle et tumultueuse matière" (p. 38-39). Notre supériorité est certes réaffirmée dans l'atout que lui donne sa conscience réflexive, mais doivent s'y ajouter des instants inattendus, imprévisibles, uniques, privilégiés qui sont alors amplifiés. Rappelons l'aube triomphante et la conquête de la beauté du monde dans *Le Matin des origines* « corrigées » maintenant par l'appréhension de la douleur d'avant l'aube, comme dans *Le Fleuve des âges* et l'obligation qui en découle de mesurer notre finitude et notre précarité. Mais la sensation forte qui se dégage des œuvre brèves, c'est bien la réaction toute humaine que le narrateur oppose à sa fondamentale, essentielle inconsistance.

Alors émerge une autre veine, elle aussi latente mais qui va prendre toute sa place. Si, à l'origine du positionnement scriptural de P. Bergounioux, on doit sans doute placer un respect inconditionnel pour ce qui est, qui constitue sa forme de vérité, sa discipline, sa morale, dans la pleine acceptation de la subjectivité de toute approche, tout ce qui se passe dans le « je » et seulement en lui, lorsqu'apparemment le contact avec l'extérieur se réduit, attire et retient aussi son attention. Avec toujours la même méticulosité, P. Bergounioux épingle certains de ces traits humains, qui n'ont pas vraiment attiré l'attention et leur accorde

⁷ Bergounioux, P. (1997). *La Ligne*. Lagrasse : Éditions Verdier, p. 61.

exactement la même dignité qu'il reconnaît aux éléments du monde dit visible, comme cela se manifeste, par exemple, clairement dans *Le Chevron*. Si ce texte s'ouvre sur les réflexions d'un géographe-ethnologue, pourrait-on dire, qui lit, dans le caractère des habitants des chevrons et des combes, un reflet des paysages décevants, hargneux qui sont leur lot, au cœur de ce texte, comme au cœur du paysage qu'il décrit, le narrateur installe une réflexion articulée sur les errances mentales, qu'il a pu laisser s'installer, les yeux ouverts, en ces mêmes lieux. Très peu nous est transmis sur le contenu de cette distraction volontaire – seulement ceux qui connaissent l'ensemble de son œuvre y retrouvent des indications qui ont eu un pan d'éclaircissement ailleurs, dans *Miette* (1995) en particulier –, mais beaucoup est dit sur les conditions exigées pour la rêverie qui prend ici les allures d'une projection sur le futur, mais d'une projection raisonnée, voire raisonnable ; mieux encore le contact avec le monde devient une occasion pour la langue intérieure de s'imposer. En fait, à l'indifférence du monde extérieur, l'écrivain tend à imposer un monde intérieur fait de langage ; dans *Univers préférables*, texte largement postérieur, l'écrivain accorde sa place à un état de conscience semblable, gratuit, incontrôlable, quasi méconnu et expose cette causerie intérieure, là encore comme un mécanisme en acte plus que comme le récit de ce qui est « inventé ». Ce texte se révèle particulièrement intéressant car il donne probablement la mesure exacte des objectifs de P. Bergounioux. « (L)a maison de Cressensac », demeure abandonnée qui surgit au détour d'un tournant sur la route des vacances, déclençait régulièrement l'imaginaire de l'enfant qu'il était alors, nous voici au bord de la fiction, mais l'écrivain ne nous entraînera pas plus avant. Ce que l'écriture bergounienne veut prendre en compte, ce n'est pas la myriade de vies inventées auxquelles donnait naissance le rêve éveillé d'alors, mais bien le mouvement du « je », non ce qui s'est alors produit, de fait probablement reconductible à une enième variante de l'Histoire, des histoires. Il veut épingleur une de nos façons d'être qu'il nous revient de considérer pleinement, une de nos modalités de fonctionnement, en général négligée, montrer l'importance qu'elle a dans nos vies, tout autant, semble-t-il, qu'il souhaite échapper au rabâchage fictionnel. Pour cet écrivain, le mouvement qui, aujourd'hui, peut donner vie à la littérature doit être cherché ailleurs, ou pour le moins son chemin à lui sera celui-là. Tout comme existent le moi et le monde avec, comme seul lien, la représentation que j'en ai, posant l'axiome cartésien que mes sens ne sauraient complètement me duper, vit en moi un autre monde que je perçois, que j'anime, que je fais surgir, où je me réfléchis, ou encore qui surgit autant qu'il disparaît, dont je peux mesurer l'impact sur ma vie (et *Le Chevron* s'applique à lister tout ce parcours) – et de quelle autre preuve aurais-je alors besoin pour me garantir son existence? –. Ce monde est celui où la langue du dedans, comme la dénomme P. Bergounioux, tout à coup s'impose, prend le devant, installe sa réalité, une réalité virtuelle, certes, mais dont on ne saurait douter, tout aussi importante pour le sujet que celle extérieure et, ce, d'autant plus que chacun de nous sait combien notre spécificité s'installe et prend

corps à partir de notre capacité à utiliser le conditionnel aussi, vu notre capacité réduite à vivre dans le seul instant présent. Il faut désormais insérer, dans notre approche cognitive de l'être humain, ce fonctionnement mental bien réel qui, aussi paradoxal que cela puisse paraître, génère de fait la fiction : et effectivement l'écrivain Bergounioux qui fuit le fictionnel ne recueille pas cette production, il prend seulement acte de l'intrusivité de cet univers. Et l'ample cartographie nourrie des occasions d'élaboration imaginaire de l'enfant (magasins de vêtements pour enfants, parfumerie, oiseleur, bar...) débouche sur la "douceur d'être au monde sans conteste ni réserve"⁸. Sans oublier une autre étape : la rêverie sans hâte du *Fleuve des âges*, à partir d'un imaginaire collectif, cette fois, partageable que le romancier fait surgir du paysage. Le narrateur de *La Demeure des ombres* affirmait : "On procède de trois domaines : celui de la réalité extérieure, à laquelle il n'importe aucunement que nous l'envisagions ou pas, celui des chimères, des êtres fictifs et des visions qui ne sont que pour nous, celui enfin que composent les ressortissants du premier lorsqu'ils s'établissent dans le second pour y former la mémoire". L'inventaire a été mené à bon terme.

Du *Matin des origines* à *La Ligne* voire au *Fleuve des âges*, ces formes brèves extrapolent des textes longs le matériau que l'écrivain retient essentiel, le défictionnalisent, le dénarrativisent, s'appuyant simplement sur un arrêt sur image qui devient structure du texte, par focalisation et agrandissement. L'écoulement du temps est ainsi déjoué, car le passé s'est glissé dans le présent si bien que ni l'un ni l'autre ne sauraient désormais exister séparément, à l'image de notre propre façon d'être. Ces images autrefois déposées par le réel et aujourd'hui ressurgies constituent de plus une clé de lecture nouvelle puisqu'elles mettent en évidence que le partage réel avec l'autre – l'altérité reste absolument infranchissable chez P. Bergounioux –, plus que dans une empathie toujours approximative, pourrait s'inscrire dans la mise en évidence, la révélation de mécanismes qui, eux, sont indiscutablement communs aux hommes.

Voici qui n'est pas sans conséquence sur l'écriture elle-même.

Cerner ainsi au plus près notre vécu, c'est accepter de reconnaître que des pans entiers de notre existence tombent inexorablement dans l'oubli et ce, parce que notre vie tient en vérité à quelques moments particuliers, si bien que, dans une certaine mesure, P. Bergounioux va exploiter, mieux mettre en évidence et utiliser la sélectivité qu'opère et par laquelle opère la littérature, dans un pacte tacite avec ses lecteurs.

De sorte que, tandis que *Le Matin des origines* – première œuvre brève – conserve encore une certaine allure narrative sur laquelle l'écrivain s'attarde et qui encadre les moments cruciaux du récit, *Le Grand Sylvain* sert, il est vrai, un récit construit à partir de la volonté manifeste d'un développement linéaire et progressif – perceptible, en particulier, dans le passage du témoin de l'enfant

⁸ Bergounioux. P. (2002). *Univers préférables*. Saint Clément de Rivière : Éditions Fata Morgana, p. 54.

insatisfait que fut le narrateur au narrateur adulte chargé d'éponger les dettes puis au fils de ce narrateur –, mais aussi un texte qui peut être défini comme le livre des boucles par excellence : pas tant pour la fréquence objective du terme que par les dessins que trace en effet le récit dans son développement interne fait d'une juxtaposition de sas scripturaux.

Cinq ans plus tard, *La Ligne* est jalonné de séquences que le narrateur ne songe même plus à relier et, si l'on prend en considération la structure du *Fleuve des âges*, la trame se veut labile, fluide, fuyante à l'image du thème traité, celui de l'eau et s'appuie simplement sur trois images – la crue du fleuve, le barrage-sphinx, les ponts suspendus. En fait, l'ellipse – qui rongait le texte, au niveau du détail, dès ses premières publications (négligence porteuse d'un seul terme, choix du "ça" globalisant) et qui avait gagné du terrain au fil des romans, s'est encore renforcée : elle travaille tant l'écriture qui va s'enracinant dans une syntaxe et un lexique d'un autre temps, que la narration (retard dans les informations, voire omission de celles-ci), à partir certes de l'unicité du point de vue mais en choisissant le brouillage dans l'énoncé de ce qui est évoqué, à force de subjectivité (citons la scène du repas dans *La Bête famarimeuse* à partir d'un point de vue qui ne se retient pas tenu à expliquer quoi que ce soit...). De fait très vite, les formes brèves qui nous sont offertes pourraient être définies « pointillistes ».

Qui fréquente l'œuvre bergounienne sait combien les photographies et les images ont pu constituer, pour cet écrivain, un point à partir duquel rebondir, mais ce qui pouvait sembler un élément du texte, apparaît maintenant comme une nécessité de l'écriture, car les images qui s'engramment si fortement constituent en fait notre vrai, notre seul contact avec le monde. De cette manière, probablement parce que, plus que jamais, il s'en est lui-même convaincu, probablement parce qu'une certaine méfiance vis-à-vis des mots perdure, l'écrivain nous les livre comme telles, car elles sont parvenues comme telles, se sont déposées comme telles et se représentent à notre esprit comme telles. Dans cette écriture des textes brefs, nous sommes donc plus que jamais au cœur du système de P. Bergounioux qui s'impose l'obédience au perçu et au vécu de ce perçu. L'écrivain n'entend plus se soustraire au morcellement qui nous caractérise et qu'il respecte et reflète, laissant, comme dans la vie, à l'ensemble de son œuvre, *a posteriori*, au lecteur, le soin – éventuel – de dessiner une certaine unité, en une « addition sans somme », selon la belle formule de Johann Faerber. Nous irions même jusqu'à affirmer qu'il veut souligner ainsi la difficile attention soutenue de notre conscience et qu'il peut le faire en désenclavant, en désengluant, en sortant de tout texte long à vague écho narratif, les expériences phénoménologiques qu'il retient fondantes, et ce, pour éviter le fondu de la vie, la complexité de l'existence qui s'encombre aussi d'impuretés, la fausse reconstruction *a posteriori* à la recherche d'un impossible sens. Il mettra, voudra du vide entre les épisodes – souvent s'installe de fait un espace blanc –, entre les œuvres, vide qui se veut de l'espace, du temps, désarticulant la compacité du réel,

au profit de la poussière d'une constellation. En fait le cœur de son analyse nous propose ainsi le mieux de l'introspection qui fait le cœur de la littérature française d'aujourd'hui. Et si l'usage systématique de la première personne récupère une apparence de cohérence de l'individu longtemps perdue, cette parcellisation ne renie pas la leçon d'un Rimbaud et surtout, pour le moins, s'accepte.

Aussi P. Bergounioux va-t-il s'efforcer de saisir dans chaque événement dont il doit témoigner – car celui-ci constitue la garantie du lecteur – uniquement l'esquisse, l'ossature, l'essentiel, il va le décharner de l'événementiel tout en le nourrissant – pour lui garder son attrait – par une plume à la fois légère et colorée, insistante dans ses métaphores qui sont justement le lieu scriptural qui dit la spécificité et plus que celle-ci.

D'où aussi cette sensation, de plus en plus nette dans le temps, d'un texte que l'écrivain arrête à un moment donné, qu'il interrompt mais qu'il aurait tout aussi bien pu continuer, tout comme il aurait aussi bien pu l'amputer précédemment. Nul ne dira jamais tout. Nul ne dira même jamais le tout sur l'un. On en a tout particulièrement la mesure avec *La Ligne, Univers préférables* ou *Le Fleuve des âges*.

Si se fait jour une sorte d'épuisement des histoires – les sciences humaines autant que sa propre production ont sans doute enseigné à P. Bergounioux qu'au fond, les histoires racontent toujours la même : à son tour n'a-t-il pas écrit et réécrit ses différents avec le père, sa nostalgie du frère sous toutes ses formes, son rapport avec la province. Et, en même temps, si l'impossible saisie de l'altérité qui empêche d'épuiser les histoires d'amour, surtout celles qui ont été manquées, habite la conscience de l'auteur, son écriture travaille, dans tous les cas, à fixer l'éphémère tout en lui gardant sa légèreté. L'historien, le philosophe, l'ethnologue viendront en aide à l'artiste, mais c'est bien le littéraire qui pourra avoir le dernier mot de par sa spécificité même.

Et si quelques formes longues trouveront encore la production bergounienne, car l'écrivain a sans doute encore des choses à dire pour compléter le cadre de ce qui a construit son narrateur, il nous semble qu'il est tout aussi évident, dans une approche globale, de constater que son œuvre va objectivement s'amincissant et, selon nous, enfin libérée des dettes – que l'on peut lire jusque dans *Miette* –, s'épanouissant dans la forme brève. Celle-ci lui consent de s'exprimer exactement là où, semble-t-il, il veut se situer, dans une écriture garantie par une première personne cartésienne mais corrigée, sortie de l'autarcie de l'expérience strictement personnelle, qui dit ce que nous sommes, dans tout ce que nous sommes. Et ce que nous avons défini comme mutations peut aussi être lu comme rotation cognitive autour de l'objet à connaître dans toute sa complexité, le « je » se voyant de plus en plus exposé comme appartenant à l'espèce humaine. À sa manière, de cette manière, P. Bergounioux nous présente un monde au quotidien, commun autant que propre à chacun de nous et encore largement à découvrir. Voilà qui nous vaut bien une fiction.

