

Dossier « Corps et nation : frontières, mutations, transferts »

Laurence Pelletier (dir.)

Pour citer ce numéro :

Pelletier, Laurence (dir.). 2014. *Postures*, Dossier « Corps et nation: frontières, mutations, transferts », n°20, En ligne
< <http://revuepostures.com/fr/numeros/corps-et-nation-frontieres-mutations-transferts> > (Consulté le xx / xx / xxxx). D'abord paru dans :
Pelletier, Laurence (dir.). 2014. *Postures*, Dossier « Corps et nation : frontières, mutations, transferts », n°19, 146 p.

Pour communiquer avec l'équipe de la revue *Postures* notamment au sujet des droits de reproduction de cet article : postures.uqam@gmail.com

postures
Automne 2014

Postures est la revue des étudiantes et des étudiants en études littéraires de l'Université du Québec à Montréal. Créée en 1996 afin d'offrir un espace de publication scientifique aux travaux étudiants, elle a pour mandat d'en assurer la promotion et la diffusion. Constituant un lieu de réflexion rigoureux et fertile, la revue de critique littéraire *Postures* permet, plus largement, une participation étudiante active à la vie intellectuelle du milieu littéraire. Depuis 2008, *Postures* est affiliée à Figura, le Centre de recherche sur le texte et l'imaginaire.

Directrice Laurence Pelletier

Rédacteur en chef Louis-Daniel Godin

Équipe de rédaction David Bélanger
Christina Brassard
Daniela da Silva Prado
Louis-Daniel Godin
Emmanuelle Leduc
Nathanaël Pono
Camille Toffoli
Marie-Ève Tremblay-Cléroux

Équipe de correction David Bélanger
Christina Brassard
Daniela da Silva Prado
Louis-Daniel Godin
Emmanuelle Leduc
Roxane Maiorana
Laurence Pelletier
Nathanaël Pono

Responsable des finances Marie-Ève Tremblay-Cléroux

Responsable de la distribution Roxane Maiorana

Graphiste Mireille Laurin-Burgess

Postures, critique littéraire

Université du Québec à Montréal

Département d'études littéraires, local J-4205

Case postale 8888, succursale Centre-ville

Montréal (Québec) CANADA H3C 3P8

ISSN : 1496-7715

Dépôt légal – Bibliothèque et Archives nationales du Québec, 2014

Dépôt légal – Bibliothèque et Archives Canada, 2014

CORPS ET NATION :
FRONTIÈRES, MUTATIONS, TRANSFERTS

9 | Présentation

Laurence Pelletier

15 | Avant-propos

Isaac Bazié

**23 | Transmutations et métamorphoses des lieux
et des corps : Topologie de l'idée de nation
dans la science-fiction du cycle des *Princes d'Ambre*
de Roger Zelazny**

Marie-Ève Richard

**35 | Porosité des frontières sociales et politiques
dans *Les lisières* d'Olivier Adam**

Marie-Ève Tremblay-Cléroux

49 | Rompre les corps pour étouffer la mémoire

Dominic Auger

**63 | *The Dragonfly of Chicoutimi*, ou le théâtre
d'une mémoire singulière et collective**

Céline Philippe

**77 | Le contrat dans *Paradis, clé en main*
et *Un homme et son péché***

Catherine Lavarenne

**87 | Apartheid et territoire : le déplacement
comme rite de passage chez Nadine Gordimer**

Maude Lafleur

101 | Elocutio du corps exilé

Orianne Guy

Hors dossier

**115 | Dévider Albert Memmi : Paul Chamberland
et son portrait du colonisé québécois
(Parti pris, n^{os} 9-10-11, été 1964)**

Marie-Hélène Constant

**127 | Voyage au cœur du labyrinthe textuel
de *J'habite dans la télévision* : mémoire, musement
et résistance dans l'écriture autofictionnelle
de Chloé Delaume**

Marjolaine Deneault

139 | Notices biobibliographiques

145 | Numéros déjà parus

Présentation

A l'occasion de la sixième édition de son colloque annuel « Jeunes chercheur.e.s », l'Association étudiante des cycles supérieurs en études littéraires de l'UQAM (AECSEL-UQAM) a convié étudiantes et étudiants à réfléchir et à échanger autour des problématiques suscitées par l'intitulé « Corps et nation : frontières, mutations, transferts ». Lors de l'événement, qui a eu lieu le 13 mars 2014, les conférencières et les conférenciers, en se penchant sur des textes littéraires, ont tenu des communications qui visaient à dévoiler les points de tension que les notions de corps et de nation engendrent.

La conjonction des thématiques ou des figures de corps et de nation suppose inévitablement un rapport au politique. Parce que s'exerce sur lui le pouvoir, le corps se présente comme un produit culturel marqué par les événements, les pratiques et les discours. Le concept de nation implique la corporalité en ce qu'elle dépend d'une politique des corps, de leur regroupement, de leur discrimination, de leur contrôle, de leur disposition dans l'espace. Le corps devient alors le lieu

d'une histoire, d'une mémoire et celui d'une parole, tantôt individuelle, tantôt collective ; tantôt aliénée, tantôt résistante.

L'invitation lancée par l'AECSEL à analyser dans la fiction les frontières, les mutations et les différents rapports qu'engage l'énonciation du corps citoyen et du corps national, se décline dans ce vingtième numéro de *Postures* en sept actes de colloques. Les auteurs y soulignent les particularités de ces rapports et, bien qu'ils sollicitent différents ouvrages et font appel à des approches bien distinctes les unes des autres, œuvrent d'un seul tenant à une démarche littéraire et critique qui met en perspective les politiques d'énonciation que produit l'articulation corps-nation.

Marie-Ève Richard, qui signe le premier texte, élabore une analyse topologique du monde fantastique de la saga des *Princes d'Ambre* de Roger Zelazny, afin de montrer le rôle déterminant, au sein de la tradition métaphysique occidentale, de la notion de frontière dans l'élaboration du concept de nation et de celui du mythe de l'origine du monde. À travers l'histoire de la série et en s'attardant aux rapports des personnages au territoire, l'article, intitulé « Transmutations et métamorphoses des lieux et des corps : Topologie de l'idée de nation dans la science-fiction du cycle des *Princes d'Ambre* de Roger Zelazny », met de l'avant le caractère incertain du système dichotomique qui façonne la pensée métaphysique et les idéologies nationalistes, et invite à réfléchir à de nouvelles configurations topologiques.

Dans son article « Porosité des frontières sociales et politiques dans *Les lisières* d'Olivier Adam », Marie-Ève Tremblay-Cléroux tisse une analyse sociocritique de l'ouvrage d'Adam, en mettant en lumière la relation serrée qui lie le géographique et l'identitaire. En s'attardant aux représentations de la configuration urbaine du roman et en étudiant les tropes littéraires qui la définissent, Tremblay-Cléroux expose la manière dont le contexte social et politique, plus spécifiquement celui de la politique nationaliste française, s'impose et commande une division à la fois insidieuse et violente du territoire et de la population. En suivant la narration du protagoniste du roman, elle nous porte à réfléchir aux zones marginales et aux pratiques de résistance qui peuvent s'y exercer.

Avec « Rompre les corps pour étouffer la mémoire », Dominique Auger procède à une analyse de *La constellation du lynx* de Louis Hamelin établissant un rapport entre histoire, fiction et mémoire collective, sur la base des motifs littéraires de la violence qui habitent le roman. Celui-ci, qui met en fiction les événements d'Octobre 1970, mise sur les sévices corporels des personnages pour rendre compte

d'un traumatisme plus large du corps social ainsi que d'une mémoire nationale corrompue que nous aurait légués l'Histoire. En étudiant l'écriture de Hamelin, Auger en vient à remettre en question l'objectivité et la fixité du concept d'événement historique et en pointe, par l'étude de la fiction, les zones grises et mouvantes.