BIBLIOGRAPHIE

Corpus :

- Bergounioux, P., (1985) *Catherine*. Paris : Éditions Gallimard.
Bergounioux, P., (1985). *Ce Pas et le suivant*. Paris : Éditions Gallimard.
Bergounioux, P., (1986). *La Bête famarimeuse*. Paris : Éditions Gallimard.
Bergounioux, P., (1987). *La Maison rose*. Paris : Éditions Gallimard.
Bergounioux, P., (1988). *L'Arbre sur la rivière*. Paris : Éditions Gallimard.
Bergounioux, P., (1989). *C'était nous*. Paris : Éditions Gallimard.
Bergounioux, P., (1990). *Lettres d'Orient (Préface à)*. Bordeaux : Éditions L'horizon chimérique.
Bergounioux, P., (1990). *Johann Zoffany, Vénus sur les eaux, avec Bernadette de Boysson*.
Bordeaux : Éditions W. Blake & Co.
Bergounioux, P., (1991). *La Mue*. Paris : Éditions Gallimard.
Bergounioux, P., (1992). *L'Orphelin*. Paris : Éditions Gallimard.
Bergounioux, P., (1992). *Le Matin des origines*. Lagrasse : Éditions Verdier.
Bergounioux, P., (1993). *Le Grand Sylvain*. Lagrasse : Éditions Verdier.
Bergounioux, P., (1994). *La Toussaint*. Paris : Éditions Gallimard.
Bergounioux, P., (1994). *La Casse*. Saint Clément de Rivière : Editions Fata Morgana.
Bergounioux, P., (1995). *Miette*. Paris : Editions Gallimard.
Bergounioux, P., (1995). *Points cardinaux*. Saint Clément de Rivière : Éditions Fata Morgana.
Bergounioux, P., (1996). *Le Chevron*. Lagrasse : Éditions Verdier.
Bergounioux, P., (1996). *Le Bois du chapitre*. Orléans : Éditions Théodore Balmoral.
Bergounioux, P., (1997). *La Ligne*. Lagrasse : Éditions Verdier.
Bergounioux, P., (1997). *La Demeure des ombres*. Bordeaux : Éditions Art & Arts.
Bergounioux, P., (2001). *Le Premier mot*. Paris : Éditions Gallimard.
Bergounioux, P., (2001). *Simplex, magistraux et autres antidotes*. Lagrasse : Éditions Verdier.
Bergounioux, P., (2001). *Un peu de bleu dans le paysage*. Lagrasse : Éditions Verdier.
Bergounioux, P., (2004). *Univers préférables*. Saint Clément de Rivière : Éditions Fata Morgana.
Bergounioux, P., (2005). *Le Fleuve des âges*. Saint Clément de Rivière : Éditions Fata Morgana.
Bergounioux, P., (2006). *Carnet de notes, 1980-1990, journal*. Lagrasse : Éditions Verdier.

Bibliographie critique:

- AA.VV. (hiver 2003-2004). *Compagnies de Pierre Bergounioux*. « Théodore Balmoral », 45.
Adler, A., (2012). *Éclats des vies muettes. Figures du minuscule et du marginal dans les récits de vie de François Bon, Annie Ernaux, Pierre Bergounioux et Pierre Michon*.
Paris : Éditions Presses Sorbonne Nouvelle.
Bauman, Z., (2004). *L'amour liquide. De la fragilité des liens entre les hommes*. Rodez-
Nîmes : Éditions Rouergue-Jacqueline Chambon.
Bruner J. (2002). *Pourquoi nous racontons-nous des histoires?* Paris : Éditions Retz,
"Forum Éducation Culture".
Changeux, J.-P., (1983). *L'homme neuronal*. Paris : Éditions Fayard, "Le Temps des sciences".
Changeux, J.-P., (2002). *L'homme de vérité*. Paris : Éditions Odile Jacob.

- Coyault, S., (2002). *La Province en héritage: Pierre Michon, Pierre Bergounioux, Richard Millet*, Genève : Éditions Droz, "Histoire des idées et critique littéraire", vol. 396.
- Coyault, S., et Jacquet M. T., (éds) (2016). *Les chemins de Pierre Bergounioux*. Macerata : Éditions Quodlibet, "Ultracontemporanea".
- Cyrulnik, B., (2000). *Les Nourritures affectives*. Paris : Éditions Odile Jacob.
- Cyrulnik, B., (2000). *Un merveilleux malheur*. Paris : Éditions Odile Jacob.
- Damasio, A.R., (1999). *Le sentiment même de soi. Corps, émotions, conscience*. Paris : Éditions Odile Jacob.
- Damasio, A.R., (2005). *L'erreur de Descartes. La raison des émotions*, trad. Blanc M. Paris : Éditions Odile Jacob.
- Damasio, A.R., (2003). *Spinoza avait raison. Joie et tristesse, le cerveau des émotions*. Paris : Éditions Odile Jacob.
- Damasio, A.R., (2010). *L'autre moi-même. Les nouvelles cartes du cerveau, de la conscience et des émotions*. Paris : Éditions Odile Jacob.
- Damasio, A.R., (2017). *L'Ordre étrange des choses : La vie, les émotions et la fabrique de la culture*. Paris : Éditions Odile Jacob.
- Demanze, L., (2008). *Encres orphelines. Pierre Bergounioux, Gérard Macé, Pierre Michon*, Paris : Éditions José Corti.
- Didi-Huberman, G., (1999). *La demeure, la souche. Appartements de l'artiste*. Paris : Éditions de Minuit.
- Didi-Huberman, G., (2000). *Devant le temps*, Paris : Éditions de Minuit, "Critique".
- Didi-Huberman, G., (2000). *Être crâne. Lieu, contact, pensée, sculpture*. Paris : Éditions de Minuit.
- Didi-Huberman, D., (2001). *Génie du non-lieu. Air, poussière, empreinte, hantise*. Paris : Éditions de Minuit.
- Jacquet, M. T., (2006). *Fiction Bergounioux. De Catherine à Miette*. Bari : Edizioni B.A. Graphis, "Marges critiques/Margini critici".
- Majorano, M., (ed.) (2002). *Le goût du roman*. Bari : Edizioni B.A. Graphis, "Marges critiques/Margini critici".
- Majorano, M., (ed.) (2005). *Le jeu des arts*. Bari : Edizioni B.A. Graphis, "Marges critiques/Margini critici".
- Majorano, M., (ed.) (2007). *La caméra des mots*. Bari : Edizioni B.A. Graphis, "Marges critiques/Margini critici".
- Richard, J.-P., (1990). *La blessure, la splendeur*, in Id., *L'État des choses*. Paris : Éditions Gallimard.
- Tadié, J.-Y., Tadié M. (1999). *Le sens de la mémoire*. Paris : Éditions Gallimard.
- Viart, D., (1999). *Filiations littéraires*, in Baetens, J., Viart D. (éds.). *Écritures contemporaines 2 : états du roman contemporain*, Paris/Caen : Éditions Minard, "La revue des lettres modernes", p. 115-139.
- Viart, D., (2001). « Formes et dynamiques du ressassement : Giacometti, Ponge, Simon, Bergounioux », in Benoit, É., Braud, M., Moussaron J.-P., Poulin, I., Rabaté D. (éds.), *Écritures du ressassement, « Modernité »*, 15, Éditions PU de Bordeaux, p. 59-74.

BIOGRAPHIE ET HISTOIRE. *LA VITA DI ANTONIO GIACOMINI* DE JACOPO NARDI (1476-1563)

THÉA PICQUET¹

ABSTRACT. *Biography and History. Jacopo Nardi's La Vita di Antonio Giacomini.* Jacopo Nardi's *La Vita di Antonio Giacomini* pertains to the history of Renaissance Florence and more broadly to the history of the Italian peninsula at a time of great internal and external strife. Antonio Giacomini (1456-1518) is one of the most prestigious Florentine war commissioners, renown for his greatness and for his exemplary civil virtue. Jacopo Nardi (1476-1563), then exiled in Venice for his republican anti-Medici convictions, depicts Giacomini's character while at the same time expressing his nostalgia for a forever gone era.

Keywords: *Biography, Renaissance, political thought, republic, art of war, Florence*

REZUMAT. *Biografie și istorie. Viața lui Antonio Giacomini de Jacopo Nardi (1476-1563).* *Viața lui Antonio Giacomini* de Jacopo Nardi se înscrie pe de o parte, în istoria Florenței din epoca Renașterii și, în mod general, în cea a peninsulei italiene în plină desfășurare a conflictelor interne și externe. Antonio Giacomini (1456-1518) este unul dintre comisarii florentini de război de cel mai înalt prestigiu, de o reputație și de un sens civic exemplare. Jacopo Nardi (1476-1563), pe atunci în exil la Veneția din cauza convingerilor sale republicane anti-Medicis, surprinde portretul personajului său, exprimându-și în același timp nostalgia pentru o epocă pentru totdeauna apusă.

Cuvinte cheie: *biografie, Renaștere, gândire politică, Republică, arta războiului, Florența*

¹ Univ. Aix-Marseille, AMU, Centre Aixois d'Études Romanes, CAER-EA 854 / UMR TELEMME. Ce texte correspond à la conférence que j'ai prononcée le 19 janvier 2018 dans le cadre du séminaire sur la biographie organisé par la Fédération CRISIS. Voir le site de la Biography Society.
E-mail : thea.picquet@univ-amu.fr



Palais de la Seigneurie, salon des Cinquecento, *Le siège de Pise* par Vasari : sur la gauche le commissaire Antonio Giacomini porte un couvre-chef rouge dans les bords duquel se trouve la dépêche de la Seigneurie

Dans ses *Portraits de Florentins (Nature di huomini fiorentini e in che luoghi si possono inserire le laude loro)*², Machiavel (1469-1527) fait figurer celui d'Antonio Giacomini aux côtés de Piero di Gino Capponi, des ambassadeurs Cosimo de' Pazzi et Francesco Pepi, de Francesco Valori. Jacopo Nardi (1476-1563) quant à lui, lui consacre un ouvrage tout entier, *La Vita di Antonio Giacomini*³, objet de notre étude.

² Christian Bec, *Machiavel Œuvres*, Paris, Laffont, collection Bouquins, 1996, p. 1214-1215. Mario Martelli, *Machiavelli Tutte le opere*, Firenze, Sansoni, 1971, p. 917-918.

³ Ouvrage de référence : Jacopo Nardi, *Vita di Antonio Giacomini*, a cura di Vanni Bramanti, Bergamo, Moretti e Vitali editori, 1990.

Après un essai de définition des termes, un rappel du contexte historique, une présentation de l'auteur et de son personnage, notre propos se donne pour objectif d'analyser le texte proposé en mettant en évidence comment cette biographie s'inscrit dans l'histoire de Florence à la Renaissance et plus généralement dans celle de la péninsule italienne en proie aux conflits intérieurs et extérieurs, et quel message y est véhiculé.

Pour ce qui est de la définition des termes, selon Alain Rey⁴, le terme de « biographie » est attesté en 1721, directement emprunté au grec tardif *biographia* (v. 500). Le mot désigne le fait d'écrire une vie et le récit d'une vie, un ouvrage portant sur la vie d'une personne et le genre littéraire que constitue ce type de récit. Ce genre, qui existe depuis l'Antiquité gréco-latine est illustré en France d'abord par les vies des saints et, depuis la Renaissance, d'artistes, de savants, de personnages historiques. Dénommé en Angleterre vers la fin du XVII^e s. et en France au XVIII^e, le genre devient encyclopédique et universel au XIX^e s. (1811, début de la *Biographie universelle* de L.G. Michaud) en même temps que l'intérêt se porte moins sur la rhétorique sociale et plus sur l'individu, avec le romantisme.

Le substantif « Histoire » est, selon Alain Rey⁵, un emprunt adapté d'abord sous la forme de « istorie » (début du XII^e siècle) au latin « historia », « récit d'événements historiques », mais aussi « récit fabuleux, sornettes », lui-même pris au grec « historia », « recherche, enquête, information » et « résultat d'une enquête », d'où « récit », « œuvre historique ». Le mot appartient à la famille de « eidenai » « savoir », qui se rattache à une racine indoeuropéenne « weid », comme le sanskrit « véda » et le latin « videre », « voir ». « Histoire » a d'abord eu le sens de « récit des événements de la vie de quelqu'un » (début XII^e siècle). Puis, le mot prend un sens plus large : « récit des événements relatifs à un peuple, à l'humanité en général ». À partir du XIII^e siècle, il désigne l'ensemble des connaissances susceptibles de prendre une forme narrative, et relatives à l'évolution de l'humanité ; il recouvre alors ce qui met en jeu la mémoire et s'oppose à la poésie, à la philosophie et aux beaux-arts. Au XVII^e siècle, on trouve le sens de « mémoire que la postérité garde du passé » (1646) et « histoire peinte », puis « tableau d'histoire ». Parmi les nombreux autres sens du mot, retenons que « Histoire » contient l'idée de « récit » fondé sur l'établissement de faits observés ou inventés. Le terme n'a pris le contenu que nous lui connaissons que depuis le XIX^e siècle, même si une référence à l'évolution de l'humanité est introduite dès le XIII^e siècle. Le récit des événements, construit dans des documents ou à partir de témoignages a souvent gardé des buts moraux ou a été utilisé comme argument de polémiques. Bien plus tard, on oppose une histoire

⁴ Alain Rey, *Dictionnaire historique de la langue française*, Paris, Le Robert, 1998, tome 1, p. 403.

⁵ Alain Rey, *Dictionnaire historique de la langue française*, cit., tome 2, p. 1723-1724.

événementielle, voire anecdotique, à une histoire qui élargit ses objets, adopte des méthodes scientifiques et participe à l'interprétation des évolutions humaines.

Cela dit, en quoi pouvons-nous parler de biographie et d'Histoire ?

Un premier élément de réponse peut être donné par le contexte historique, une période de grave crise politique et spirituelle, qui s'est ouverte en 1494, à la descente en Italie de Charles VIII, et dans laquelle s'inscrit la *Vita*.

En Italie

En 1494 en effet, la division politique de l'Italie est à son comble, si bien que certains États font appel aux puissances étrangères. Le pape Innocent VIII recourt au roi de France contre Naples. Puis, comme le nouveau pontife Alexandre VI se réconcilie avec la cité parthénopéenne, le duc de Milan Ludovic le Maure sollicite à son tour Charles VIII. En 1499, le schéma est identique. Louis XII s'allie à Venise contre Milan, qu'il entend conquérir, et signe un traité de dix ans avec les Suisses. Il prend Milan, obtient l'appui du pape Borgia en comblant de faveurs son fils César et en l'aidant à s'emparer de certaines villes d'Italie centrale. Il s'accorde également avec l'Espagne au sujet de Naples. En 1508, pour la troisième fois en quinze ans, le mécanisme fonctionne de manière identique. Sur l'initiative du pape Jules II, la ligue de Cambrai réunit la France, l'empereur, les cantons suisses et l'État pontifical contre la république de Venise. Les armées vénitiennes sont battues à Agnadel en 1509 et le pape reprend Ravenne.

Cependant, très vite, les Italiens trouvent pesante la présence des étrangers, des « barbares ». Ils tentent de les chasser du territoire en les opposant les uns aux autres, Français contre Espagnols, avec parfois le concours des Suisses. Les batailles se font plus dures. Ainsi, en 1495, Charles VIII, menacé par l'empereur et la maison d'Aragon, doit se retirer. Ludovic le Maure explique d'ailleurs dans une lettre au sénat vénitien que la seule solution est d'exporter la guerre hors de la péninsule. En 1500, la situation se complique à cause de la rivalité entre les Français et les Espagnols lors de la conquête de Naples. En 1510, le schéma se perfectionne et la Sainte Ligue se donne pour objectif de chasser les Français hors d'Italie. L'année 1516 marque la fin des guerres d'Italie, grâce à une série d'accords : le concordat de Bologne signé entre la France et Léon X, le traité de Noyon entre les rois de France et d'Espagne, la « pax perpetua » entre la France et les Suisses. Et en 1529 la paix de Cambrai fixe un équilibre européen qui repose sur une division des zones d'influence, l'Italie passant directement ou indirectement sous l'autorité espagnole. En 1531, l'intervention espagnole réinstalle les Médicis en Toscane et les fait accéder à un pouvoir de type monarchique. Cette mainmise de l'Espagne sur l'Italie est d'ailleurs ratifiée en 1549 par le traité de Cateau-Cambrésis.