Céline Philippe, quant à elle, aborde le rapport à l'histoire et à la mémoire à travers une lecture psychanalytique de la pièce de théâtre de Larry Tremblay, *The Dragonfly of Chicoutimi*. Son article intitulé « *The Dragonfly of Chicoutimi*, ou le théâtre d'une mémoire singulière et collective », tend à dévoiler la dialectique complexe qui s'établit entre la langue, la mémoire et l'héritage et qui se joue à même l'énonciation du personnage de Gaston Talbot. Entendu que la parole est toujours habitée par l'Autre, il faut entendre l'histoire individuelle comme ce qui est toujours et déjà habitée par le passé, par un héritage qui nous dépasse. Ainsi, Philippe rend compte du caractère fondamentalement social de l'intime mis en jeu dans le texte de Tremblay, qui se manifeste dans la parole de Talbot, saturée de désirs et de conflits.

Dans son article, « Le contrat dans *Paradis, clé en main* et *Un homme et son péché* », Catherine Lavarenne nous propose une lecture comparative du roman de Nelly Arcan et celui de Claude-Henri Grignon afin d'en dégager les structures d'échanges. En analysant ce qu'elle nomme les « scènes contractuelles » de ces textes, Lavarenne nous mène à considérer le rôle de la signature et du contrat oral en relation avec une dialectique de dette et de don, et les enjeux que ces transactions entérinent. Il en ressort que dans les deux cas, le corps des personnages est impliqué comme l'objet d'un échange, mais qui s'annonce comme un espace tiers où se confondent le dû et le don, l'oralité et la littératie, faisant rater, par son existence même, la logique marchande.

À partir de deux romans de Nadine Godimer, *Burger's Daughter* et *July's people*, Maude Lafleur revient sur les événements du régime de l'Apartheid à l'aune de la pensée de Michel Foucault. Son article, intitulé « Apartheid et territoire : le déplacement comme rite de passe chez Nadine Godimer », s'intéresse à la manière dont le pouvoir marque le territoire et organise les corps dans l'espace selon la notion biologique de race. Elle dévoile ainsi comment les protagonistes des deux romans voient leurs identités – sociale, nationale, racisée, genrée – se construire en même temps qu'elles se déplacent dans l'Afrique du Sud ségrégationniste.

Avec « Elocutio du corps exilé », Oriane Guy s'intéresse à la dictature argentine (1976-1983) et à l'imaginaire de la terreur qui en est le corollaire, dans les romans *La sombra del jardín* de Cristina Siscar et

Informe de Paris de Paula Wajzman, deux auteures argentine exilées. Par l'analyse de ces récits autofictionnels, Guy envisage le corps des protagonistes comme le support charnel d'une énonciation qui porte en elle l'héritage douloureux de l'exil et les vestiges de la dictature. Elle lie le corps à la question nationale en démontrant que, dans l'espace littéraire, le corps constitue une métonymie de l'identité collective et qu'ainsi les exilés et les disparus argentins retrouvent une présence, une existence, une mémoire par ce travail de représentation et de figuration.

Aux actes de colloque s'ajoutent deux articles hors dossier. Marie-Hélène Constant nous propose, dans son article « Dévider Albert Memmi : Paul Chamberland et son portrait du colonisé québécois », de lire l'article de Paul Chamberland « De la damnation à la liberté », publié en 1984 dans la revue québécoise *Parti pris*, à la lumière de la pensée de la décolonisation d'Albert Memmi. Qu'elle fut fondamentale à la ligne éditoriale de la revue et qu'elle offrit une définition d'un « mal-être » québécois, la pensée décolonialiste doit ultimement s'envisager, chez Chamberland, comme une poétique. En portant attention à la rhétorique, au vocabulaire, au style, aux différentes références théoriques, Constant nous permet de voir qu'au-delà d'une posture politique ou idéologique, la décolonisation chez Chamberland s'élabore à travers une écriture réflexive et performative, qui travaille à dessiner un « portrait du colonisé québécois ».

Enfin, Majorlaine Deneault signe le dernier article de ce numéro, intitulé « Voyage au cœur du labyrinthe textuel de *J'habite dans la télévision* : mémoire, musement et résistance dans l'écriture autofictionnelle de Chloé Delaume ». En étudiant les diverses tactiques sémiotiques et représentationnelles de l'écriture de Delaume, Deneault dévoile la dialectique mémoire-oubli mise en jeu dans ce roman d'autofiction et la manière dont celle-ci s'applique à dénoncer et mettre en échec le discours aliénant et capitaliste des grandes entreprises, ces « fabriquant d'amnésie ». À l'aide d'une écriture hybride, brouillée, parsemée d'intertextes, Delaume superpose sa prose à la logique énonciative de ces entreprises pour ramener à la mémoire ces « sens oubliés », ce qui conduit Deneault à souligner l'effet politique d'une telle écriture.

L'équipe de *Postures* remercie chaleureusement les membres des comités de rédactions et de correction, qui travaillent bénévolement à l'élaboration et à la réussite de ce numéro. Nous remercions les partenaires financiers qui permettent à *Postures* d'exister et d'offrir un espace de partage et de diffusion riche et stimulant aux jeunes chercheuses et jeunes chercheurs. Un grand merci à Figura, Centre de recherche sur le texte et l'imaginaire, à l'Association Facultaire des Étudiants en

Arts (AFEA), à l'Association Étudiante du Module d'Études Littéraires (AEMEL), à l'Association Étudiante des Cycles Supérieurs en Études Littéraires (AECSEL). Enfin, *Postures* tient à exprimer toute sa gratitude aux auteures pour leurs recherches minutieuses ainsi qu'à Isaac Bazié, professeur au Département d'études littéraires à l'UQAM, pour son avant-propos. Merci enfin à tous ceux sans qui ce numéro n'aurait pas pu se réaliser.

Soit je ne suis personne, soit je suis une nation

Il y a bientôt trois décennies déjà, Homi Bhabha constatait dans *Les lieux de la culture* :

Les trente dernières années ont vu plus de gens vivre à travers ou entre des frontières nationales que jamais auparavant – selon une estimation basse, 40 millions de travailleurs étrangers, 20 millions de réfugiés, 20 à 25 millions de peuples déplacés à la suite de famines et de guerres civiles (Bhabha, 2007, 21).

Il suffit de voir les centaines de jeunes et parfois des familles avec de petits enfants perchés sur *La Bestia*¹ en direction des États-Unis, ou encore les images récurrentes des centaines de naufragés en provenance de l'Afrique sur les côtes italiennes au large de Lampedusa, pour se rendre rapidement compte que ce qui inspirait la réflexion de Bhabha il y a quelques décennies est devenu un mouvement encore plus fort, une poussée incontrôlable d'une partie de la population mondiale

¹ *La bête*, en français, ou le train de la mort, désigne ces trains de marchandises sur lesquels des milliers de migrants en provenance de l'Amérique centrale tentent de rejoindre les USA en traversant le Mexique, au péril de leurs vies.

frappée par les violences directes et structurelles, vers une autre partie, perçue comme l'espace de tous les possibles, l'Occident.

Ces phénomènes qui ne suivent plus les axes historiques initiés par les passées coloniaux², mettent à mal des concepts fondamentaux et des structures idéologiques et politiques qui ont organisés le vivre-ensemble en Europe et en Amérique du Nord depuis bientôt deux siècles : il s'agit notamment de ceux de la nation, des frontières, et des formes d'appartenance qui s'y présentent, et marquent aussi les modalités suivant lesquelles on doit montrer patte blanche.

Ce numéro de *Postures* arrive par conséquent fort à propos, dans un contexte où réfléchir sur la nation aurait pu paraître complètement anachronique en raison des rhétoriques et pratiques globalitaires qui marquent notre époque. Cette présence de plus en plus massive de l'étranger au sein des espaces nationaux en Occident signale de nouvelles constellations dont le propre est l'hétérogénéité, le mélange. Cette mise en exergue de tensions internes qui exigent que le vivre ensemble soit autrement repensé, n'est cependant que la manifestation plus explicite d'un collectif hétérogène par définition ; les modalités de la délégation de pouvoir ont simplement permis de le réifier sous la forme d'une représentation absolue et apparemment monolithique, celle de la nation. Georges Didi-Huberman souligne le fait que le peuple aussi bien que sa représentation soient marqués au sceau de cette hétérogénéité, invitant à une considération plus dynamique de l'une et de l'autre. Dans le cas hypothétique d'un isolement absolu, Didi-Huberman pose quand même le fait hétérogène comme intrinsèque à tout « peuple » :

Il suppose un minimum de complexité, d'impureté que représente la composition hétérogène de ces peuples multiples et différents que sont les vivants et leurs morts, les corps et leurs esprits, ceux du clan et les autres, les mâles et les femelles, les humains et leurs dieux ou bien leurs animaux... il n'y a pas *un peuple* : il n'y a que *des peuples* coexistants, non seulement d'une population à l'autre, mais encore à l'intérieur – même social ou mental – d'une même population aussi cohérente qu'on voudrait l'imaginer, ce qui, d'ailleurs, n'est jamais le cas (Didi-Huberman, 2013, 78).

Il devient alors nécessaire de prendre conscience des points de sutures entre les collectifs « coexistants », même dans le contexte des déclinaisons nationales de l'entité « peuple » que Didi-Huberman expose, d'autant plus que ce type de déclinaison opère, historiquement, à partir de la normalisation et la réification d'une pratique pour en faire celle

² Ces axes historiques ont constitué des itinéraires naturels pour les intellectuels et autres figures de colonisés : les francophones allant naturellement en France, les anglophones – comme Homi Bhabha – se rendant en Grande Bretagne.

des collectivités dynamiques et hétérogènes. À ce sujet d'ailleurs, le constat qu'il fait est sans appel :

il est toujours possible d'hypostasier « le peuple » en *identité* [nationale, pour notre propos] ou bien en *généralité* : mais la première est factice, vouée à l'exaltation des populismes en tous genres ; tandis que la seconde est introuvable, telle une aporie centrale pour toutes les « sciences politiques » ou historiques (Ibid.).

Les questions que pose ce dossier de *Postures* sont par conséquent celles qui s'imposent, une fois que le processus d'identification du « peuple » en nation s'est enclenché ; pire, une fois qu'il bute à ses limites extrêmes du fait des expressions multiformes et imprévisibles d'une nature fondamentalement dynamique et plurivalente. Telle que postulée, la nation au fond, est donc la résultante voulu en grande partie immuable, d'un processus qui s'est fait avec de la matière vivante pourtant toujours en mouvement : par voie de conséquence, les questions des transferts et des mutations m'apparaissent tout à fait inhérentes à sa nature et logique à induire, une fois que ce postulat est accepté. On ne peut pas en dire autant de la frontière. Puisqu'elle a servi dans la dynamique de particularisation et de singularisation de la collectivité sous l'étiquette nationale, elle a nécessairement été conçue et instrumentalisée dans un sens contraire à ce qu'elle est : ambivalente, poreuse, montrant à tout le moins dans deux directions, l'intérieur et l'extérieur que par le fait même elle relie³. Un même constat s'impose dans ce cas, lorsqu'on étudie ce que fait le politique de la frontière et du corps (singulier ou collectif) dans la formation de la nation : il s'agit des lectures particulières et des perceptions selon lesquelles l'un et l'autre sont modifiables de manière à répondre aux impératifs de singularisation et de fermeture relative des collectivités. L'incapacité de l'Italie, en 2014, à contrôler l'arrivée des milliers de réfugiés à sa frontière et leur passage vers les pays européens, tout comme les milliers d'immigrants en provenance de l'Amérique centrale sur le dos de *La Bestia* et qui forcent les frontières et les brèches de la frontière américaine, montre bien à quel point les limitations nationales (géographiques et territoriales, linguistiques et sociales, etc.) ne sont jamais vraiment étanches. Qu'elles aient été postulées ainsi avec l'illusion d'un contrôle des modalités d'ouverture et de fermeture est le fait d'une lecture du politique qui maintenant peine à s'ajuster. De cette présence incongrue de l'étranger s'active également la circulation et la diffusion dans l'espace national des pratiques et des biens culturels « étrangers », toutes deux constituant des dynamiques préalables souvent aux ajustements politiques

³ Voir à ce propos : De Certeau, Michel. 1990. « Récits d'espaces », pp. 186-187, dans *L'invention du quotidien 1. Arts de faire*. Paris : Gallimard, pp. 170-191.

qui interviennent le plus souvent *a posteriori*⁴. D'où la nécessité de réfléchir sur les modalités des transferts et les figures des passeurs de culture, incluant, on s'en doute, les distinctions internes et propres à tout groupe « homogène » en apparence.

Le constat qui est ainsi fait sur la lecture politique et partielle de la frontière, avec ses limites, s'applique également au corps, comme je le mentionnais plus haut. Singulière, cette surface qui semble n'être là que comme invitation à l'écriture, ectoplasmique (Berthelot, 1997, 7) par définition selon certains, porte la marque des enjeux liés à la concrétisation du projet national. C'est donc aussi en lui que nous pouvons retrouver des élans qui conduisent les sujets dans une forme de délinquance vis-à-vis des projets collectifs. L'écriture du corps, par les multiples voies des institutions présidant à la socialisation et à l'intégration des individus, se fait donc avec une lecture, une perception de celui-ci. Le paradoxe est là aussi tout à fait évident, tout comme il l'est dans la simplification du « peuple » en *une* formule, en l'occurrence nationale : dans le cas du corps, cette simplification part de la domestication des sens qu'il véhicule, entendue ici comme une réduction de la polysémie vers un corps anonyme parce que véhicule d'un sens normé et collectivement attendu. Michel de Certeau dira à cet égard : « De la naissance au deuil, le droit se "saisit" des corps pour en faire son texte. Par toute sorte d'initiation (rituelle, scolaire, etc.), il les transforme en tables de la loi, en tableaux vivants des règles et coutumes, en acteurs du théâtre organisé par un ordre social » (De Certeau, 1990, 206).

Amener le corps singulier à faire sens dans le collectif, ou autrement dit, le mettre au pas de la collectivité nationale c'est, à plusieurs égards, prétendre pouvoir réduire ses effets de sens et ses élans spontanés, et imprévisibles dans bien des cas, de manière à toujours pouvoir interpréter le geste individuel au bénéfice du collectif. Inutile ici de s'étendre sur les dérives qui s'ensuivent et que j'ai abordées dans d'autres contextes⁵.

La résistance face à cette perception du corps soumis à la dictature de la simplification politique nous vient d'un récipiendaire du Prix Nobel de littérature (1992), originaire de St-Lucie, Derek Walcott. Se campant à l'intersection des cultures et des races, telles qu'elles ont été historiquement instrumentalisées pour balkaniser le monde, Walcott écrit, en personnage de son propre récit :

⁴ Pour preuve récente les tentatives de légalisation du statut de plusieurs milliers de réfugiés aux États-Unis et au Mexique.

⁵ Voir entre autres ma réflexion sur le sujet colonial face au pouvoir hégémonique dans *Le vieux nègre et la médaille* : « Roman francophone : écriture, transitivity, lieu », dans *Tangence*, n° 75, été 2004, pp. 123-137.

Je ne suis qu'un nègre rouge qui aime la mer,
J'ai reçu une solide éducation coloniale,
J'ai du Hollandais en moi, du nègre, et de l'Anglais,
Et soit je ne suis personne, soit je suis une nation (Walcott, 1998, 48).

Ainsi s'établissent les multiples pôles de la zone de tension avec laquelle la nation travaille : le pôle de la race et de la couleur, celui du clash historique entre les civilisations, celui des langues et des cultures nationales telles qu'elles se sont construites dans l'Europe des 19^e et 20^e siècles et enfin, celui du sujet. Cette conscience qui dit « je » à partir d'un corps historiquement et culturellement marqué par l'hétérogène et le multiple et qui, par sa simple présence au monde, nie les fermetures sous toutes leurs formes, défie les frontières et plaide pour la transitivity. Ce sujet, sous la plume de Derek Walcott peut, *naturellement*⁶, puiser dans le bagage historique, biologique et culturel qui est le sien. Mais, même en l'absence de ces ancrages manifestes, on observera que des côtes italiennes aux frontières du Mexique et des États-Unis, on assiste à la mise en évidence d'autres pôles et d'autres lignes de ruptures qui, en projetant le corps étranger à l'avant-scène, empêche ou incite à voir les lignes de forces des collectivités et des tensions internes à des nations apparemment homogènes.

⁶ Il faut être sensible chez lui, du jeu complexe entre le métissage biologique qu'il porte, et celui des cultures et des violences historiques dont il convoque la mémoire.