Les Italiens éprouvent alors un grand désarroi, témoigné par Machiavel, Guichardin⁶ ou encore Castiglione. C'est la fin des espoirs de la Renaissance, qui se traduit par le regret du passé, par la création du mythe de l'âge d'or. Face à cette situation de crise, les préoccupations des intellectuels sont de type politique et social. Machiavel écrit *Le Prince*, Guichardin le *Dialogo del reggimento di Firenze*, Castiglione *Le Courtisan*, Della Casa le *Galatée*, comme autant de réponses à leur angoisse. Ils tentent de reconstruire une société détruite par les interventions étrangères. Conscients de la faiblesse de leur pays, ils comprennent qu'ils sont l'objet d'une politique européenne qui les dépasse. Dans le dernier chapitre du *Prince*⁷, Machiavel essaie justement de réveiller le dynamisme de la péninsule, écrasée, dominée par les barbares qui la colonisent et l'exploitent⁸. Le mot de la fin⁹ revient d'ailleurs à Pétrarque et aux vers 93-96 de la Chanson *Italia mia* :

Vaillance contre fureur / Prendra les armes ; le combat sera bref, / Car
l'antique valeur / Dans les cœurs italiens n'est pas morte encore.

Cette crise politique s'accompagne d'une crise de l'Église qui débouche sur le concile de Trente.

Les scandales suscités par les ecclésiastiques sont nombreux mais pas nouveaux, seulement peut-être plus évidents. Ainsi, Innocent VIII n'hésite pas à inviter la noblesse romaine au mariage de son fils ; Alexandre VI soutient ouvertement César Borgia et entretient sans se cacher un bataillon de courtisanes. Les besoins financiers des papes augmentent, auxquels ils répondent par la vente de bénéfices et par le trafic des indulgences. En outre, on l'a vu, la papauté participe aux conflits politiques. Voilà de quoi alimenter les activités schismatiques de Calvin en France et de Luther en Allemagne. En 1517, ce dernier affiche ses quatre-vingt-quinze thèses et prend parti contre la curie romaine.

Sans vouloir toucher au christianisme [...] Luther l'a transformé [...] Il a transporté la religion du miracle à la nature, du fictif à la vérité¹⁰, écrit à juste titre Michelet.

Rapidement, Luther gagne une large audience, notamment en Allemagne, en Scandinavie, aux Pays-Bas, en Suisse, un peu moins en France. La résistance

⁶ Christian Bec, *Les écrivains politiques du début du xvi^e siècle*, dans *Précis de littérature italienne*, Paris PUF, 1982, p. 159-172.

⁷ *Le Prince*, chapitre XXVI, « Exhortation à s'emparer de l'Italie et à la délivrer des Barbares ».

⁸ Jean-Claude Zancarini, *De la rédemption de l'Italie*, dans *Governare Firenze*, a cura di Jean-Louis Fournel e Paolo Grossi, Paris, Quaderni dell'Hôtel de Galliffet, 2007, p. 139-146.

⁹ Machiavelli, *Il Principe*, a cura di Giorgio Inglese, Torino, Einaudi, 1995, p. 175 : « Virtù contro a furore/Prenderà l'armi, e fia el combatter corto/Che l'antico valore/ Nelli italici cor non è ancor morto. » Traduction de Christian Bec, *Le Prince*, dans Machiavel, *Œuvres*, Paris, Robert Laffont, 1996, p. 178.

¹⁰ Michelet, *Renaissance et réforme*, Paris, Laffont, coll. « Bouquins », 1982, p. 259-260.

catholique s'affirme avec Paul III. La Contre-Réforme se fonde sur la répression : Inquisition, index des livres interdits, autodafés, condamnations, exécutions. Le clergé est réorganisé : le catéchisme est rendu obligatoire, comme le prêche pour les prêtres ou la résidence des évêques dans leur évêché. Dans ce cadre-là, le concile de Trente, dix-neuvième concile œcuménique reconnu par l'Église catholique romaine est convoqué en réponse aux demandes formulées par Luther. Il se déroule en dix-huit ans, sur vingt-cinq sessions, quatre pontificats et trois villes, Mantoue, Bologne et Trente. L'apport conciliaire concerne tout d'abord les sources de la Révélation : le Canon (contenu considéré comme authentiquement révélé) dans lequel sont inclus les livres jugés apocryphes par les protestants, la Vulgate, déclarée authentique ; les éditions de la Bible sont soumises à la censure et les traductions en langue vulgaire mises à l'Index. Le concile reconnaît également la tradition comme source de la révélation. Il statue aussi sur le salut : le dogme du péché originel est défini le 17 juin 1546. Il touche tous les hommes mais est effacé par le baptême. Le concile aborde ensuite le problème de la Justification, c'est-à-dire des modalités de salut, qui reposent sur la foi et sur la grâce. Il confirme en outre la liste des sept sacrements : baptême, eucharistie, pénitence, confirmation, ordre, mariage, extrême-onction ; en définissant l'eucharistie, le concile maintient le dogme de la transsubstantiation : par l'eucharistie, s'opère le changement du pain en la substance du corps du Christ, du vin en la substance de son sang. En outre, les pères conciliaires s'apprêtent à réformer l'Église de l'intérieur : ils dénoncent les abus ecclésiastiques, renforcent les pouvoirs des évêques qui sont tenus à visiter chaque année toutes les églises de leur diocèse. L'accent est mis sur le rôle pastoral de l'Église. Des séminaires sont institués pour la formation du clergé et les artistes sont appelés à respecter la décence.

À Florence

Dans cette Italie en pleine crise, la situation de Florence n'est guère plus brillante¹¹.

À la mort de Laurent le Magnifique, en 1492, la ruine des compagnies bancaires des Médicis, qui s'achève par leur faillite deux ans plus tard, laisse sans ressources personnelles le détenteur du pouvoir politique, Pierre II l'Infortuné. En outre, une violente réaction de la morale chrétienne traditionnelle, animée par la prédication du dominicain Savonarole, qui appelle sur la ville le châtiment purificateur, ébranle les bases intellectuelles et morales du régime

¹¹ Voir : *Donato Giannotti, Della repubblica fiorentina*, a cura di Théa Stella Picquet, Roma, Aracne, 2011, p. IX-XIX.

médicéen. Enfin, la lâcheté montrée par Pierre au moment de la descente de Charles viii pousse les Florentins indignés à renverser les Médicis. Avec l'expulsion de Pierre et les agitations de rue qui l'accompagnent, Florence entre dans une période de bouleversements généraux causés par les événements qui transforment le monde occidental au cours de la dernière décennie du Quattrocento et des deux premières du Cinquecento.

Florence avait anticipé certains aspects de ces mutations. Ses banquiers avaient avancé des fonds considérables aux rois de France. Ses humanistes s'étaient particulièrement employés dans la critique et l'examen des textes et des idées des Anciens. Même Amerigo Vespucci, ancien élève de Toscanelli, qui était à la fois homme d'affaires, marin et géographe, avait appliqué la doctrine des cosmographes florentins aux découvertes de Christophe Colomb, depuis l'agence de Séville, où il travaillait, si bien que les voyages qu'il entreprit en 1499 et en 1501-1502 démontrèrent que l'on n'avait pas atteint l'Inde mais un autre monde. Et en 1507 le cartographe Waldseemüller proposait de donner son nom à ce nouveau monde : America. Cela constitue sans aucun doute le plus bel hommage qui pouvait être rendu à la science, à la réflexion critique, au sens pratique des hommes d'affaires et aux savants florentins du Quattrocento.

Mais la cité du lys entre dans cette période de profonds bouleversements sans y être elle-même bien préparée.

La ruine des Médicis n'est totale ni sur le plan politique, où Pierre de Médicis conserve de nombreux partisans, ni sur le plan économique, où les compagnies secondaires subsistent. Le coup le plus violent porté à l'économie florentine est la révolte de Pise, en 1509, qui a profité de l'opposition de Florence à Charles viii pour gagner son indépendance. Il faudra quinze ans de guerres difficiles et coûteuses pour la soumettre à nouveau.

La population est divisée en trois parties : les partisans des Médicis, qui cherchent à assurer le retour de Pierre, leurs adversaires irréductibles, les Enragés, qui pensent établir le gouvernement d'une oligarchie, et la masse des gens de toutes catégories que bouleverse la prédication de Savonarole. Le frère, qui exhorte les Florentins et l'Église entière à se purifier, devient de plus en plus populaire. Lui, qui voyait en Charles viii un pacificateur possible pour l'Italie et un homme capable de restaurer la dignité de l'Église, réussit à créer un courant de sympathie pour le roi de France ; il se sert de son propre prestige pour imposer à la ville une constitution démocratique sur le modèle vénitien et promouvoir, avec l'aide du peuple et du bas-clergé, une réforme des mœurs corrompues. Son but est de faire de Florence une ville chrétienne par excellence. Mais à cette action s'opposent le pape Alexandre vi, qui excommunie Savonarole, les membres de l'aristocratie et de la riche bourgeoisie, naturellement hostiles au gouvernement populaire instauré par le dominicain.

La retraite de Charles VIII, à qui le frère a conservé son soutien, fait exploser l'opposition entre les factions et Savonarole perd l'appui du gouvernement florentin ; en 1498, il est exécuté. Mais, malgré l'échec de ses aspirations, le moine reste l'homme qui, bien que s'inspirant d'une religiosité médiévale et d'idéaux irréalisables, eut l'intuition de l'importance d'une large participation populaire à la vie politique.

Pour renforcer la république plongée dans les difficultés causées par la guerre contre Pise, l'expédition de Louis XII et les ambitions de César Borgia, les Enragés cherchent à lui donner plus de stabilité en créant, en 1502, un gonfalonierat à vie dont le titulaire est Piero Soderini. La république aristocratique affirme ensuite sa fidélité à la liberté en faisant sculpter par Michel-Ange, en 1504, son David qui est placé à l'entrée du Palais de la Seigneurie, et en faisant peindre par Léonard de Vinci et par Michel-Ange, dans la grande salle du Palais, les deux batailles où Florence avait su préserver sa liberté : à Anghiari et à Cascina.

Cependant, le départ de Louis XII d'Italie après la bataille de Ravenne, laisse Florence en proie à ses ennemis : le pape et le roi d'Aragon. La milice florentine, organisée par Machiavel, ne peut résister aux troupes espagnoles. Florence capitule en 1512 et le pape lui impose le retour des Médicis, souhaité par une grande partie de la riche bourgeoisie. Les institutions créées par Laurent le Magnifique sont rétablies et le cardinal Jean constitue une commission exceptionnelle qui gouverne avec des pouvoirs dictatoriaux et nomme tous les fonctionnaires.

C'est en effet en obtenant la pourpre cardinalice pour l'un de ses fils que Laurent avait assuré la domination de sa famille sur la cité du lys. Jean de Médicis avait infléchi la politique pontificale dans le sens de la restauration de sa famille et il était déjà seigneur de Florence lorsqu'il fut élu pape, en 1513, sous le nom de Léon X. À Florence, le pouvoir est alors exercé par son neveu Laurent, duc d'Urbin. À la mort de celui-ci, en 1518, le gouvernement passe dans les mains de Jules, son cousin. Cardinal, il devient pape à son tour, en 1523, sous le nom de Clément VII. Il gouverne dès lors Florence par l'intermédiaire du cardinal Passerini da Cortona au nom des deux enfants illégitimes, Alexandre et Hyppolite, les derniers descendants de Laurent.

Mais Clément VII entraîne Florence dans sa politique hostile à Charles Quint. Au lendemain du Sac de Rome par les troupes impériales, Florence se soulève au nom de la liberté, chasse les Médicis en 1527 et rétablit un gouvernement inspiré de celui de Savonarole. Niccolò Capponi, élu gonfalonier pour un an, fait proclamer Jésus-Christ roi de la ville.

Toutefois ce régime ne peut survivre à la réconciliation du pape et de l'empereur au Congrès de Bologne (1529), qui a pour conséquence le

rétablissement des Médicis à Florence au profit d'Alexandre, fils du duc d'Urbin. La république résiste onze mois au siège des armées impériales et pontificales réunies avant de capituler le 12 août 1530.

Les ennemis des Médicis sont exilés et un Parlement réuni sur la Place de la Seigneurie décide par acclamation la restauration de la vieille famille. Cette fois, elle établira son pouvoir sur une base monarchique.

Ainsi, malgré la grandeur de ses réalisations au cours du premier quart du Cinquecento, Florence commence son déclin. Travaillée par des troubles internes, concurrencée dans son commerce par les flottes portugaises et espagnoles, dans l'industrie de la soie par Lucques, Venise, Milan et Lyon, privée de ses plus grands artistes que Léon X attire à Rome, nouvelle capitale des Arts et des Lettres, Florence est menacée enfin de n'être plus qu'un satellite du Saint-Siège ou de tomber sous l'autorité de l'empereur.

C'est dans ce contexte de crise politique et spirituelle qu'évoluent notre auteur, Jacopo Nardi, tout comme le personnage dont il propose la biographie.

L'auteur

Vanni Bramanti déclare à juste titre que Jacopo Nardi se confirme comme un homme de son temps¹².

Il est né à Florence le 20 juillet 1476, dans une famille d'Optimates, dont les membres avaient assumé des charges publiques. Nous savons peu de choses de sa jeunesse mais sa pensée témoigne de son adhésion à la doctrine de Savonarole. Ses premières œuvres littéraires comme ses premières charges politiques datent du début du XVI^e siècle : deux poésies latines envoyées à Alessio Lapaccini et la *Comedia di amicitia*, écrite vraisemblablement dans les années 1502-1503. En 1509, il est prieur et en 1511 gonfalonier de compagnie. Il fréquente les Jardins Rucellai, les célèbres Orti Oricellari, tout comme Machiavel. La première restauration des Médicis en 1512 ne lui pose pas de problèmes majeurs. En 1513, il écrit *I sette trionfi del secol d'oro* à l'occasion de l'élection de Léon X (Jean de Médicis) et la même année il dédie sa comédie *I due felici rivali* à Laurent de Médicis duc d'Urbin. La *Canzona sopra il carro delle tre dee* aurait été composée en 1518 pour le mariage de Laurent de Médicis avec Madeleine de la Tour d'Auvergne.

Mais après le bref gouvernement républicain (1527-1530), il est condamné à trois ans d'exil à Petigliolo, à quelques milles de Florence, sur ses terres. En novembre 1533, sa peine est durcie et on l'envoie à Livourne pour l'éloigner de ses concitoyens. L'introduction d'un principat héréditaire et la

¹² Édition de référence, p. 13. Pour plus de précisions, voir l'article de Stefano Dall'Aglio dans *Il Dizionario biografico degli Italiani*, Treccani, vol. 77, 2012, source internet.

nomination d'Alexandre de Médicis lui enlèvent tout espoir de rentrer dans sa patrie. Ainsi, en décembre 1533, il interrompt son exil pour s'installer à Venise, alors refuge des exilés florentins anti-médicéens, si bien que, le 4 juillet 1534, il est déclaré rebelle et ses biens confisqués.