Bibliographie

BAZIÉ, Isaac. 2004. « Roman francophone : écriture, transitivité, lieu », dans *Tangence*, n° 75, pp. 123-137.

BERTHELOT, Francis. 1997. *Le corps du héros : pour une sémiotique de l'incarnation romanesque*. Paris : Nathan, 192 p.

BHABHA, Homi K. 2007 [1999]. *Les lieux de la culture. Une théorie postcoloniale*. Paris : Payot, 411 p.

DE CERTEAU, Michel. 1990. *L'invention du quotidien, T. 1 Arts de faire*. Paris : Gallimard, 1990, 347 p.

DIDI-HUBERMAN, Georges. 2013. « Rendre sensible », dans *Qu'est-ce qu'un peuple*, Paris : La Fabrique éditions, pp. 77-114.

DEREK Walcott. 1998. *Le royaume du fruit-étoile, long poème*. Paris : Circé Editeur, 109 p.

Transmutations et métamorphoses des lieux et des corps :

topologie de l'idée de nation dans
la science-fiction du cycle des *Princes
d'Ambre* de Roger Zelazny

Les mondes imaginaires déployés dans la science-fiction sont des lieux intéressants pour explorer des notions, concepts et paradoxes qui fondent nos sociétés. Le cycle des *Princes d'Ambre* de l'auteur américain Roger Zelazny s'avère pertinent pour interroger la question du corps et de la nation : leurs frontières, mutations ou transferts. Publiée des années 70 à 90, cette saga en dix tomes¹ raconte les guerres de pouvoir auxquelles se livrent les neuf princes d'Ambre pour s'emparer du trône du royaume d'Ambre laissé vacant depuis plusieurs années par leur père, le roi, volatilisé. La constitution physique et la topographie des territoires de l'univers romanesque de Zelazny métaphorise la notion abstraite de métaphysique. Ambre est le monde

¹ Voir bibliographie.

originel dont tous les mondes parallèles, les Ombres, ne sont que de multiples reflets. Ambre est elle-même la transposition matérielle d'une Marelle, sorte de matrice, dessinée par le grand-père des princes, créateur de ce monde. Le tracé de la Marelle endommagé par le sang d'un des héritiers a fait apparaître une mystérieuse route noire qui traverse toutes les Ombres depuis les Cours du Chaos jusqu'à Ambre ; une route transportant des créatures et des forces inconnues qui menacent de tout anéantir et créer un monde nouveau à partir du néant et du chaos.

Le cycle est divisé en deux pentalogies. Le narrateur des cinq premiers tomes est Corwin, un des neuf princes d'Ambre. Au début du récit, il se réveille complètement amnésique. Le lecteur découvre en même temps que lui au fil de l'intrigue comment est constitué et fonctionne cet univers. Il s'agira ici de faire une lecture allégorique de la topographie de cet univers, donc une topologie : une topologie au sens étymologique du terme, c'est-à-dire une étude des lieux *topos* : lieu, et *logos* : étude et discours. Nous verrons comment l'imaginaire de la fin, ici représenté par l'immanence de la route noire menaçant la transcendance métaphysique de ce monde, crée une tension au fondement du fantasme de nation, et comment sont reliés et articulés la nation, le territoire, le corps, l'imaginaire et les origines : en l'occurrence, ils sont consubstantiels. C'est-à-dire que, tel le ruban de Möbius constitué d'une seule et unique face – bien qu'en apparence, il semble en avoir deux –, le corps, doté d'une imagination, d'une pensée, et la nation, incluant le territoire, ne font qu'un. De plus, à l'image de l'anneau de Möbius qui est une boucle sans fin ni commencement, l'origine de ce monde s'avère insituable dans l'espace comme dans le temps, plutôt que d'être un point fixe, elle est un parcours. Cet objet singulier condense ainsi plusieurs caractéristiques propres aux liens unissant corps et nation qui ressortent de la topologie proposée dans le cadre de cet article².

De la métaphysique d'une nation

Ambre, royaume monarchique, n'est pas une nation au sens moderne du terme qui implique une organisation démocratique. Il s'agit néanmoins d'une nation dans son acception plus générale qui désigne une société, un regroupement d'individus réunis autour d'un projet collectif et d'un « destin commun » comme le propose le *Dictionnaire de sociologie* de Larousse et Borduas :

Le regroupement opéré par la nation se fonde sur des passions, des intérêts et des représentations communs, qui imprègnent les nationaux

² Il est intéressant de noter que le ruban de Möbius fait partie des objets d'étude de la topologie, qui est aussi une branche des mathématiques qui s'intéresse aux transformations continues des déformations spatiales.

de la conviction d'avoir *un destin commun* différent de celui des autres nations. Ce destin est enraciné dans un passé commun, fait d'épreuves surmontées en commun. C'est pourquoi *la nation commence toujours par une historiographie qui confine au mythe, parce qu'elle présente la formation de la nation comme une succession d'étapes orientées dans un sens défini et conduites par des héros fondateurs*³.

Chaque nation repose alors sur un système de « représentations communes » et sur un mythe fondateur, lequel tient lieu de tentative d'explication de la causalité et de l'origine du monde – ce qui est le cas de la Marelle dans *Ambre*. Avec le temps, s'il l'a rend réfractaire à toute nouveauté ou étrangeté qui pourrait ébranler ou contredire son schéma originel, le mythe, qui était nécessaire au départ pour créer une cohésion et donner un sens, une direction et un ordre à une société, peut finir par entraver son évolution, voire la rendre totalitaire. Bien que la nation ait ainsi tendance à se cristalliser, elle n'y parvient jamais. Dans les *Princes d'Ambre*, les tensions entre la tradition et la nouveauté, le conservatisme et le réformisme, le connu et l'inconnu, le familier et l'étranger, l'ordre et le désordre, les lois et l'anarchie, ou entre la contrainte et la liberté, sont métaphorisées à même la topographie de l'univers d'Ambre, à même son territoire dont la structure est métaphysique.

Pour illustrer la métaphysique et sa théorie des Idées, Platon élabore pour sa part l'allégorie de la caverne, dans laquelle notre réalité n'est qu'une illusion, qu'une ombre de la vérité⁴. Mais il convoque également la métaphore des trois lits⁵. Il existe d'abord l'Idée pure et absolue de lit qui préexiste à l'homme. Il y a ensuite le lit que fabrique l'artisan, qui se trouve à n'être qu'une transposition empirique et concrète du concept de lit, donc qu'une copie dégradée de l'Idée. Et, en troisième lieu, on trouve la représentation du lit. Qu'elle soit picturale ou langagière, elle ne serait qu'une copie d'une copie, et donc encore plus éloignée de l'Idée pure, car à chaque nouvelle copie, la vérité de l'Idée se détériore. C'est à partir de ce geste fondateur de Platon que la pensée occidentale sera longtemps imprégnée de la dichotomie et de la hiérarchie entre la raison et le monde sensible, entre l'esprit et le corps. Notre réalité sensible et matérielle ne serait ainsi qu'une pâle copie galvaudée des vraies Idées. Pour cette raison, Platon décrète que les grandes Idées de vérité, de justesse et de sagesse ne se trouvent pas dans la réalité sensible et ne sont accessibles que par l'exercice de la raison à travers le dialogue philosophique ; il postule que la mimésis et les arts représentatifs comme la poésie, le mythe et la peinture ne

3 Nous soulignons. <Nation>, J. B. 1997. *Dictionnaire de sociologie*. Paris : Larousse-Bordas.

4 *La République, Livre VII*.

5 *La République, Livre X*. Paris : Gallimard, coll. « Folio », p. 495.

peuvent pas donner accès aux Idées, à la vérité. Les poètes sont par ailleurs rejetés de sa Cité idéale. Alors, selon Platon, le mythe fondateur d'une nation ne serait qu'illusion⁶.