Très bien accueilli par la Sérénissime, il devient l'un des protagonistes des « fuorusciti », ces républicains florentins exilés qui visaient la reconquête de Florence, en particulier après la mort de Clément vii.

De cette période datent sa traduction du *Pro Marcello* de Cicéron, la rédaction de deux discours politiques. Le premier, le *Discorso fatto in Venezia contro i calunniatori del popolo fiorentino*, aurait été prononcé le 20 septembre 1534, cinq jours avant la mort de Clément vii, véritable manifeste politique qui entend justifier l'action des exilés florentins à Venise devant les autorités locales. Nardi y oppose la 'tyrannie' médicéenne à la 'liberté' républicaine, en retraçant les événements de l'histoire de Florence à partir de 1494.

Le second, le *Discorso fatto in Venezia dopo la morte di papa Clemente settimo l'anno 1534 ad istanza di alcuni gentiluomini viniziani per informazione delle novità seguite in Fiorenza dall'anno 1494 insino al detto anno 1534*, se concentre sur les événements qui se sont succédé jusqu'en 1512.

Ensuite, son engagement se déplace du plan littéraire à l'action. Les années 1535 et 1536 sont celles des tractations diplomatiques des « fuoriusciti » florentins avec Charles Quint pour destituer le duc Alexandre et pouvoir revenir à Florence. Un premier entretien a lieu en 1535, à Barcelone, puis la rencontre décisive, en janvier 1536 à Naples, où l'empereur s'était arrêté, de retour de sa victoire de Tunis. Nardi y joue un rôle de premier plan.

Rappelons le *Discorso porto in Napoli agli agenti cesarei in favore dei fuoriusciti di Firenze, essendo S.M. in quella città a' dì 2 di gennaio 1536*, et l'*Esposizione del salmo quinto «Verba mea auribus percipe»*, rédigée par Nardi après l'entrevue avec Charles Quint et envoyée à l'empereur. Le texte le plus connu est cependant l'*Orazione a Carlo v*, qui aurait été prononcée par Nardi en présence de celui-ci. Il y dénonce la trahison des accords de 1530 par le duc Alexandre, qui s'était engagé à respecter la liberté de Florence, et les abus commis par lui et par Clément vii. Son objectif est d'obtenir l'intervention de l'empereur pour restaurer la république dans la cité du lys. Peine perdue car, la même année, le mariage du duc Alexandre avec Marguerite d'Autriche, fille naturelle de l'empereur, scelle le soutien impérial aux Médicis.

De plus, en 1535, les « fuoriusciti » perdent leur candidat au gouvernement de Florence, Hyppolite, probablement empoisonné sur les ordres d'Alexandre. Leur cause souffre aussi de dissensions internes, entre les 'grands' et les 'popolani', qui aboutissent à la dispersion du groupe. Nardi est alors nommé podestat de Cingoli, dans les Marches.

En janvier 1537, Alexandre est assassiné par Lorenzino, le « Lorenzaccio » de Musset. Les espoirs des républicains renaissent et Jacopo revient à Venise, où se trouvait entre autres Filippo Strozzi, le plus représentatif des « fuorusciti ». Cependant, sept mois plus tard, leur défaite à Montemurlo contre les troupes du nouveau duc Côme I de Médicis met un terme à leur rêve.

Nardi reste à Venise. Âgé désormais, il se replie sur son activité littéraire.

Il traduit les *Décades* de Tite Live, entretient une correspondance nourrie avec Benedetto Varchi (qui écrit sa *Storia fiorentina*). C'est à ce moment-là que Jacopo rédige ses deux ouvrages les plus importants :

-en 1548, la *Vita di Antonio Giacomini Tebalducci Malespini*, envoyée en 1552 au neveu du personnage et publiée posthume en 1597 (Firenze, M. Sermartelli).

-les *Istorie della città di Firenze*, qu'il commence vers 1553. L'ouvrage inachevé est publié posthume à Lyon en 1582 chez Thibaud Ancelin.

Le *Istorie* parcourent les années 1494-1538, mais quelques pages sont consacrées aux années 1375-1494 et à la guerre de Sienne. C'est une œuvre militante, où Nardi privilégie les deux périodes républicaines qu'il illustre par son expérience personnelle. Il ne cache pas un certain pessimisme, celui d'une existence faite d'espoir et de déceptions.

Nardi s'éteint à Venise le 11 mars 1563.

En somme, Jacopo Nardi a vécu les bouleversements de son époque de plein fouet ; c'est le cas aussi d'Antonio Giacomini, dont il écrit la biographie.

Le personnage

Antonio Giacomini Tebalducci¹³ est né à Florence le 1er août 1456 dans une famille de banquiers. En 1466, son oncle paternel, Piero di Tommaso, est impliqué dans la conjuration fomentée par Luca Pitti, Angelo Acciaiuoli et Diotisalvi Diotisalvi pour renverser le régime des Médicis. Toute la famille est alors interdite de charges publiques pour vingt ans et contrainte à l'exil.

Nous avons peu d'informations sur ses années de formation si ce n'est que, comme dans toutes les familles marchandes de Florence, le jeune homme est dirigé vers les activités commerciales et fait son apprentissage à Pise, dans une filiale de la banque Salviati. En 1477, suite à une de ses erreurs de comptabilité, il est inquiété par la justice et se rend à Naples pour travailler au sein de la colonie des marchands florentins. Pendant un certain temps il fait partie de la garde armée du Castel Nuovo. Mais là aussi il aurait été en délicatesse avec la justice, pour avoir contracté des dettes avec Raffaello

¹³ Pour plus de précisions, voir l'article de Vanna Arrighi dans *Il Dizionario biografico degli Italiani*, Treccani, vol. 54, 2000, source internet.

Acciaiuoli, ou selon d'autres sources (Nardi, Pitti), pour des raisons d'honneur. Il revient ensuite à Florence, où son père l'émancipe pour que les conséquences de ses actes ne rejaillissent pas sur le patrimoine familial. Cité devant les « Otto di guardia e balia », il est interrogé sur l'épisode survenu à Pise en 1477, est condamné à cinq ans d'exil le 18 novembre 1486. C'est probablement à ce moment-là que commencent ses pérégrinations à Padoue, Vicence, Vérone et Milan. Il embrasse alors la carrière militaire, à la suite de Sanseverino et des Roberteschi de Vérone.

Il serait revenu une nouvelle fois à Florence à la demande de Francesco Valori, qui l'aurait rencontré à Milan où il était en ambassade, en 1494. L'instauration du nouveau régime permet en effet la réhabilitation de toutes les familles écartées par le gouvernement des Médicis. Celle de Giacomini recouvre ainsi l'accès à la Seigneurie en 1495, avec l'élection du père d'Antonio en qualité de prieur.

Mais sous le nouveau gouvernement la ville est en guerre continuelle. En effet, à la descente de Charles VIII suit la rébellion de Pise. En 1501-1502 s'y ajoutent celle d'Arezzo et les actions entreprises par César Borgia, favorisées par les Médicis, qui attendent l'occasion pour reconquérir le pouvoir à Florence.

Pour renforcer la présence de citoyens florentins fidèles dans ces zones, on crée alors des commissaires extraordinaires -l'un d'eux est Giacomini- avec de larges pouvoirs et la tâche de surveiller les condottieres et les armées mercenaires. Ces commissaires dépendent des Dix, les « Dieci di balia », en charge de la politique étrangère et de la guerre.

La première mission connue de Giacomini est sa nomination de commissaire à Pontedera, en septembre-novembre 1495, base des opérations contre Pise. En décembre 1495, il est envoyé à Arezzo toujours comme commissaire, pour contrôler les troupes ; en mai-juin 1496, à Livourne, puis à Campiglia Marittima pour surveiller les fortifications et contrôler l'accès à la mer ; en août 1496 à Montecarlo, dans le Val di Serchio, entre Lucques et Pise, où il réussit à contrecarrer l'aide de Lucques aux Pisans. En janvier 1497, il est nommé commissaire général pour la guerre contre Pise, jusqu'au moment où l'empereur Maximilien I^{er} décide d'abandonner et de quitter l'Italie.

De là, Antonio rejoint la forteresse de la Verrucola, toujours dans le but de couper la route aux ravitaillements et de fortifier les lieux fidèles aux Florentins. Il y reste jusqu'à mi-1498. Entre temps, Louis XII succède à Charles viii. Pour vérifier les intentions du nouveau monarque, les Florentins attaquent la ville de Pise. En septembre 1498, Giacomini défend les positions florentines en Romagne, avec l'appui du duc de Milan.

Peu de temps après, Bartolomeo d'Alviano, célèbre condottiere au service des Médicis, tente de prendre Bibbiena. Giacomini arrive dans le

Casentino. Avec quelques fidèles, il occupe le château de Poppi et organise la résistance contre d'Alviano, en attendant les renforts aux ordres de Vitelli. Antonio est blessé, mais n'abandonne pas.

Suivent d'autres missions, à Cascina, à Volterra notamment.

Plusieurs fois, les armées mercenaires enrôlées par la République contre Pise sont sur le point de prendre la ville, mais échouent à cause du manque d'organisation et des conflits internes. Comme Machiavel, Giacomini constate le manque de fiabilité de ces troupes. Dans un texte qu'il rédige en 1500, les *Avvertenze ai Dieci di balia per la condotta dei conestabili al tempo della guerra di Pisa* (texte que G. Canestrini publie en 1857 et attribue à Machiavel). Antonio préconise notamment une meilleure sélection des hommes à engager. Mais ses suggestions restent lettre morte.

En 1501, il se bat aussi contre les troupes de César Borgia, qui tente de conquérir de nouveaux territoires. Le 4 septembre, il est commissaire à Pistoia, alors au bord de l'anarchie, puis à Volterra. En avril 1502, alors qu'il est encore à Volterra, il est élu commissaire contre Pise, puis appelé à Arezzo en pleine révolte, qu'il prend avec l'appui du roi de France.

Il se met ensuite à reconquérir les châteaux environnants, dont celui de Montauto, où il trouve une bure qui aurait appartenu à Saint François et qu'il confie aux frères mineurs de Florence. Ses missions de commissaire se poursuivent, à Pise, puis à Modigliana (1503-1504).

Deux faits notables sont cependant à signaler

Le premier est qu'il est envoyé à Prato pour examiner la possibilité d'une déviation de l'Arno, projet de Piero Soderini pour affamer la ville de Pise. L'objectif est de donner à Florence un accès à la mer, de priver Pise du contrôle du fleuve et d'une importante réserve d'eau. Mais le projet échoue à cause des erreurs de calculs relatifs à la pente du canal et de l'arrivée de pluies diluviennes.

Le second est sa rencontre avec Machiavel, en 1504, et leur désir commun de recréer une milice citoyenne. Ce qui est porté à terme en 1506.

En 1505, Giacomini est élu une nouvelle fois commissaire général de tout le « Dominio ». Il bat les troupes de Bartolomeo d'Alviano le 17 août 1505 et souhaite profiter de cet avantage pour une attaque décisive contre Pise. Mais, quand l'artillerie ouvre une brèche dans les murs de la ville, ses soldats refusent de le suivre. Les critiques pleuvent sur lui et sur Soderini.

C'est dans ce climat que, le 6 décembre 1506, se réalise le projet de la milice nationale. Giacomini est chargé de l'inspection des troupes. C'est sans doute la dernière de ses responsabilités. En 1512, il est convoqué devant le

Conseil des Quatre-vingts. L'entrée en Toscane des armées impériales, qui portent les espoirs des Médicis, est imminente.

Avec le changement de régime, la milice est abolie, les capitaines désarmés, exception faite de Giacomini, compte tenu de son âge et de sa renommée. Même Julien et Laurent de Médicis¹⁴ rendent visite à l'homme qui, bien qu'au service du régime républicain, a prouvé sa loyauté, son courage et son attachement à la patrie.

Antonio meurt à Florence en janvier 1518. Il est enseveli dans l'église Santa Maria Novella. Une rue de la ville porte son nom.

Christian Bec le présente ainsi¹⁵ : « homme politique florentin, commissaire à Pise, à Arezzo, membre des Dix, il fut à nouveau commissaire à Marradi en 1503 et commissaire général en Maremme contre Bartolomeo d'Alviano en 1505 » Quant à Vanni Bramanti¹⁶, il précise que, dans ses fonctions de commissaire, notre personnage était un intermédiaire entre le pouvoir central et les différents commandants des troupes florentines en guerre, qu'il effectue en outre des interventions militaires concrètes et qu'il doit être mis sur le même plan que les valeureux condottieres florentins.

En bref, le républicain florentin savonarolien qu'est Jacopo Nardi écrit la biographie d'un soldat florentin au service de la république¹⁷.

Le texte

Le texte analysé s'inscrit dans la tradition.

En effet, avec le titre donné à son ouvrage, *Vita*, Nardi s'insère dans une époque où le genre de la biographie est en vogue. Il connaissait la *Vita di Castruccio Castracani* de Machiavel, comme le précise Zanobi Buondelmonti dans sa lettre du 6 septembre 1520 adressée à l'auteur du *Prince*¹⁸. Les modèles sont bien sûr les Anciens remis à l'honneur, comme Suétone¹⁹ avec

¹⁴ Édition de référence, p. 134. Julien de Médicis (1478-1516), troisième fils de Laurent le Magnifique, duc de Nemours. Laurent de Médicis (1492-1519), duc d'Urbin, fils de Pierre II et neveu du précédent, est le père de Catherine de Médicis.

¹⁵ Christian Bec, *Machiavel. Œuvres*, Paris, Laffont, 1996, p. 1327.

¹⁶ Édition de référence, p. 20-21.

¹⁷ Voir : Théa Picquet, *Soldat de la République, Aix-en-Provence, Italies*, n°6/1, 2002, p. 199-216.

¹⁸ Mario Martelli, *Machiavelli. Tutte le opere*, Firenze, Sansoni, 1971, p. 1200 : «Halla veduta et letta Jacopo Nardi et Battista della Palla, il quale è qui e sta bene et desidera la presentia vostra, et lodarla asai. »

¹⁹ Suétone : Biographe latin (Rome v.70-après 128), secrétaire d'Hadrien. Les *Vies des douze Césars* sont des biographies anecdotiques des empereurs, où la critique est inexistante, importante source d'informations. Le *De viris illustribus* est un recueil de biographies érudites qui annoncent les commentaires du Moyen Âge.

ses *Vies des douze Césars* et le *De viris illustribus* (*Sur les hommes illustres*), Plutarque²⁰ avec ses *Vies parallèles*, Cornelius Nepos²¹ avec le *De excellentibus ducibus* (*Vie des grands capitaines des nations étrangères*), Diogène Laërce²² et ses *Doctrines et Sentences des philosophes illustres*.

D'autres écrivains de la Renaissance se sont intéressés au genre de la biographie, comme Vespasiano da Bisticci (1421-1498) avec ses *Vite*, Vincenzo Colli (1460-1508), dit « il Calmetta », avec sa *Vita del facondo poeta vulgare Serafino Aquilano*, Francesco Patrizi qui consacre le huitième dialogue du *Della Historia* au récit de la « vita altrui » (1560), Giovanni Antonio Viperano et son *De scribendis vivorum illustrium vitis*, ou encore Paolo Giovio (Paul Jove) et ses *Elogia doctorum vivorum*, biographies d'hommes illustres contemporains. Plus connus encore : Giorgio Vasari et ses *Vite de' più eccellenti pittori, scultori e architetti italiani* (1550) ou Benvenuto Cellini et sa *Vita*, autobiographie écrite entre 1558 et 1562.