Ambre est le monde originel situé au centre d'autres mondes, les Ombres, qui en constituent les reflets⁷ : « Ombre étant le terme générique de l'ensemble infini de variations de la réalité » (Zelazny, 1988, *VII*, 229)⁸. Ainsi en est-il de notre monde, l'Ombre-terre. Si l'on recourt à la métaphore des trois lits, Ambre serait le lit fabriqué par l'artisan et les Ombres ses différentes représentations. Ambre ne correspond pas à l'Idée pure, car elle est elle-même le reflet de la Marelle, qui est son tracé originel, son canevas bidimensionnel, situé dans un endroit où le ciel et la mer ne font qu'un. Cet endroit pourrait sembler correspondre au « Ciel des Idées » de Platon, mais nous verrons plus loin que la transcendance platonicienne est dévoyée et que tout n'est que représentation, même les Idées.

La Marelle a une double fonction : d'une part elle est le tracé fondateur du monde d'Ambre, qui n'en serait qu'une copie et dont les Ombres ne seraient que des copies de cette copie ; d'autre part, *marelle* signifie parcours, et en l'occurrence, il s'agit d'un parcours initiatique. À l'issue de ce circuit long et difficile à travers « un entrelacs complexe et chatoyant de lignes courbes qui s'étend sur une longueur de cent cinquante mètres » (*II*, 324), on acquiert certains pouvoirs, dont celui de se déplacer à travers les Ombres :

Il faut partir de la périphérie et marcher jusqu'au centre sans s'arrêter. On rencontre une résistance considérable, et c'est très dur. Si on s'arrête, si on essaie de quitter la Marelle sans avoir été jusqu'au bout, elle vous détruit. Mais si on va jusqu'au bout, on détient alors un pouvoir sur Ombre qui obéit à un contrôle conscient (173-174).

Lors de la traversée, une résistance électrique qui s'intensifie au fur et à mesure de la progression rend l'avancement difficile. Le dernier pas équivaut à « traverser un mur de béton » : « Les étincelles me montaient jusqu'à la taille. J'abordai la Grande Courbe et la suivis en bataillant. J'étais sans cesse détruit et je renaissais à chaque pas du parcours, rôti par les feux de la création, glacé par le froid du bout de l'entropie » (*III*, 64). À chaque pas « le corps est dissocié puis réassemblé en fonction de principes cosmiques insondables » (*VII*, 228), il est autrement dit formaté. Une fois cette épreuve traversée, on porte en

⁶ Remarquons que, paradoxalement, Platon a néanmoins besoin de recourir à la réalité sensible, un lit, pour expliquer sa notion d'Idée pure et abstraite.

⁷ Ces ombres rappellent d'ailleurs l'allégorie de la caverne de Platon.

⁸ Par la suite, seul le numéro du tome sera indiqué avec le folio.

soi la Marelle, qui est le signe de l'ordre. Il s'agit en fait d'une épreuve de volonté pour vaincre les forces du chaos et du désordre, c'est pourquoi il est difficile d'y progresser et que chaque pas demande un effort de volonté, nous y reviendrons. C'est ici que la notion de corps s'articule avec celle de nation. Cette Marelle, correspondant au mythe fondateur de la nation, en détermine le territoire concret ainsi que la trajectoire et la constitution physique des princes.

Seul un prince ayant accompli le parcours initiatique de la Marelle est capable de passer d'une Ombre à l'autre, Ombres qui sont des reflets distincts dont les habitants ne peuvent sortir à moins d'accompagner un prince initié ou de le suivre à son insu. Pour se rendre d'une Ombre à l'autre, soit à pied, à cheval, ou en voiture, il ne s'agit pas de suivre un chemin, mais de visualiser l'endroit à atteindre : « on peut franchir les ombres en changeant à son gré son environnement au fur et à mesure qu'on avance, jusqu'à ce que l'on atteigne la forme désirée. On s'arrête alors. Le monde d'Ombre vous appartient » (*I*, 132). Cependant, comme « marcher en Ombre constitue un exercice de l'image de la Marelle gravé en nous » (*III*, 131), atteindre Ambre est beaucoup plus complexe. Il faut imaginer une copie conforme de celle-ci en ajoutant graduellement au monde environnant ce dont on se souvient et en enlevant ce qui ne convient pas. En fait, « Ambre se situe dans toutes les directions [...] ou dans celle qu'il vous plaira de choisir » (*II*, 166), car on est arrivé lorsque tout coïncide parfaitement. Il est donc beaucoup plus difficile d'atteindre Ambre qu'une Ombre quelconque, dans laquelle peuvent toujours subsister des défauts de reflet, des imperfections. On voit bien à quel point Ambre est immuable. Plus, on s'approche d'Ambre, plus les Ombres y sont conformes ; et plus on s'éloigne de ce centre, plus les ombres sont des copies imparfaites dont la malléabilité augmente à mesure que l'on s'approche de l'autre pôle, où se trouvent le néant et les Cours du Chaos.

Le transport et le déplacement, qui relie le corps et le territoire, constituent l'action principale de ce récit. La métaphore du parcours et du chemin de vie est d'ailleurs probablement aussi vieille que le monde, le chemin parcouru n'étant pas seulement spatial, mais aussi personnel. Le récit comporte bien sûr des combats, affrontements et discussions, mais la plupart du temps le narrateur est en déplacement – traversée des Ombres, de la Marelle ou de labyrinthes – et doit progresser d'un lieu à l'autre. La Marelle est souvent parcourue par les princes initiés, car, lorsque l'on arrive en son centre à la fin du trajet,

elle offre la possibilité de se téléporter à l'endroit de son choix en le visualisant⁹.

Nous avons vu que, une fois l'épreuve de la Marelle réussie – au cours de laquelle il faut avancer sans arrêt sans regarder en arrière ni s'écarter du chemin sans quoi la Marelle vous détruit –, les princes d'Ambre obtiennent le pouvoir de modifier les Ombres, qui ne sont cependant que des représentations, des copies dégradées de la réalité. La Marelle étant l'équivalent du mythe de la nation, cela implique métaphoriquement qu'il faut s'en tenir au parcours et au cadre de vie prévu par l'État-nation, et qu'il est impossible de s'inventer un nouveau chemin si on espère survivre et obtenir le pouvoir de changer les choses, et ce, seulement sur les Ombres de la réalité – autant dire un pouvoir illusoire. C'est en laissant les princes jouer avec les représentations, faisant passer ce jeu pour un pouvoir sur la réalité, que l'État-nation détermine les corps et leurs parcours, autant physique que psychique, qui sont, eux, pourtant bien réels. Ainsi, les Ambriens ne sont libres de jouer qu'avec des illusions et des représentations. Ils n'ont aucun pouvoir sur la Marelle et sa transposition empirique, car celles-ci sont immuables. Dans la bataille pour le trône, un des princes d'Ambre, Brand, veut pour cette raison détruire la Marelle et en dessiner une nouvelle pour construire un nouveau monde à son image, à son goût. Les autres princes, dont le narrateur, se disputent la place de roi, mais désirent néanmoins conserver le monde tel qu'il est.

De la transcendance métaphysique à l'immanence du chaos

Il existe plusieurs Marelles qui sont des copies de la Marelle originelle. Leur traversée permet d'être initié ou de se téléporter à l'endroit de son choix. On en trouve une copie dans les entrailles du palais d'Ambre et une copie de cette copie dans le royaume sous-marin de Erbma, qui est un reflet d'Ambre inversé sous la mer¹⁰. Une autre copie de cette copie, moins connue, est située dans le Tir-na Nog'th, un espace onirique qui n'est accessible que lors d'une nuit sans nuages, en gravissant des marches dans le ciel. C'est le clair de lune qui permet la matérialisation d'une image d'Ambre flottant au milieu des airs. La plupart des personnages n'ont en fait traversé que ces copies de la vraie Marelle. Celle-ci est située dans un ciel-océan

⁹ Les princes détiennent une autre façon inusitée de se déplacer grâce à des jeux de cartes. Il s'agit de jeux d'atouts, dessinés par Dworkin, leur grand-père, où sont représentés tous les membres de la famille. Ils peuvent communiquer entre eux par le biais de ces cartes ou se déplacer instantanément à l'endroit où se trouve la personne contactée si elle veut bien tendre la main pour permettre le passage.

¹⁰ Erbma est l'inverse du nom Ambre.

presque impossible à atteindre, et rares sont ceux qui la connaissent, qui l'ont vue ou parcourue.

Brand, le prince rebelle, découvre une façon astucieuse de modifier partiellement la Marelle originelle, une façon qui implique le corps. Il poignarde un de ses neveux sur la Marelle, le sang qui coule alors crée une tache qui en modifie le tracé – cela ne fonctionne évidemment qu'avec du sang de la lignée d'Ambre. Cette tache se répercute dans le monde matériel et sensible, transposée sous la forme d'une route noire qui traverse toutes les Ombres depuis les Cours du Chaos ouvrant le passage à de violentes créatures issues du chaos qui prennent Ambre d'assaut. Pour la première fois, celle-ci n'est plus immuable. Ne connaissant pas les manœuvres de Brand, les frères qui se battent entre eux finissent par faire une alliance temporaire le temps de vaincre ces créatures dont ils ne connaissent pas l'origine.

Une nuit où le narrateur se trouve à Tir-na Nog'th, l'Ambre onirique matérialisée par le clair de lune dans le ciel nocturne, il aperçoit l'ensemble du monde sous lui et découvre que la route noire s'étend à l'infini. Il comprend alors que ses frères et lui ont tous continuellement vécu une illusion de « solipsisme », c'est-à-dire qu'ils n'ont perçu jusqu'à présent le monde qu'en fonction d'eux-mêmes. Ils ont toujours cru que le monde s'arrêtait là où s'arrêtait leur imagination, autrement dit que la limite d'Ombre correspondait à celle de soi-même. Corwin découvre que les princes d'Ambre ne sont pas seuls à créer des Ombres, qu'elles ne sont pas réellement leurs « jouets » comme ils l'ont toujours cru, et qu'elles s'étendent bien au-delà du monde connu :

Les choses qui l'utilisaient [la route noire] pour voyager venaient de quelque part, mais ce n'étaient pas mes choses. [...] Elles appartenaient à elles-mêmes, ou à quelqu'un d'autre – cela ne comptait plus guère – et elles perçaient leurs tunnels dans la petite métaphysique que nous nous étions tissée au cours des âges. Elles avaient pénétré sur notre territoire, elles n'en faisaient pas partie, elles le menaçaient, elles nous menaçaient (III, 191).

Peu de temps après, Corwin découvre l'existence de la Marelle originelle, qui de surcroît est nouvellement tachée de sang. Il apprend par la suite que son grand-père, Dworkin, l'a lui-même dessinée autrefois avec son sang, afin qu'elle se matérialise en royaume d'Ambre, donnant ainsi forme au chaos et instaurant un ordre. Dworkin dira :

Je suis la Marelle, au vrai sens du terme. En traversant mon esprit pour parvenir à sa configuration actuelle, c'est-à-dire le fondement d'Ambre, elle m'a marqué aussi sûrement que je l'ai marquée. Un jour, j'ai compris que j'étais à la fois la Marelle et moi-même, et qu'en devenant la Marelle, elle a dû devenir Dworkin. Des modifications mutuelles ont

affecté la création de ce lieu et cette époque ; là réside notre faiblesse et notre force. Car je me suis rendu compte que tout dommage infligé à La Marelle me serait infligé de même, et que tout mal infligé à ma personne affecterait la Marelle de façon identique (*IV*, 77-78).

Il pensait en effet pouvoir être le seul à modifier le tracé de la Marelle, mais lorsque le sang de sa descendance a été versé sur elle, occasionnant la tache noire et sa matérialisation en route noire, cela a aussi affecté son état mental et créé un trou dans son esprit. Il sombre souvent dans la folie et ne sait plus son identité et, à ce moment-là, son corps se métamorphose en toutes sortes de créatures. C'est d'ailleurs la raison pour laquelle il pense qu'il serait préférable de tout détruire et recommencer que de réparer ce qui a été endommagé. À propos du trou dans son esprit, il dira : « Je ne peux plus penser à cet endroit, seulement autour. Je ne sais plus ce qu'il faut faire pour réparer quelque chose qui me manque désormais » (83). Cependant, il ne souhaite pas le retour du chaos, il pense qu'il serait préférable de refaire une nouvelle Marelle, une nouvelle matrice, un canevas qui crée de l'ordre dans le chaos. Dans cet univers, territoire, nation, corps et imaginaire sont consubstantiels : il n'y a pas de frontières entre eux, ils ne font qu'un. Tout se passe comme si l'apparente transcendance du monde était doublée d'une immanence – la Marelle tracée avec du sang étant de fait issue de la réalité sensible –, comme si elles s'annulaient et se neutralisent l'une l'autre pour ne faire qu'un.

Une « machine à faire le vide idéologique » ?

Au fil du récit, à chaque nouvelle découverte, on s'aperçoit en même temps que le narrateur que ce qu'on croyait être l'origine du monde a une origine encore plus primitive et ainsi de suite jusqu'au chaos, au néant fondateur, qui peut seul réellement prétendre au titre d'origine. De fait, la Marelle primitive dessinée par Dworkin dans le ciel-océan lui a été inspirée d'une « Marelle fondamentale » se trouvant à l'intérieur d'une pierre précieuse, plus précisément d'un « joyau qui renferme l'essence de l'ordre » (79). Cette Marelle est tridimensionnelle, voire multidimensionnelle. Avant de pouvoir tracer sa Marelle à lui, Dworkin a dû en parcourir en esprit, à l'intérieur du joyau, le dessin constitué de « courbes extradimensionnelles », de « spirales » et de « dentelles serrées » (*V*, 212). Ne se faisant seulement qu'avec l'esprit, le parcours initiatique est cette fois celui d'une « conscience désincarnée » à « l'intérieur lumineux d'un énorme coquillage aux circonvolutions complexes » (*idem*). C'est donc au niveau de cette Marelle inscrite dans

le joyau que se dissocie le corps et l'esprit. Elle préexiste par ailleurs au créateur de la Marelle d'Ambre. On pourrait ainsi penser que ce lieu coïncide avec ce que Platon nomme le « Ciel des Idées », où se trouvent la version originelle des Idées, les concepts purs qui préexistent à la réalité sensible ; cependant, le récit ne précise pas l'origine de ce joyau contenant la vraie Marelle et plusieurs indices indiquent que ce n'est pas encore là la vraie origine¹¹.

Tout se complexifie en effet dans la deuxième moitié du cycle. Le narrateur de la deuxième pentalogie est Merlin, le fils métis de Corwin, le narrateur du premier cycle, et de Dara, issue de la lignée des Cours du Chaos. Il porte donc en lui deux matrices, car le Chaos à également un équivalent de Marelle, le Logrus, mais celui-ci ne fonctionne pas du tout de la même manière. La Marelle est le signe de l'ordre ; le Logrus, le signe du désordre. Dans les Cours du Chaos, les déplacements se font subitement et les lieux ne sont pas linéaires comme à Ambre. On bascule d'un endroit à l'autre par des passages qui aspirent et téléportent instantanément les personnages comme s'il n'y avait pas de distance. De plus, tous ceux dont l'origine touche au Chaos sont capables de se métamorphoser à volonté. Par ailleurs, on finit par découvrir que tous les personnages ont du sang chaotique. On apprend également que la Marelle et le Logrus sont doués de conscience et d'intelligence et se livrent une bataille en manipulant les personnages et leur destin depuis le début. Ce sont deux forces antagonistes dont l'équilibre se modifie au cours du récit. Merlin étant issu des deux lignées, d'Ambre et du Chaos, et destiné à son insu à faire régner le chaos, décide de ne pas prendre parti et de conserver un équilibre plutôt que de favoriser une force au détriment de l'autre. L'une étant trop rigide et contraignante – telle la nation –, l'autre étant trop désordonnée, instable et imprévisible – telle l'anarchie absolue –, il s'agirait alors d'équilibrer le tout, car elles ne peuvent pas exister séparément. La réelle origine de cet univers est ces deux forces ou énergies opposées : une qui cherche à prendre forme et à créer des formes, de l'ordre ; l'autre à désassembler les formes, à les métamorphoser constamment et à créer du désordre.

La traversée de cet univers s'inscrit dans la tradition du récit de parcours initiatique où le héros est à la recherche de son identité, tel que dans la traversée en forêt du conte¹² ou celle du château gothique du roman noir. En ce sens, nous avons affaire, pour reprendre l'expression d'Annie Le Brun à propos du château du roman noir, à « une machine

¹¹ De plus, l'auteur est décédé peu de temps après la parution du dixième tome laissant derrière lui des manuscrits inachevés quant à la suite de cette saga.