Pour ce qui est des conditions d'écriture, lorsqu'en 1548 Nardi compose sa *Vita*, il est en exil à Venise. Il a 72 ans et à Florence, qu'il avait quittée vingt ans auparavant, on le croyait déjà mort²³. Ce qu'il dément lui-même dans une lettre adressée à Benedetto Varchi²⁴ :

...Messer Donato de' Bardi, che era tornato di costà, facendomi motto, mi disse aver udito costì nel Fondaco, o Bottega de' Davanzati, come io ero morto... Le scritture, cioè quel libretto, vi manderò fra pochi dì...

où il lui promet de lui envoyer son petit livre, probablement l'ouvrage qui nous intéresse ici. Il lui reste encore à finir ses *Istorie della città di Firenze*²⁵. Il est donc encore bien en vie, mais il est l'un des rares « fuorusciti » survivants d'une génération qui avait connu d'autres temps, partagé d'autres espoirs, échafaudé d'autres projets. Comme unique arme, il lui reste l'écriture.

Son but : rappeler à la mémoire la figure d'un des hommes qui l'avaient fasciné pendant sa jeunesse lointaine, Antonio Giacomini.

²⁰ Plutarque : Biographe et moraliste grec (Chéronée, Béotie, v. 46/49-v. 125). Ses nombreux écrits sont regroupés sous deux titres : *Vies parallèles* et *Œuvres morales*.

²¹ Cornelius Nepos : historien latin (v. -99, v. -24), il introduisit à Rome le genre alexandrin de la biographie repris plus tard par Plutarque et Suétone.

²² Diogène Laërce : écrivain grec (Laerte, Cilicie, début du IIIe s.), auteur de la première histoire de la philosophie grecque, connue le plus souvent sous le titre de *Vies, Doctrines et Sentences des philosophes illustres* en dix livres.

²³ Th. Picquet, *Un exilé aux temps des Médicis* dans *Hommages à Jacqueline Brunet*, Besançon, Annales Littéraires de l'Université de Franche-Comté, 1997, vol. 1, p. 421-436.

²⁴ *Raccolta di prose fiorentine*, Firenze, Tartini e Franchi, vol. XV, 1734, p. 195.

²⁵ Théa Picquet, *Regards sur un passé perdu : Le Livre X des 'Istorie della città di Firenze'*, dans *Rinascimento*, Florence, Olschki, 1996, p. 407-430.

Quant à la structure de l'ouvrage, le texte proprement dit est précédé d'une dédicace au neveu d'Antonio : « All'onoratissimo e carissimo messer Jacopo Giacomini Tebalducci patrizio fiorentino ». Né en 1500, ce dernier fut exilé dans les Marches au retour des Médicis en 1530. C'est son fils, Lorenzo Giacomini, qui a publié pour la première fois, en 1597, le texte que nous étudions.

Dans cette dédicace, adressée depuis Venise, le 31 Décembre 1552, Nardi dévoile ses motivations. En premier lieu, avoue-t-il, il a fait le récit de cette vie pour tromper l'ennui de ses longues journées :

...(le) mal fortunate carte, le quali allora del mio inchiostro vergate furono solamente perché, mentre che io scriveva, mi fussero tra mille noiosi pensieri un poco di onesto trastullo ²⁶

Il rappelle ici le désœuvrement d'un autre exilé de qualité, Nicolas Machiavel qui, dans sa campagne de Sant'Andrea in Percussina, écrit *La Mandragore* et presque s'en excuse :

Si un tel sujet n'est pas digne, / étant fort léger, / d'un homme qui veut paraître sage et grave, / excusez-le au motif qu'il s'efforce/ par ces vaines pensées/ d'adoucir sa triste époque./ Ailleurs il n'a de lieu/où tourner ses regards...²⁷

Mais, la véritable raison, ajoute Jacopo, est l'affection et l'estime qu'il porte au commissaire florentin et le dévouement qu'il doit à sa patrie : « Ma di questa mia breve e dolce fatica essendone stata la vera cagione l'affezione e riverenza che io porto alla venerabile memoria del prefato Antonio e la somma pietà che io debbo alla patria... »²⁸ Il confie ainsi son œuvre à Jacopo Giacomini pour qu'il la sauve de l'oubli : « ... acciò che voi ne siate fedele e diligente conservatore e guardiano... » écrit-il.

La composition

En ce qui concerne le texte de Nardi, la composition paraît surprenante à première vue.

²⁶ Édition de référence, p. 44.

²⁷ Mario Martelli, *op. cit.*, p. 869 : «E, se questa materia non è degna, / per esser pur leggieri, / d'un uom, che voglia parer saggio e grave, / scusatelo con questo, che s'ingegna : con questi van' pensieri / fare el suo tempo più suave, / perché altrove non have / dove voltare el viso... » Traduction de Christian Bec, *Machiavel. Œuvres*, cit., p. 1102.

²⁸ Édition de référence, p. 44.

En effet, la première partie ne correspond pas exactement à ce qu'annonçait l'historiographe, à tel point qu'elle a été littéralement supprimée dans le manuscrit parisien²⁹.

Quant à la biographie annoncée, elle est rédigée de façon chronologique et insérée dans le contexte géographique et historique. Selon Vanni Bramanti³⁰, il s'agit d'un double palimpseste : d'une part, de textes que Jacopo connaissait, comme les *Mémoires* de Comynnes, *l'Histoire d'Italie* de Guichardin, le *Journal* de Biaggio Buonaccorsi, des écrits de Machiavel : les *Discours*, son *Histoire de Florence*, *l'Art de la guerre*, *Le Prince* ou encore la *Deuxième Décennale* ; d'autre part, elle repose sur les rapports personnels de Nardi avec Giacomini ainsi que sur les documents administratifs consultés par Jacopo au cours de ses différentes charges administratives au service de la République.

La fortune du texte

Dès sa diffusion, le texte de Nardi a bénéficié d'une fortune hors du commun. Écrit à Venise en 1548, il est envoyé, comme nous l'avons vu, à la fin de l'année 1552 à Jacopo Giacomini, neveu d'Antonio, exilé à Ancône ; une copie aurait été réservée à Varchi³¹. Mais en 1564, à Ferrare, Giovambattista Busini manifeste son ignorance à ce sujet : « Quanto al Nardo, non sapeva che gli avessi scritta la vita di quel prode uomo Antonio Giacomini, al quale il Machiavello dava tanta lode quanta sapete... »³²

Cela dit, Antonio Giacomini intéresse, puisque si Filippo de' Nerli rappelle le moment où le commissaire florentin perd la faveur populaire, sous les murs de Pise³³, Machiavel, dans l'évocation des années 1498-1505, souligne l'existence d'une relation étroite entre sa propre stratégie militaire et l'exécution matérielle apportée par l'homme de guerre³⁴.

Mais quelle biographie propose Nardi?

L'historiographe brosse du personnage un portrait physique et moral. Il met en lumière ses caractéristiques physiques, son mode de vie, ses

²⁹ Paris, Bibliothèque Nationale, MS Italiani 822. Le texte commence à la page 55 de l'édition sur laquelle nous travaillons.

³⁰ Édition de référence, p. 24-25.

³¹ Édition de référence, p. 32, note 4.

³² *Lettere di Giambattista Busini a Benedetto Varchi sopra l'assedio di Firenze*, Trieste, Felice Le Monnier, 1860, p. 275.

³³ Filippo de' Nerli, *Commentari de' fatti civili occorsi dentro la città di Firenze*, Trieste, Coen, 1858, p. 157.

³⁴ Niccolò Machiavelli, *Legazioni. Commissarie. Scritti di governo*, a cura di F. Chiappelli, Bari, Laterza, 1971-1985, volumes I-IV.

nombreuses vertus, mais aussi les quelques défauts qu'il souligne pour respecter la vérité historique : « ... perché scrivendosi la vita d'alcuna persona, e per amore della verità e per essemplio degli altri, non si debbe punto tacere le cose degne di riprensione... »³⁵

Portrait physique

Antonio était de taille au-dessus de la moyenne, robuste, bien proportionné ; il avait un teint olivâtre. Ce sont les seules précisions apportées par Jacopo³⁶. Il souligne cependant le naturel de son éloquence, exempte de toute affectation, il la qualifie de « plus militaire que civile », observe qu'il parlait peu (« era nel parlar brieve »), d'une voix grave et sonore, sauf lorsqu'il était en colère : elle devenait alors aiguë et peu agréable à entendre³⁷.

Son caractère

Prompt, efficace et impatient, Antonio considérait la lenteur et la paresse comme les ennemies des occasions à saisir. Sobre dans son habillement³⁸ comme dans son alimentation³⁹, il aimait s'entourer d'amis dont Jacopo et Luca Savello, Malatesta da Cesena, Pagolo da Parrano et Ercole Bentivogli⁴⁰. Pour définir son caractère, Nardi s'en remet à l'opinion de ceux qui le connaissaient bien⁴¹ :

...mi credo io ch'egli venisse in concetto universale di tutti quei che lo conoscevano d'esser uomo animoso e pronto di mano e atto a grandi imprese : e per questa cagione e per essere di natura molto amicabile e desideroso di compiacere a gli amici...

Efficace, sûr de lui et rapide, Antonio se considérait peu apte à persuader les autres par la parole. Indépendant, il préférerait assumer seul les missions qui lui étaient confiées⁴².

³⁵ Édition de référence, p. 28-29.

³⁶ *Ibidem*, p. 135.

³⁷ *Ibidem*, p. 120-121.

³⁸ *Ibidem*, p. 135.

³⁹ *Idem*.

⁴⁰ *Ibidem*, p. 135-136.

⁴¹ *Ibidem*, p. 63.

⁴² *Ibidem*, p. 120-121.

Ses qualités morales

Cela dit, Nardi met en avant les qualités morales du personnage⁴³:

...oltre alla perizia..., apparve sempre la prudenza e la vivacità grande d'ingegno e una certa industria e sagacità molto lodata e magnificata dagli scrittori...

Il insiste sur sa générosité⁴⁴, ajoute que ces qualités se manifestaient dans les grandes choses comme dans les petites. Une large place est faite à l'honnêteté de ce citoyen d'exception : Antonio était intègre dans ses conseils comme dans ses propos, conscient d'être dépourvu des qualités qui attirent la faveur populaire, parce qu'il ne savait ni ne voulait simuler ou dissimuler. Il ne supportait pas la duplicité de ses collègues, l'audace et l'arrogance des ignorants et des incapables⁴⁵. Et en guise d'illustration, Nardi raconte l'anecdote suivante : Un jour, le gonfalonier Piero Soderini donne au Conseil des Dix, auquel appartenait Antonio Giacomini, l'ordre d'engager un certain condottiere. Le Conseil n'est pas favorable à ce choix, mais n'ose contrecarrer l'avis du plus haut personnage de l'État. Et c'est Antonio qui se charge de dire la vérité à Soderini, qui loue sa sincérité et blâme la duplicité des autres membres⁴⁶. Son intégrité se manifeste également par le fait qu'il ne s'est jamais enrichi. Il a toujours refusé de participer au partage des butins de guerre, même à celui laissé par son plus grand adversaire, Bartolomeo d'Alviano, dont il n'a souhaité qu'un souvenir de sa victoire à léguer à ses descendants, un sceau en argent aux armes du vaincu. Son intégrité lui a d'ailleurs conféré une telle réputation déjà de son vivant que tous les comptes qu'il présentait aux instances compétentes étaient acceptés sans discussion⁴⁷.

Pour ce qui est de ses qualités de chef, Jacopo Nardi souligne la sévérité d'Antonio Giacomini. Il précise que le commissaire l'exerçait avec une grande prudence dans le commandement de ses troupes, composées de mercenaires, d'étrangers, de nationalité différente. À ce propos, le biographe se montre d'une extrême dureté envers elles lorsqu'il affirme que ces troupes étaient arrivées à une telle licence, à une telle corruption, qu'on aurait dit un repère de brigands plutôt que les soldats d'une milice. Cependant, Antonio les gouvernait si bien qu'on aurait cru être dans une ville « ben composta e

⁴³ *Ibidem*, p. 117.

⁴⁴ *Ibidem*, p. 119.

⁴⁵ *Ibidem*, p. 120.

⁴⁶ *Ibidem*, p. 122.

⁴⁷ *Ibidem*, p. 126-127.

costumata »⁴⁸, civilisée et bien tenue. La méthode utilisée ne heurte pas l'historiographe. En effet, Giacomini n'hésite pas à faire pendre les soldats coupables d'avoir volé un pain au boulanger, quelques fruits à une pauvre femme, ou manqué de respect à une jeune fille. Il passe toutefois beaucoup de temps à s'entretenir avec les chefs et les condottieres des coutumes dignes de louanges comme des exemples des Anciens ; ceci dans le but de restaurer l'obéissance et la discipline militaire⁴⁹. Pour illustrer son argumentation, Jacopo raconte l'anecdote du paysan dont la bêche a été volée par l'un de ses soldats. Antonio rembourse la bêche et fait pendre le militaire avec l'outil à ses côtés. Mais le malheureux agriculteur reprend malencontreusement sa bêche. Antonio fait alors pendre le paysan à côté du soldat et place la bêche entre les deux hommes. Jacopo donne cet exemple pour faire l'éloge de la sévérité du commissaire, sans souligner la disproportion entre l'action et la sanction⁵⁰. Le commissaire punissait tout aussi sévèrement les blasphèmes, mais non les injures car, disait-il, les offenses faites avec la langue doivent être vengées de la même façon⁵¹. Il s'employait cependant à freiner les mauvais penchants de ses troupes. Ainsi, pour éviter les blasphèmes, il ordonnait que les jeux de hasard aient lieu derrière son logement et, pour en détourner ses soldats, il les incitait à pratiquer les exercices physiques et militaires, comme la course ou le saut, et offrait des prix aux gagnants⁵².

En outre, en bon chef de guerre, il choisit ses soldats selon les critères de la milice romaine de l'Antiquité et n'accepte ni les assassins, ni les bravaches, mais préfère les citoyens qui n'embrassent pas le métier des armes⁵³. Pourtant, malgré sa grande sévérité, Antonio était aimé et vénéré par ses troupes et Jacopo explique qu'il savait associer la sévérité avec l'humanité et l'amabilité, et la formule est percutante : « ... la qualità che di così fatta composizione risultava lo faceva ad un tratto senza dispregio amabile e senza odio terribile »⁵⁴ Il ajoute qu'il était surtout aimé pour la libéralité qu'il manifestait envers les personnes dignes de mérite.

Les défauts

Cela dit, le seul défaut que souligne notre historiographe est l'irritabilité du commissaire, irritabilité consciente puisque ce dernier estimait

⁴⁸ *Ibidem*, p. 123.

⁴⁹ *Idem*.

⁵⁰ *Ibidem*, p. 123-124.

⁵¹ *Ibidem*, p. 124.

⁵² *Ibidem*, p. 124-125.

⁵³ *Ibidem*, p. 125.