¹² À cet égard, voir les riches travaux d'Yvonne Verdier : notamment, *Coutume et destin. Thomas Hardy et autres essais*. Paris : Gallimard, coll. « NRF », 1995.

à faire le vide idéologique¹³ ». La quête de l'origine conduisant au néant qui nous fonde, toutes les questions nationales, identitaires, généalogiques et autres paraissent alors caduques et inappropriées ainsi que la scission corps/esprit instaurée par Platon ; il en va dès lors de même avec la vieille bataille entre le matérialisme et l'idéalisme, entre l'immanence et la transcendance. La consubstantialité du corps avec l'esprit et l'imaginaire ainsi qu'avec la nation et le territoire ressortant de cette analyse montre bien les limites des raisonnements fondés sur des dichotomies, ainsi que les frontières qui en découlent. Par exemple, la dichotomie entre soi et l'autre propre aux nationalismes apparaît bien illusoire à la lumière de cette analyse ; il y a toujours en effet de l'autre en soi. Bien qu'elle tende naturellement à se figer, la nation n'est jamais immuable, il y a une constante circularité qui s'opère entre elle, le territoire, l'imaginaire et le corps, aussi bien le corps social que le corps humain. Pour reprendre l'image du ruban de Möbius annoncée en introduction, ces éléments constituent la seule et unique face du ruban, dont on ne peut d'ailleurs déterminer le début ou la fin : il n'y a qu'une constante circularité du parcours le long du ruban. L'univers d'Ambre illustre à quel point la question des origines est loin d'être simple et que la modestie s'impose lorsqu'il en est question. Il ressort également de ce récit que la métaphysique de Platon ainsi que la dichotomie corps/esprit et la hiérarchie qu'il a instaurée entre la raison et le monde sensible ne tiennent pas compte de cette consubstantialité du corps et de l'esprit, du corps et de l'imaginaire. Platon aurait sans doute lui-même instauré sa propre Marelle, son mythe fondateur, en essayant de donner forme au chaos de sa propre imagination, de son propre néant originel.

13 Le Brun, Annie. 2010 [1982]. *Les Châteaux de la subversion*. Paris : Gallimard, coll. « Tel ».

Bibliographie

BOUDON, R., Besnard, P., Cherkaoui, M. et Lécuyer, B.-P. (dir.). 1997. *Dictionnaire de sociologie*. Paris : Larousse-Bordas, 270 p.

LE Brun, Annie. 2010 [1982]. *Les Châteaux de la subversion*. Paris : Gallimard, coll. «Tel», 634 p.

PLATON. 2005. *La République*. Paris : Gallimard, coll. «Folio», 551 p.

ZELAZNY, Roger. 1975 [1970]. *Les neuf princes d'Ambre* (tome I). Paris : Denoël, 201 p.

_____. 1976 [1972]. *Les fusils d'Avalon* (tome II). Paris : Denoël, 327 p.

_____. 1978 [1975]. *Le signe de la licorne* (tome III). Paris : Denoël, 221 p.

_____. 1979 [1976]. *La main d'Obéron* (tome IV). Paris : Denoël, 224 p.

_____. 1980 [1978]. *Les Cours du Chaos* (tome V). Paris : Denoël, 224 p.

_____. 1986 [1985]. *Les atouts de la vengeance* (tome VI). Paris : Denoël, 220 p.

_____. 1988 [1986]. *Le sang d'Ambre* (tome VII). Paris : Denoël, 254 p.

_____. 1989 [1987]. *Le signe du chaos* (tome VIII). Paris : Denoël, 276 p.

_____. 1991 [1989]. *Chevalier des Ombres* (tome IX). Paris : Denoël, 329 p.

_____. 1993 [1991]. *Princes du chaos* (tome X). Paris : Denoël, 281 p.

Porosité des frontières sociales et politiques

| dans *Les lisières* d'Olivier Adam

La route défilait au son des Midlake, j'aurais pu la faire les yeux fermés, je la connaissais par cœur, je le faisais à l'envers mais au fond c'était le trajet de ma vie. Des banlieues vers les finistères. D'une bordure à une autre.

OLIVIER ADAM, *LES LISIÈRES*.

L'histoire récente de la France est marquée par de fortes tensions sociales, politiques et raciales. L'augmentation de la précarité sociale, les délocalisations d'entreprises et la hausse de l'immigration¹ ont créé un cocktail explosif ayant mené, entre autres, aux émeutes dans les banlieues de Paris en 2005, aux grèves contre les contrats de première embauche (CPE) et à la montée du Front National, un parti d'extrême droite. Dans le

¹ Les tensions raciales que vit la France actuellement sont bien entendu dues à une augmentation de l'immigration hors Europe, mais le nœud de ce problème ne provient pas de l'immigration récente maghrébine. Cette vague massive d'immigration, post guerre d'Algérie, s'est faite dans les années 1970-1980. L'intégration de la première génération s'est déroulée sans trop de heurts, malgré le fait que ces immigrant.es aient été marginalisés (par la création des Cités, par exemple). Les tensions que soulève Adam proviennent davantage de la réaction de la deuxième génération, laquelle s'oppose vivent aux conditions de vie qui lui sont imposées.

cadre de cet article, j'explorerai, à l'aide du roman *Les lisières* d'Olivier Adam, paru en 2012, comment le narrateur perçoit ces tensions et quels sont les impacts sur la représentation de la ville contemporaine.

Pour ce faire, un retour dans le passé de la France s'avère nécessaire. En effet, la représentation des liens entre les conflits sociaux et l'urbanité dans *Les lisières* se veut à la fois un écho et une contestation de la vision qui avait cours au siècle passé. Prenons comme exemple la description de la barricade Saint-Antoine qui déchire Paris en deux dans *Les Misérables* de Victor Hugo. À l'« aspect lamentable de toutes les constructions de la haine : la Ruine », la barricade représente « l'immense souffrance agonisante, arrivée à cette minute extrême où une détresse veut devenir une catastrophe ». Figure totalisante et personnifiée de la Révolution, elle sépare le peuple en deux, le « haillon d'un peuple [...] faisant de sa misère sa barricade » (1862, 12). Dans ce passage de Hugo, les marqueurs de distinctions idéologiques trouvent leur point d'ancrage dans le matériel, dans le concret, et prennent la forme de frontières qui, bien que bancales, sont étanches.

Au contraire, dans *Les lisières*, Olivier Adam présente la disparition des marqueurs physiques de distinction idéologique et son influence sur la représentation du Paris contemporain, sur la représentation de la France et sur la construction identitaire du narrateur, Paul Steiner. À l'opposé du Paris du XIX^e siècle, celui que décrit Adam est marqué par de profonds changements urbanistiques liés à une porosité des frontières. Le débordement des limites traditionnelles des villes, les fluctuations idéologiques des personnages, la mixité sociale et ethnique causent une remise en question des barrières dites traditionnelles. L'étude des trois lieux au cœur du roman – la banlieue, Paris et la ville de bord de mer – permet de percevoir une inversion du rapport entre le centre et la périphérie (nous y reviendrons), mais surtout l'effet de l'effacement des frontières sur la construction identitaire du personnage.

Le fait que Paul Steiner soit mis en scène comme un « être-périphérique » tisse un lien fort entre le géographique et l'identitaire. En effet, l'identité de ce personnage, toujours en marge, à la lisière de sa propre existence, aurait été définie par son origine géographique : la banlieue parisienne. La quête de cet écrivain de gauche, en mal d'absolu, né « en bordure du monde », le mène donc à parcourir à rebours le chemin de sa vie : il doit quitter la ville où il a été heureux, ce finistère² ouvert sur la mer qui lui a servi de refuge, et retourner dans son anonyme banlieue originelle. Ce personnage liminaire que l'on pourrait dire fondé par une

² Le terme finistère tel qu'utilisé dans le roman ne renvoie pas seulement au département situé à l'extrémité ouest de la Bretagne, bordé par la Manche et par l'océan Atlantique. En effet, dans *Les lisières*, ce terme devient un nom commun utilisé au pluriel – les « finistères » –, qui met à l'avant-plan les petites villes littorales situées au bout de la France (lire au bout du monde) plutôt que la division politique.

ville désertique jette un regard sur un pays où les marges et les bordures tissent une vision du monde particulière et dissonante. L'objectif de cette étude sera donc de mettre en lumière la lecture nouvelle de l'identité française et de ses problématiques contemporaines telles qu'abordées dans cette œuvre.