⁵⁴ *Ibidem*, p. 126.

que l'homme ne devait jamais s'irriter contre Dieu car Dieu ne peut se tromper, ni contre les bêtes car elles sont sans raison, ni contre les dés car le sort est téméraire. Giacomini réservait donc sa colère pour les hommes. Elle a même été à l'origine d'un scandale malheureux, lorsqu'Antonio a fait arrêter un membre du Collège entré dans la ville sans son autorisation, autorisation nullement nécessaire à une personne de cette qualité⁵⁵.

Mais cela n'enlève rien au caractère exceptionnel de l'individu.

Il s'agit en effet plus d'une hagiographie que d'une biographie.

Ainsi, Nardi montre comment Antonio Giacomini met ses qualités militaires au service de sa patrie. Alliant l'audace à la prudence, il apparaît comme un homme fort et constant, plutôt que courageux et hardi⁵⁶, qui ne recherche pas les dangers de la guerre, mais ne les évite pas quand il y va de son honneur et de celui de la République. Il en veut pour preuve l'entreprise de Poppi, que le commissaire sauve accompagné seulement de quatre jeunes hommes. La lutte est inégale, les ennemis arrivent avec « tanta furia », avec une grande furie. Antonio est gravement blessé. Il paye de sa personne, mais réussit à les arrêter. Il n'hésite pas à montrer l'exemple : une autre fois encore, il brave les balles de l'artillerie ennemie dans un endroit périlleux, si bien qu'on le croit mort alors qu'il n'est que recouvert de terre. Son héroïsme apparaît encore durant le siège de Livourne, où il risque sa vie, mais un coup de fusil ne lui emporte qu'une manche⁵⁷. Bref, il sait qu'un capitaine doit mourir en capitaine et un soldat en soldat⁵⁸. Il fait preuve en outre d'ingéniosité, que ce soit dans la prise de la Verrucola ou dans celle de la Badia di Santo Savino. Pour la prise de Monte Aguto Barbolano, place-forte où s'étaient réfugiés les rebelles arétins, il a l'idée astucieuse de déguiser ses soldats en chasseurs et en bergers. À Quarata, il sait se retirer alors que tous les cols sont dans les mains des ennemis⁵⁹.

Cependant, un épisode est interprété différemment. Celui-ci est illustré dans le « Salone dei Cinquecento » du Palais de la Seigneurie, où Vasari représente la ville de Pise assiégée par l'armée florentine sous les ordres d'Antonio Giacomini. Durant l'assaut, la Seigneurie lui fait parvenir une dépêche, dont il ne tient pas compte. Il l'aurait enfilée dans les bords de son couvre-chef, et continué à ouvrir une brèche dans les murs de la ville ennemie (1505). Cette missive lui ordonnait de ne pas répandre de sang et d'attendre que Pise, à court de vivres, se rende. Antonio ne l'aurait lue qu'après la

⁵⁵ *Ibidem*, p. 131.

⁵⁶ *Ibidem*, p. 119-120.

⁵⁷ *Ibidem*, p. 80.

⁵⁸ *Ibidem*, p. 119-120.

⁵⁹ *Ibidem*, p. 118.

conquête de Pise et commis ainsi un acte d'insubordination. Il aurait été alors relevé de ses fonctions.

Nardi écrit au contraire qu'Antonio a bien reçu l'ordre des Dix, mais qu'après consultation, le gouverneur, le commissaire et les soldats prennent la décision de continuer la bataille⁶⁰.

À signaler que le tableau présente une curiosité : le cheval de Giacomini est en fait une licorne, peut-être pour souligner le caractère extraordinaire du personnage.

Quoi qu'il en soit, ses qualités militaires sont telles que sa réputation le précède. Ainsi, il suffit qu'il arrive dans une ville pour que le calme soit rétabli, comme dans la province de Lunigiana, où l'on admire son expérience et où l'on craint sa sévérité⁶¹.

Antonio Giacomini apparaît donc comme un héros. Vanni Bramanti le met d'ailleurs sur le même plan que deux autres hommes d'armes célèbres de l'époque, Alphonse d'Avalos et Gonzalve de Cordoue⁶². Quant à Nardi, il place Antonio Giacomini au sein d'une triade héroïque, aux côtés de Pippo Spano⁶³, de Jean des Bandes Noires⁶⁴ et de Francesco Ferrucci⁶⁵, dernier défenseur des libertés républicaines, à propos duquel Benedetto Varchi déclare qu'il est mort en pensant justement à Antonio Giacomini et à Jean des Bandes Noires⁶⁶.

En somme, Jacopo Nardi présente Antonio Giacomini comme un citoyen d'exception, un grand homme au service de la patrie. Et Jacopo rappelle que les païens sont persuadés que les héros ont un siège réservé au ciel, où ils peuvent jouir de la béatitude éternelle⁶⁷. Il s'agit donc bien d'une hagiographie.

Cependant, à travers elle, notre historiographe révèle sa conception du monde.

⁶⁰ *Ibidem*, p. 109.

⁶¹ *Ibidem*, p. 84.

⁶² *Ibidem*, p. 20.

⁶³ *Ibidem*, p. 53-54. Pippo Spano, de son vrai nom Filippo Buondelmonti Scolari (1369-1426) : célèbre condottiere.

⁶⁴ *Ibidem*, p. 52, 67. Giovanni delle Bande Nere (1498-1526) : célèbre condottiere, le seul Médicis à s'être construit une réputation par la carrière militaire et non par la politique.

⁶⁵ *Ibidem*, p. 54, 55, 125. Francesco Ferrucci (Florence, 1489 - Gavinana, 3 août 1530) : célèbre condottiere de la République de Florence. Il personnifie la résistance à l'empereur Charles Quint lors du siège de la ville en 1530 où, blessé et prisonnier après la bataille de Gavinana, il meurt assassiné. Voir aussi, Donato Giannotti, *Sulla vita e sulle azioni di Francesco Ferrucci*, dans *Opere politiche*, a cura di Furio Diaz, Milano, Marzorati, 1974, volume I, p. 433-441.

⁶⁶ Benedetto Varchi, *Storia fiorentina*, a cura di Lelio Arbib, Firenze, Società editrice delle Storie del Varchi e del Nardi, 1838-1841, volume II, p. 209. Voir aussi l'édition de ce texte publiée par l'Istituto Nazionale di Studi sul Rinascimento, Roma, Edizioni di Storia e Letteratura, 2003.

⁶⁷ *Ibidem*, p. 54.

Et, si l'on ne peut pas vraiment parler de « Politique désenchantée », selon les termes de Denis Jeambar⁶⁸, nous pouvons tout de même évoquer la résignation de Jacopo Nardi.

En effet, comme le souligne Alessandro Montevecchi⁶⁹, pour Nardi l'homme ne peut modifier la réalité qui l'entoure de façon décisive. Il est soumis à la Fortune, à la volonté de Dieu, et souvent victime de l'ingratitude de ses contemporains. En ce qui concerne la Fortune, Jacopo n'en donne pas une définition très claire. En effet, dans les premières pages de sa *Vita di Antonio Giacomini*, il affirme que la fortune favorise les princes et les peuples vertueux et il donne l'exemple des Assyriens, des Égyptiens, des Perses, des Grecs, des Macédoniens et enfin des Romains, que la Fortune a considérés dignes de ses dons et auxquels elle a prodigué ses largesses⁷⁰. Il affirme ensuite que, même si on la dépeint aveugle, elle n'est autre chose que l'expression de la sainte et juste volonté de Dieu. Il dit encore que l'univers est régi par Dieu⁷¹.

Vers la fin de son ouvrage cependant, il évoque la malignité de la Fortune, plus particulièrement dans le cas d'Antonio Giacomini, qui a souffert de l'adversité et n'a pas reçu les honneurs qu'il méritait⁷². Mais, ajoute l'historiographe, il avait sa conscience pour lui, ce qui est la véritable gloire du chrétien. D'ailleurs, c'est grâce à sa propre vertu et à l'aide de Dieu qu'Antonio sort vainqueur de l'entreprise de Pise⁷³. De la même façon, pendant la défense de Livourne, Dieu aide les Florentins, qui lui adressent des prières et organisent des processions, si bien que, contre toute attente, l'imposante armée impériale fait naufrage⁷⁴. Mais ce que critique particulièrement Jacopo, c'est l'ingratitude des Florentins et il entreprend une véritable réhabilitation du valeureux commissaire ; ce qui explique peut-être la nostalgie qui transparait dans le récit. Il entend ainsi raconter les moindres incidents pour corriger l'injustice, montrer combien la mauvaise fortune a entaché la gloire du héros, victime de la convoitise des étrangers et de la malveillance de ses concitoyens⁷⁵. L'histoire a donc pour objectif de rétablir la vérité, comme l'écrit Alessandro Montevecchi⁷⁶. Et la plume est la

⁶⁸ Jean Peyrelevade, Denis Jeambar, *La République silencieuse*, Paris, Plon, 2002, p. 261.

⁶⁹ Alessandro Montevecchi, *Storici di Firenze. Studi su Nardi, Nerli e Varchi*, Bologna, Patron, 1989, p. 54.

⁷⁰ Édition de référence, p. 46-47.

⁷¹ *Ibidem*, p. 45.

⁷² *Ibidem*, p. 136-137.

⁷³ *Ibidem*, p. 111.

⁷⁴ *Ibidem*, p. 81.

⁷⁵ *Ibidem*, p. 63.

⁷⁶ Alessandro Montevecchi, *op. cit.*, p. 57 : « la storia ha dunque lo scopo di ristabilire la verità, assicurando il 'debito premio' alla virtù di coloro che sono stati bersagliati dalla fortuna... »

dernière arme qui reste au républicain exilé, qui veut rappeler à la mémoire ce grand homme⁷⁷, contredire l'impudence des historiens qui déforment les faits⁷⁸, et en faire un modèle à suivre⁷⁹.

Toutefois, l'amertume laisse la place à l'espoir dans l'avenir lorsque notre auteur souligne le rôle de l'éducation dans l'évolution du monde. L'éducation, permet d'améliorer ou d'aggraver les inclinations naturelles conférées par les cieux et il prend l'exemple des deux chiens, donné par Lycurgue : nés d'une même race, mais nourris et élevés de façon divergente, ils se sont avérés différents, voire opposés, les habitudes inculquées ayant pris le dessus sur leur nature originelle⁸⁰.

Il propose d'ailleurs sa définition de l'éducation : selon lui, elle comporte la vie et les coutumes de la famille, les habitudes données par le père, mais aussi la religion, les lois, les mœurs, les cérémonies, les ordres intimés par les magistrats et par les princes, mais surtout les exemples qui renforcent ces ordres, enfin la manière de vivre que l'on observe, de gré ou de force. Grâce à l'éducation, la « semence » que Dieu et la nature ont placée dans l'âme de l'homme germe et se bonifie ou alors devient stérile et dégénère⁸¹. Suivent de nombreux autres exemples, des Anciens notamment, où il démontre les bienfaits d'une bonne éducation et conclut que de tout temps il y a eu des hommes vertueux et que leur rareté ne dépend pas du vieillissement du monde ni des influences célestes, mais de la mauvaise éducation des hommes⁸².

Conclusion

En conclusion, il s'agit bien d'une biographie qui s'inscrit dans l'histoire de la cité du lys et plus généralement de la péninsule italienne. Le prestigieux commissaire florentin, fidèle collaborateur de Machiavel, vainqueur d'un condottiere de renom, Bartolomeo d'Alviano, chanté par le républicain exilé Nardi, réunit tous les éléments pour édifier une figure emblématique, un symbole. Cette hagiographie n'a plus pour but de réveiller les espoirs de liberté d'une ville désormais assujettie à la domination des Médicis, mais de faire renaître les anciennes valeurs morales et républicaines.

⁷⁷ Édition de référence, p. 44.

⁷⁸ *Ibidem*, p. 55.

⁷⁹ *Ibidem*, p. 54.

⁸⁰ *Ibidem*, p. 46.

⁸¹ *Idem*.

⁸² *Ibidem*, p. 47-49.

Elle présente en outre un dialogue continu avec l'auteur du *Prince* : et la citation qui clôt l'ouvrage⁸³ est extraite presque intégralement de la *Deuxième Décennale*⁸⁴ (Nardi substitue cependant « fortune » par « tiranni », tyrans) :

Car, parvenues vers la Torre San Vincente,
ses troupes⁸⁵ furent écrasées et vaincues,
par la vaillance de votre⁸⁶ Giacomino.
Celui-ci, par sa valeur et son destin,
parvint à une gloire et à une renommée
jamais atteintes par aucun autre citoyen.
Il supporta bien des choses pour sa patrie
et maintint longtemps avec une grande justice
l'honneur de votre milice.
Avare de son honneur, prodigue de son or,
il fut d'une telle vaillance
qu'il mérita beaucoup plus que mes louanges.
Abandonné et méprisé, il gît aujourd'hui
dans sa demeure, pauvre, vieux, aveugle,
tant celui qui bien agit déplaît à la fortune.

⁸³ *Ibidem*, p. 139.

⁸⁴ Christian Bec, cit, p. 1026-1032 et en particulier p. 1027-1028.

⁸⁵ Il s'agit des troupes de Bartolomeo d'Alviano.

⁸⁶ Nardi parle de « nostro Giacomino », comme plus loin de « « nostra milizia ».

Il est intéressant en outre de remarquer une différence essentielle avec les *Istorie fiorentine*, comme le déclare Lucie De Los Santos :

« *La Vita di Antonio Giacomini* mérite de passer à la postérité car, à travers le genre biographique, Nardi a pu présenter de façon cohérente un modèle de bon citoyen et récupérer ainsi une part de l'héritage républicain, utilisable dans une perspective didactique. La structure chronologique des *Istorie*, au contraire, ne peut déboucher que sur l'échec républicain... Nardi ne peut expliquer cet échec que par la corruption des citoyens puisqu'il refuse d'analyser la faiblesse des institutions florentines et leur incapacité à répondre à la crise qui se fait jour à la fin du XVe siècle » :

Lucie De Los Santos, *Jacopo Nardi (1476-1563) : Biographie politique et écritures républicaines*, thèse soutenue à l'université François Rabelais de Tours le 25 juin 2002, sous la direction de Franck La Brasca, p. 4.

BIBLIOGRAPHIE

Corpus :

Nardi, Jacopo, *Vita di Antonio Giacomini*, a cura di Vanni Bramanti, Bergamo, Moretti e Vitali editori, 1990.

Bibliographie critique :

Arrighi, Vanna, dans *Il Dizionario biografico degli Italiani*, Treccani, vol. 54, 2000, source internet.

Bec, Christian, « Les écrivains politiques du début du xvie siècle », dans *Précis de littérature italienne*, Paris PUF, 1982, p. 159-172.

Dall’Aglio, Stefano, dans *Il Dizionario biografico degli Italiani*, Treccani, vol. 77, 2012, source internet.

De Los Santos, Lucie, *Jacopo Nardi (1476-1563) : Biographie politique et écritures républicaines*, thèse soutenue à l’Université François Rabelais de Tours le 25 juin 2002, sous la direction de Franck La Brasca.

Montevecchi, Alessandro, *Storici di Firenze. Studi su Nardi, Nerli e Varchi*, Bologna, Patron, 1989.

Picquet, Théa, « Regards sur un passé perdu : Le Livre X des ‘Istorie della città di Firenze’ », dans *Rinascimento*, Florence, Olschki, 1996.

Zancarini, Jean-Claude, « De la rédemption de l’Italie », dans *Governare Firenze*, a cura di Fournel, Jean-Louis, e Paolo Grossi, Paris, Quaderni dell’Hôtel de Galliffet, 2007.

ASPECT ET TEXTE : ENTRE PHRASES COMPLEXES ET PHRASES MULTIPLES

LUCIANA T. SOLIMAN¹

ABSTRACT. *Aspect and text: between complex and compound sentences* – In this paper we deal with aspect not only in verbs, but also in all interactions it establishes with other items of the complex sentence and within the text. Particular emphasis is given to grammatical aspect in conditional sentences. We also consider, in order to develop Guillaume's perspective, research on aspect and anaphor (Berthonneau and Kleiber) and theoretical models (Moeschler) which take into account how aspect influences the construction of discourse and temporal structures.

Keywords: *French, verb, aspect, discourse, psychomechanics.*

REZUMAT. *Aspect și text: între fraze complexe și fraze compuse.* În cadrul acestui articol analizăm *aspectul* nu numai în ceea ce privește clasa *verbului*, ci și în interacțiunile pe care le stabilește cu alte elemente ale frazei complexe și în text. Analizăm în mod particular rolul aspectului gramatical în enunțurile ipotetice. Abordăm, de asemenea, spre a dezvolta perspectiva psihomecanică, teoriile ce privesc aspectul și anafora (Berthonneau și Kleiber), precum și cele ce iau în discuție influența aspectului asupra construirii structurilor narative și temporale (Moeschler).

Cuvinte cheie: *franceză, verb, aspect, discurs, psihomecanică.*

Définir le rôle que l'aspect verbal joue dans l'agencement des phrases, c'est comprendre la portée de la dimension du temps impliqué allant au-delà des frontières du mot-verbe, au-delà de la phrase minimale pour prendre en considération les relations discursives qu'il contribue à établir entre plusieurs énoncés. La dimension communicative qui est le propre de tout énoncé et les informations du contexte qui régissent la pertinence du message ne peuvent être négligées quand on examine les dynamiques que tissent l'aspect véhiculé par le lexème et l'aspect proprement dit, ou grammatical, exprimé par les

¹ Chercheure, Université de Padoue. E-mail : luciana.soliman@unipd.it

désinences verbales. Les énoncés que le locuteur bâtit, à savoir ces actes de discours considérés du point de vue de l'enchaînement des suites de phrases, ne sont pas gouvernés par la seule règle de cette chronologie temporelle qui appartient au temps expliqué. Car l'aspect participe également à la cohésion et à la cohérence de l'articulation discursive aussi bien en phrase complexe qu'en phrase multiple. Nous allons essayer de comprendre comment les notions d'anaphore et d'inférences directionnelles ont contribué à enrichir le panorama exploratif de l'interprétation aspectuelle en discours. Dans une perspective psychosystématique, nous allons chercher à comprendre les bienfaits de ces études, qui attribuent une importance considérable à la manière dont l'aspect se combine avec d'autres éléments, et qui analysent à bon escient l'énoncé dans le périmètre textuel. Nous allons examiner en particulier la dimension formelle de l'aspect en raison de son importance dans l'établissement de l'ordre temporel.

1. Aspect et phrase complexe : le cas des énoncés hypothétiques

Dans une perspective psychomécanique, ou plus restrictivement psychosystématique en raison des simples observations que l'on va proposer, l'aspect grammatical que nous différencions en isogène et anisogène (Guillaume 1973 : 152), ou plus simplement en global et sécant, comporte une homogénéité ou une hétérogénéité d'appréhension du processus due au fait que celui-ci est intercepté globalement ou non dans la ligne du temps. Plus précisément, la vision isogène implique une fermeture des bornes initiale et finale du processus sans aucune différenciation des instants formant ce processus, alors que la vision anisogène prévoit une sorte de scission intérieure sans clôture. En outre, l'aspect grammatical se distingue en immanent (forme simple), transcendant (forme composée) et bi-transcendant (forme surcomposée) (Guillaume 1929 : 109).

Généralement, on considère l'aspect grammatical exprimé par le verbe et, dans ses interactions avec le reste de la phrase simple, par les indices de la durée. Mais il peut être intéressant d'examiner également l'aspect en matrice et en sous-phrase afin de saisir les corrélations syntaxiques où cette catégorie du verbe joue un rôle important. Par exemple, si l'on considère le système hypothétique, qui a reçu plus d'attention de la part des psychomécaniciens en termes d'évaluation de du lien existant entre aspect et phrase (Martin 1971, 1991), le futur hypothétique a comme parcelle opérationnelle le chronotype α , qui exprime le temps qui n'est pas encore ou qui est conçu comme non réalisé. Le locuteur parcourt l'espace temporel du processus sans le scinder et choisit par conséquent un aspect grammatical isogène.

Pour expliquer plus correctement ce phénomène linguistique, il vaut mieux considérer le rôle du chronotype α à partir du présent : α est indispensable au présent car la seule présence du chronotype ω pousserait le processus dans le

passé. Comme le dit Martin (1971 : 128), « la pensée doit s'efforcer pour concilier la présence de ω et celle d' α sous une même forme grammaticale, d'imaginer l'avenir immédiat, forte de la partie du procès qu'elle sait déjà réalisée, sans sa plus grande probabilité, de manière à le supposer le moins possible ». Le présent est le résultat d'une opération de pensée qui contracte l'élément hypothétique que la notion futurale *lato sensu* comporte de par elle-même. Dans le futur hypothétique, α ne représente plus le temps qui va venir. Autrement dit, l'opération psychique accomplie par le locuteur vide le futur hypothétique de sa réalité en le transformant en un temps virtuel. Le résultat est semblable, mais la procédure différente, car α représente, dans le cas du présent, l'incertitude (on éloigne le contenu hypothétique), mais le doute (on engendre un contenu hypothétique) dans le futur hypothétique. Par le biais d' α , le futur hypothétique est dépourvu du passé représenté par ω . Or, le fait que le morphème *si* soit incompatible avec les verbes ayant le suffixe *-r-* est attribuable à leur nature aspectuelle et à l'inclusion de ce suffixe dans *si* : selon Imbs (1960 : 71), *si* remplit la fonction à la fois morphologique et syntaxique car il relie la matrice et la sous-phrasede manière logique. Il y aurait une sorte de cumul fonctionnel.

Quand on a affaire à deux futurs hypothétiques aussi bien dans la matrice que dans la sous-phrasede, il ne s'agit pas de « vulgarisme » (Le Bidois et Le Bidois 1935-1938 : vol. II), mais plutôt d'une symétrie formelle qui mute le rapport d'antériorité-postériorité chronologique en un rapport de simultanéité. C'est l'aspect qui participe subrepticement à l'expression de la cause et de son effet. Toutefois, comme l'observe Renchon (1967 : 109-110), on peut avoir le cas du *si* concessif ou oppositif. C'est là une sorte de développement rhétorique du système hypothétique qui conduit à resémantiser le *si* + aspect isogène comme « si l'on admet que ».

Or, revenant au *si* strictement hypothétique, il se combine avec des verbes aspectuellement anisogènes, car il évoque déjà un début de réalisation justifiant la vision sécante. Notoirement, avec les perfectifs en particulier, l'imparfait déclenche très souvent une interprétation potentielle de l'énoncé. C'est Martin (1991 : 92) qui souligne ce phénomène : « en soi la perfectivité retient l'imparfait dans le potentiel ». Avec les imperfectifs, la lecture que l'on peut donner de l'énoncé hypothétique est susceptible de variations. Par conséquent, il n'est pas possible d'établir un bilan comparatif stable des bonnes pondérations aspectuelles entre la matière du lexème et la forme du verbe, car chaque énoncé peut remettre en question la contrainte interprétative de l'aspect en raison des connaissances repérables sur le plan plus restreint du cotexte, mais aussi sur le plan plus vaste de la situation d'énonciation.

L'irréel est représenté dans les phrases *si* + imparfait (forme immanente) et *si* + plus-que-parfait (à savoir la forme transcendante de l'imparfait) de

manière différente. Dans le premier cas, on n'a pas une orientation nette vers l'irréel, car l'aspect anisogène immanent comporte une « distanciation en cours » (*ibidem*), c'est-à-dire qu'on dénature la possibilité en arrêtant ce mouvement naturel vers l'irréel que le système hypothétique active :

[1] [...] La mère était revenue à la charge avec une telle persévérance qu'ils s'étaient vus obligés, pour s'en débarrasser, de la menacer. Si elle *continuait*, ils lui reprendraient sa concession avant le délai prévu. (Duras 1950 : 26)

Par contre, l'aspect anisogène transcendant comporte « une distanciation maximale, acquise, dépassée » (Martin 1991 : 214), la notion de possible ayant été complètement éliminée :

[2] - S'il ne se réveille plus d'ici dix minutes, on va partir, a-t-elle répondu. Alors que je lui ai dit : - S'il se réveille, je le fous en l'air. Mais c'était impossible qu'il se réveille encore. Je crois que s'il *s'était réveillé* je lui aurais sauté dessus, c'était vrai, car on était arrivé à la limite de ce qu'on pouvait faire pour lui, pour un autre que nous. (*ibid.* : 276)

Tout compte fait, l'information aspectuelle fournie par l'imparfait en forme immanente ou transcendantale va de pair avec les considérations sémantiques dictées par ces relations de cohérence qui nous permettent d'avoir accès à la compréhension de tout l'énoncé au sein du texte.

2. Aspect et phrase multiple

Les traits aspectuels des temps que nous venons d'examiner dans un type d'énoncés et leur relation avec le sens notionnel des verbes ne sont pas nouveaux. Il est pourtant judicieux de mettre en évidence le fait que les abondantes études d'inventaire et les approfondissements combinatoires de l'aspect verbal ont négligé pendant longtemps les raisonnements subtils qui s'activent quand on prend en compte le traitement des facteurs discursifs. Le manque d'une théorie formelle en la matière dû à la complexité des éléments en jeu a ralenti l'intérêt vers les approches qui ne sont pas descriptives, mais qui ont des ambitions explicatives. La psychosystématique de Gustave Guillaume avec les apports novateurs de Martin (1971, 1980, 1983, 1988, 1991) n'a jamais abandonné la tentative de creuser en profondeur les faits de discours aspectuels en motivant les choix du locuteur au niveau de *langue*. Toutefois, l'exploration du système aspectuo-temporel en termes de configuration interphrastique ne lui appartient pas. Un examen fiable a été effectué par d'autres linguistiques, notamment

Berthonneau et Kleiber (1993, 1998) et Moeschler (1998). Les premiers se sont occupés de l'étude du rapport existant entre l'aspect et l'anaphore, le second des inférences directionnelles qui hiérarchisent les événements. Nous allons présenter brièvement au prisme guillaumien les résultats de leurs recherches.

2.1. Aspect et anaphore

L'aspect verbal joue un rôle délicat dans la progression du temps qu'une séquence d'énoncés produit. Certains linguistes ont cherché à déterminer le rapport existant entre d'une part l'aspect sémantique lié à la matière notionnelle du verbe et d'autre part l'ordre temporel : Dowty (1986) en est un bon exemple. Ils envisagent une affinité entre les perfectifs et les imperfectifs perfectivés par la complémentation qui feraient progresser les événements sur la ligne du temps, alors que les processus statifs et les processus imperfectifs ne feraient pas avancer la suite événementielle. Nous avons recours à un extrait littéraire :

[3] Il *entra*. Pénombre sonore, vieille odeur d'encens refroidi. Il *s'avança* jusqu'à l'autel [...]. (Gougaud 2011 : 37)

[4] Il *entra*. Pénombre sonore, vieille odeur d'encens refroidi. Il *s'avança* jusqu'à l'autel, il *retrouva* l'étroit escalier, tout au fond, à l'angle du mur. (*ibidem*)

[5] Il *entra*. Pénombre sonore, vieille odeur d'encens refroidi. Il *s'avança* jusqu'à l'autel, il *retrouva* l'étroit escalier, tout au fond, à l'angle du mur. [...] Il *grimpa* sans presque de bruit jusqu'à l'espace de plancher où *pendaient* les cordes des cloches. Là *était* une grosse échelle. (*ibidem*)

[6] Il *entra*. Pénombre sonore, vieille odeur d'encens refroidi. Il *s'avança* jusqu'à l'autel, il *retrouva* l'étroit escalier, tout au fond, à l'angle du mur. [...] Il *grimpa* sans presque de bruit jusqu'à l'espace de plancher où *pendaient* les cordes des cloches. Là *était* une grosse échelle. En haut il *retrouva* son nid. Délicieux parfum de poussière. Il *vit* aussitôt le cahier posé là. A portée de main, sur la croisée des grosses poutres. [...] Il *souleva* la couverture, il *lut*, *referma* aussitôt, *voulut* chercher une autre page. Il ne *put*. Ses mains *tremblaient* trop. (*ibid.* : 37-38)

Dans l'exemple [3], *entrer* est perfectif et *s'avancer* imperfectif perfectivé par le complément circonstanciel *jusqu'à l'autel* : on perçoit la suite des deux événements comme consécutive. Dans [4] le défilé d'énoncés implique une séquence progressive : *entrer* (perfectif), *s'avancer* (imperfectif perfectivé), *retrouver* (perfectif itératif à cause du préfixe *re-*). Dans [5] les deux imparfaits clôturant la suite des verbes au passé simple décrivent des états : le résultat

interprétatif est la non-progression temporelle après *grimpa*, qui constitue le dernier événement simple de la première séquence. Dans [6], la progression du temps commence à nouveau grâce à *retrouva*. Les passés simples suivants comportent une consécution narrative qui s'arrête à cause de l'imperfectif *trembler* à l'imparfait. Le sens procédural du passé simple implique un mouvement en avant (Soliman 2007 : 372). Il en découle que l'aspect grammatical qui différencie le couple passé simple/imparfait paraît assurer de manière plus élargie l'explication de l'ordre événementiel. En effet, les passés simples employés ne sont pas uniquement des perfectifs et des imperfectifs perfectivés : *retrouva* (perfectif itératif), *vit* (imperfectif perfectivé), *souleva* (imperfectif perfectivé), *lut* (imperfectif non perfectivé par une complémentation explicite), *referma* (perfectif itératif), *voulut* (imperfectif), *put* (imperfectif). On pourrait objecter que les semi-auxiliaires remplissent une fonction coverbale et donc assimilent l'aspect des verbes à l'infinitif qu'ils accompagnent (*vouloir chercher une autre page*, imperfectif perfectivé) ou auquel ils font implicitement allusion (*pouvoir chercher une autre page*, imperfectif perfectivé). Néanmoins, si l'on uniformise l'aspect grammatical de *trembler* (imperfectif) aux autres événements :

[7] En haut il *retrouva* son nid. Délicieux parfum de poussière. Il *vit* aussitôt le cahier posé là. A portée de main, sur la croisée des grosses poutres. Il *souleva* la couverture, il *lut*, *referma* aussitôt, *voulut* chercher une autre page. Il ne *put*. Ses mains *tremblèrent*.

[8] En haut il *retrouva* son nid. Délicieux parfum de poussière. Il *vit* aussitôt le cahier posé là. A portée de main, sur la croisée des grosses poutres. Il *souleva* la couverture, il *lut*, *referma* aussitôt, *voulut* chercher une autre page. Il ne *put*. Soudain, ses mains *tremblèrent* trop pour qu'il puisse poursuivre la lecture.

on comprend aisément que ce n'est pas le lexème qui conditionne l'interprétation, mais bien la vision isogène du verbe (Soliman 2012 : 215-216), à savoir la vision globale (Wilmet 2007 : 375). Le passé simple ne bloque point l'ordre temporel. Quant au rôle de l'adverbe *trop*, nous avons remanié la phrase [6] qui contenait un lien explicatif. Nous avons eu besoin d'une re-contextualisation afin de percevoir la reprise événementielle (*il ne put – soudain, ses mains tremblèrent...*) : l'interprétation n'est plus explicative, mais tout simplement linéaire à cause d'un processus borné, « saisi dans un mouvement créateur, qui prélève des moments de ce « temps d'existence » et qui les fige en produisant cet effet d'enchaînement qui situe les événements sur un axe orienté du passé vers l'avenir » (Soliman 2007 : 368).

Berthonneau et Kleiber (1993) ont justifié l'ordre temporel par le biais de la notion d'anaphore : l'emploi de l'imparfait aurait une valence anaphorique qui a

recours à un antécédent et qui ne déclenche pas l'interprétation linéaire du temps. Contrairement au passé simple qui a la prérogative d'être un temps verbal empêchant la saisie interne du processus (Mellet 2000), l'imparfait est anisogène et représente l'événement dans sa dimension sécante (Comrie 1976 ; Wilmet 2007 : 324). Incontestablement, l'idée de faire appel aux concepts d'anaphore et de deixis dans ce domaine a permis de mettre la lumière sur les relations entre les énoncés, mais elle a considérablement réduit l'importance des ressources naturelles de l'imparfait en termes d'aspect grammatical. L'expression anaphorique est représentée par toute expression exigeant un antécédent dans le texte (endophore) ; elle est déictique si le référent est identifié en dehors du texte (exophore). Evidemment, si l'on considère par temps anaphorique un temps comportant la nécessité de récupérer une information textuelle ou extralinguistique, il existe une continuité référentielle entre l'événement antécédent et l'événement activant l'interprétation anaphorique. Le rapport qui unit ces deux événements est purement notionnel. Comme l'expliquent De Mulder et Veters (1999 : 40), la notion est donc méronomique (la méronymie serait plutôt bornée au lexique) et englobe des relations explicatives, de cause à effet, d'arrière-plan et de résultat : l'imparfait que l'on conçoit comme le temps anaphorique par excellence présenterait l'action comme une partie de la situation antécédente qui représente le tout. Dans le cas de l'endophore, qui nous intéresse davantage, où les relations sont d'arrière-plan, nous proposons l'exemple suivant :

[9] Contournant le village, elle *prit* pour monter au sommet le raidillon le moins fréquenté. De maigres chiens *somnolaient* dans l'ombre étroite des seuils ; Aphrodisia leur *lançait* un coup de pied en passant, dépensant sur eux la rancune qu'elle ne *pouvait* assouvir sur leurs maîtres. Puis, comme l'une de ces bêtes *se levait* toute hérissée, avec un long gémissement, elle *dut* s'arrêter un instant pour l'apaiser à force de flatteries et de caresses. (Yourcenar 1963 : 114)

Dans [9], *prit* ouvrirait le plan principal du récit, les imparfaits s'inscrivant dans un projet événementiel qui n'avance qu'à l'aide du passé simple. Mais cette analyse ne valorise-t-elle pas le schéma d'incidence de Pollak (1976), selon lequel le rôle de l'imparfait serait de constituer la toile de fond où s'insère le passé simple ? D'ailleurs, pour Weinrich (1973) aussi, l'imparfait est généralement destiné à créer un arrière-plan qui assure aux différents événements une saillance distinctive.

Malheureusement, le principe méronomique n'est pas toujours exhaustif : il suffit de songer à la problématique de l'imparfait construit en couple avec le passé simple pour énoncer des relations de cause à effet. Dans [10], la relation sémantique qui noue *se tut* et *se fit* est facilement accessible :

[10] Cahin-caha, la voiture se dégagea, prit de l'élan ; Dubois, ayant réussi à la sortir des sables mous et à la conduire sur un tertre, orienta le capot face au vent et coupa le contact. Le moteur *se tut*. Il *se fit* tout à coup un grand silence, interrompu de temps à autre par la voix du vent gémissant sur le désert... (Frison-Roche 1969 : 8)

[11] Le moteur *se tut*. *Il *se faisait* tout à coup un grand silence, interrompu de temps à autre par la voix du vent gémissant sur le désert...

[12] Le moteur *se tut*. *Il *se faisait* un grand silence, interrompu de temps à autre par la voix du vent gémissant sur le désert...

[13] Le moteur *se tut*. Il *y avait* un grand silence, interrompu de temps à autre par la voix du vent gémissant sur le désert...

Dans [13] le silence « fait partie » de la situation précédente : il suffit de couper le contact et le silence de la nature règne, un silence qui était compromis par le vrombissement de la voiture. On perçoit simultanément les deux processus (*se taire*, perfectif ; *y avoir*, statif). Dans [11] **se faisait* (perfectif anisogène) est incompatible avec *tout à coup* qui implique l'inchoativité ayant des affinités profondes avec le passé simple (isogène). Même si l'on supprime le circonstanciel *tout à coup*, *se faire* comporte un devenir, donc un dynamisme orienté qui ne révèle pas une situation antécédente [12]. Leeman-Bouix (1994 : 150), qui puise souvent ses réflexions à la psychomécanique, a souligné l'importance de saisir contextuellement une partie de la situation événementielle, en vérifiant d'une part si celle-ci a déjà commencé et, d'autre part, si elle continue jusqu'à un moment indéfini.

2.2. Aspect et inférences directionnelles

Moeschler (1998 : 311-314) fournit une analyse procédurale de ce qu'on appelle les « inférences directionnelles » : les temps verbaux imposent non seulement des contraintes sémantico-syntaxiques qui règlent les rapports discursifs entre les énoncés en séquence, mais aussi des informations encodées dans les catégories grammaticales.

Les événements décrits par les énoncés peuvent déclencher des inférences en avant (IAV) ou en arrière (IAR). Généralement, une inférence IAV est détectable entre deux énoncés en relation de narration et de résultat, alors qu'une inférence IAR est possible entre deux énoncés en relation d'explication. Les inférences d'élaboration et d'arrière-plan seraient caractérisées par l'absence d'inférences directionnelles. Afin d'effectuer les différents type d'inférences, on s'appuie sur les traits directionnels qui peuvent être forts (connecteurs et hypothèses co(n)textuelles) ou faibles (ordre des énoncés, aspect, temps verbaux, règles notionnelles de cause).

Reprenons à titre d'exemple l'énoncé [13]. La règle notionnelle implicite est double :

- i. le moteur est allumé, « s'il est allumé, il vrombit » ;
- ii. le moteur est éteint, « s'il est éteint, il n'y a pas de vrombissement, donc il n'y a plus de bruit ».

Sur le plan aspectuel, le temps verbal ayant un aspect anisogène/sécant instaure une continuité avec l'événement précédent énoncé par un temps verbal isogène/global. La relation IAV entre *Le moteur se tut* et *Il y avait un grand silence* paraît résultative (ii), mais elle est en même temps situationnelle dans la mesure où *y avait* décrit les circonstances où *se tut* a eu lieu : le silence a été compromis par l'arrivée de la voiture.

Par contre, l'exemple [6], qui témoigne d'une relation explicative (*Il ne put. Ses mains tremblaient trop*), exige une inférence IAR : on accède à l'explication après avoir appris la nouvelle de l'impossibilité du personnage de poursuivre sa recherche (mouvement de lecture-compréhension allant de gauche à droite), mais l'aspect sécant impose de revenir sur ses pas (mouvement de lecture-compréhension allant de droite à gauche) pour comprendre la raison de son immobilisme : *il ne put parce que ses mains tremblaient trop*. La présence de l'enchâsseur causal *parce que* est un indice plus fort que le seul aspect, celui-ci donnant « par défaut » de simples informations subordonnées aux hypothèses que l'environnement linguistique permet d'avancer.

Le modèle de Moeschler confirme le fait que l'aspect verbal interagit de manière complexe avec bon nombre d'éléments, ce qui est reconnu par la psychomécanique, mais celle-ci n'a pas encore conduit un examen critique de la manière dont les énoncés sont disposés. Il lui manque de comprendre les principes pragmatiques sous-jacents au texte qui justifient sa cohérence.

En guise de conclusion

Moins intéressée par la richesse de la manifestation discursive, le guillaumisme a souvent axé ses réflexions sur les procédés cognitifs que le locuteur effectue en *langue*. En effet, en raison de son introspection méthodologique, ce courant *sui generis* a développé la visée de puissance (ou de *langue*) au détriment de l'exploration de la visée d'effet (ou de *discours*) qui explique les choix du locuteur en convenance avec ce qu'il veut exprimer par des rapports de dépendance systémique. Dans l'analyse du cotexte, ces linguistes post-structuralistes ont privilégié avec discernement le « cotexte puissanciel » comme somme d'actes de représentations, mais ont borné l'étude du « cotexte effectif » à la phrase complexe sans pousser leurs recherches théoriques jusqu'au discours étendu, à savoir ce discours qui se compose de phrases liées par des ligateurs logiques prévus en *langue* (Guillaume 1991 : 96).

Nous avons essayé de songer à l'apport que les considérations de Berthonneau et Kleiber et le modèle de Moeschler pourraient donner à la psychomécanique. Leurs recherches ont le mérite d'aller au-delà de la computation sémantique et formelle de l'aspect véhiculé par le verbe pour s'occuper de ces informations situationnelles, cotextuelles et linguistiques qui sont étroitement liées à l'aspect de base. On devrait mieux étudier la nature des relations de discours en examinant la construction cognitive de la phrase : quand le locuteur cherche à exprimer son *vouloir-dire* et qu'il construit progressivement la phrase, comment achève-t-il de la bâtir sous sa forme résultative ? Car chaque visée phrastique, à savoir cette « recherche inconsciente des moyens propres à fournir une représentation linguistique du vécu expérientiel » (Valin 1981 : 22), implique une série d'articulations logiques plus ou moins explicites qui sont décidées en rigoureuse cohérence au niveau prévisionnel.

BIBLIOGRAPHIE

- BERTHONNEAU, A.M., G. KLEIBER, « Pour une nouvelle approche de l'imparfait : l'imparfait, un temps méronomique », *Langages*, 112, 1993, pp. 55-73.
- BERTHONNEAU, A.M., G. KLEIBER, « Imparfait, anaphores, et inférences », *Cahiers Chronos*, 3, 1998, pp. 35-66.
- COHEN, D., *L'aspect verbal*, Paris, PUF, 1989.
- COMRIE, B., *Aspect. An introduction to the study of verbal aspect and related problems*, Cambridge, Cambridge University Press, 1976.
- DE MULDER, W., C. VETTERS, « Temps verbaux, anaphores (pro)nominales et relations discursives », *Travaux de Linguistique*, 39, 1999, pp. 37-58.
- DOWTY, D., « The effects of aspectual class on the temporal structure of discourse : semantics or pragmatics ? », *Linguistics and Philosophy*, 9, 1986, pp. 37-61.
- DURAS, M., *Un barrage contre le Pacifique*, Paris, Gallimard, 1950.
- FRISON-ROCHE, *Bivouacs sous la lune. La piste oubliée*, Paris, Arthaud, 1969.
- GOUGAUD, H., *L'enfant de la neige*, Paris, Albin Michel, 2011.
- GUILLAUME, G., *Temps et verbe. Théories des aspects, des modes et des temps*, Paris, Champion, 1929.
- GUILLAUME, G., *Leçons de linguistique 1948-1949*, série C, vol. 3, Grammaire particulière du français et grammaire générale (IV), Paris/Québec, Klincksieck/Les Presses de l'Université Laval, 1973.
- GUILLAUME, G., *Leçons de linguistique 1943-1944*, série A, vol. 10, Esquisse d'une grammaire descriptive de la langue française II, Lille/Québec, Presses Universitaires de Lille/Les Presses de l'Université Laval, 1991.
- KAMP, H., C. ROHRER, « Tense in Texts », in BÄUERLE, R., SCHWARZE, C., VON STECHOW, A. (eds.), *Meaning, use and interpretation of language*, Berlin, De Gruyter, 1983, pp. 250-269.

- LE BIDOIS, G., R. LE BIDOIS, *Syntaxe du français moderne, ses fondements historiques et psychologiques*, voll. I-II, Paris, Picard, 1935-1938.
- LEEMAN-BOUIX, D., *Grammaire du verbe français. Des formes au sens*, Paris, Nathan, 1994.
- MARTIN, R., *Temps et aspect. Essai sur l'emploi des temps narratifs en moyen français*, Paris, Klincksieck, 1971.
- MARTIN, R., « Déjà et encore : de la présupposition à l'aspect », in DAVID, J., MARTIN, R. (éds), *La notion d'aspect*, Metz, Centre d'analyse syntaxique de l'Université de Metz, 1980, pp. 167-180.
- MARTIN, R., *Pour une logique du sens*, Paris, PUF, 1983.
- MARTIN, R., « Temps de dicto et temps de re », in TERSIS, N., KIHM, A. (éds), *Temps et aspects*, Paris, Peters/Selaf, 1988, pp. 33-34.
- MARTIN, R., « Types de procès et systèmes hypothétiques. De l'aspect de re à l'aspect de dicto », in FUCHS, C. (éd), *Les typologies de procès*, Paris, Klincksieck, 1991, pp. 87-95.
- MELLETT, S., « À propos de deux marqueurs de 'bivocalité' », *Cahiers Chronos*, 5, 2000, pp. 91-106.
- MOESCHLER, J. (éd), *Le temps des événements. Pragmatique de la référence temporelle*, Paris, Kimé, 1998.
- POLLAK, W., « Un modèle explicatif de l'opposition aspectuelle : le schéma d'incidence », *Le français moderne*, 44, 1976, pp. 289-311.
- RENCHON, H., *Études de syntaxe descriptive. La conjonction « si » et l'emploi des formes verbales*, Bruxelles, Palais des Académies, 1967.
- SOLIMAN, L.T., « Le passé simple : ordre discursif et point de vue », in BELLATI, G., BENELLI, G., PAISSA, P., PREITE, C. (éds), *Un paysage choisi. Mélanges de linguistique offerts à/Studi di linguistica in onore di Leo Schena*, Torino, L'Harmattan Italia, 2007, pp. 368-381.
- SOLIMAN, L.T., « Esquisse d'un classement aspectuel par voie guillaumienne, ou quand on démonte et recompose les pièces d'un puzzle », in BEGIONI, L., BRACQUENIER, C. (éds), *L'aspect dans les langues naturelles. Approche comparative*, Rennes, PUR, 2012, pp. 199-220.
- VALIN, R., *Perspectives psychomécaniques sur la syntaxe*, Québec, Les Presses de l'Université du Québec, 1981.
- VETTERS, C., *Temps, aspect et narration*, Amsterdam, Rodopi, 1996.
- WEINRICH, H., *Le temps. Le récit et le commentaire*, Paris, Seuil, 1973.
- WILMET, M., *Grammaire critique du français*, Louvain-la-Neuve, Duculot, 1997.
- YOURCENAR, M., *Nouvelles orientales*, Paris, Gallimard, 1963.