Opposition entre la banlieue et Paris

La banlieue, dans le roman d'Olivier Adam, prend l'apparence d'une antithèse de Paris, où règne une absence quasi totale de marqueurs de différenciation, de frontières. Ainsi, le lieu de naissance du narrateur participe à cet effet de flottement. La périphérie de la Ville-Lumière, où « vu du ciel tout se fond en une masse indistincte » (Adam, 2012, 42), trouve son homogénéité dans la longue suite de banlieues identiques³ : précarité, inégalités sociales, discours racistes et peur des immigrants s'y répètent. Il s'agit de villes qui n'ont « que très peu de contours, jouxtant d'autres villes qui semblaient elles aussi mangées par leurs abords, réduites à des zones d'approche qui n'en finissaient pas de tendre vers un cœur inexistant » (41).

Chez Adam, la banlieue, dénudée d'historicité, se caractérise par son absence de centre et de centre-ville : seuls le travail et la consommation y font office de ciment social. Ainsi se succèdent les usines, l'hôpital, la casse automobile, les zones industrielles, les supermarchés, les stationnements, les voies ferrées : voilà le seul paysage que voient les habitants en se rendant à leur bureau, leur atelier, leur boutique, leur école ou leur cabinet. *Les lisières* reprend à ce titre les codes décrits par Jean-Noël Blanc : la banlieue est perçue comme un lieu triste et terne, dépourvu d'urbanité, où les inégalités sociales sont la cause première de son embrasement (Blanc, 1991, 193).

Paul Steiner semble de prime abord jeter un regard sociologique sur les banlieues en mettant en lumière leur mixité sociale⁴. Il raconte

3 Adam, dans sa représentation des banlieues, gomme leur diversité. En effet, bien que la plupart des banlieues soient défavorisées, il existe en marge de Paris des banlieues très aisées, telles que Neuilly-sur-Seine, proche du XVI^e arrondissement. Versailles ou Saint-Germain-en-Lay en sont d'autres exemples.

4 Les représentations sociales dans le roman sont largement inspirées des concepts de trajectoire, de distinction et de reproduction du sociologue Pierre Bourdieu. Par exemple, la trajectoire prend un sens nouveau; elle est amalgamée à celle de trajet, tissant par le fait même un lien très fort entre l'individuel, le social et le géographique. Le cheminement personnel et le cheminement géographique s'y trouvent alors déterminés par le champ social et exposés par un mouvement à l'horizontale. Quant à la distinction, elle est utilisée par l'écrivain à la fois pour signifier la catégorisation et la séparation. Métaphorisée par la frontière hermétique, le mur, le monde clos, elle incarne l'identitaire, le fixe, et fragmente le réel. C'est ainsi qu'elle se place en opposition à l'écriture, au littéraire, symbole de totalité, représentée par la lisière, la bordure, la mer, le débordement et le mouvement. Olivier Adam confirme lui-même cette intention dans l'article « Pourquoi les romanciers français devraient lire Bourdieu » : « Comment prétendre dévoiler une vérité quelconque, individuelle ou collective, en ignorant un pan majeur de ce qui nous gouverne, nous détermine, nous organise et nous meut? Ces questions demeurent à ce jour en suspens. Et l'on s'étonne que dix ans après sa mort, la littérature française se soit si peu emparée de tout ce que Bourdieu a mis à notre disposition pour y répondre. Mais il est encore temps. Bourdieu est mort. Le roman pas encore. » (2012a, en ligne)

l'embourgeoisement qui menace certains quartiers de Paris, les banlieues les plus rapprochées et les villes de bord de mer, repoussant les travailleurs précaires de plus en plus loin des centres. Les Cités, quant à elles, symbolisent la violence et l'exclusion : leurs résidents « paraissent vivre à la marge, exclus d'office » (Adam, 2012, 67). Par ces représentations, le regard engagé du narrateur n'en est pas moins fortement stéréotypé : on sent sa difficulté à se dégager du discours commun sur les banlieues (nous y reviendrons).

Les habitants des banlieues parisiennes, ancien château fort du Parti communiste français (PCF), vivent difficilement le vacillement des frontières sociales et raciales : l'arrivée d'immigrants et la précarité économique, néolibéralisme oblige, en transforment plusieurs en sympathisants du Front national (FN)⁵. Dans le roman, François dit à son frère Paul : « Le vieux m'a sorti comme ça qu'il la trouvait pas mal la fille du Borgne. Papa. Entré aux imprimeries à quatorze ans, avec son seul certif en poche. Syndiqué toute sa vie. Devenu chef d'atelier à la force du poignet » (46). Pour Paul, le revirement politique du père et son admiration pour Marine Le Pen pourraient être expliqués par le fait que son sentiment de « on n'est plus chez nous » est associé à une vision passée de la France. La nostalgie à l'origine des préjugés du père ne reposerait donc pas sur une conception de l'identité française, mais sur l'image des habitants des banlieues avant les années quatre-vingt. L'idée de la ruine, de la destruction de la France, se déploie en deux pensées contradictoires. Pour le père de Paul, les Français auraient été déposés de leur territoire, de leur pays, de leur nation, par des étrangers (il faut lire ici « étranger » comme des personnes non occidentales). La représentation de la France qu'offre le narrateur est tout autre : pour lui, elle « n'avait jamais été strictement blanche ni catholique, elle avait toujours été métisse, plurielle, complexe, mutante, mixte, bigarrée » (123). Une mise en parallèle des trois temps de la vie des parents de Paul — l'immigration, le travail, la retraite — montre l'évolution sociale et idéologique de ses parents :

[...] face à la maison de mon père, ouvrier communiste alsacien débarqué à trois ans à Maison-Alfort [...]. Face à la maison de mon père syndiqué et de ma mère ouvrière à la chaîne [...]. Face à la maison de mon père qui trouvait la fille du Borgne pas mal et de ma mère qui s'était fracturé le fémur et commençait à perdre la tête [...] (47).

5 Pour Tyler Stovall, « the spatial margins of the French capital thus have come successively to represent marginalities based first on class then on race » (Stovall, 2001, 9). En effet, il y a eu, dans les banlieues, une forte concentration d'ouvriers communistes ou sympathisants du PCF pendant la grande partie du XX^e siècle puis elles sont devenues le symbole de l'immigration et des tensions raciales en France (de 1980 à aujourd'hui). D'ailleurs, le climat social explosif qui y règne proviendrait de la montée de l'immigration combinée à la désindustrialisation et à la hausse du chômage (Stovall, 2001, 12).

Deux discours s'affrontent donc, mais arrivent à la même conclusion : la France, comme entité, se désagrège. L'arrivée massive d'immigrants maghrébins, la destruction des idéaux progressistes et bien d'autres bouleversements sociaux contemporains mettent en crise la nation française qui se matérialise par l'éclatement des conflits sociaux, non plus dans la capitale française comme au XIX^e siècle, mais dans les banlieues.

Pourtant, le portrait brossé de ces banlieues qui effraient tant la France, la périphérie des Cités où logent les Noirs et les Arabes, ceux qui menaceraient l'identité française, ne donne pas l'impression de

travers[er] une zone sauvage, non civilisée, où la violence était sinon omniprésente, du moins une possibilité parmi d'autres, comme si cet endroit ressemblait véritablement à ce qu'en disait la télévision, le soir après vingt-trois heures, sur M6 ou TF1 (392).

Les déambulations du narrateur offrent à lire ces zones dites sauvages comme des lieux de passage : abris d'autobus, stations de métro, rames de RER désertées par les Blancs, craintifs et apeurés. Dans ce contexte, la périphérie de Paris telle que dépeinte par Adam peine à être représentée dans sa totalité et s'éloigne difficilement du cliché. Néanmoins, cet imaginaire urbain réussit, en soulevant des enjeux identitaires, à remettre en cause la nation comme élément fondateur de l'identité, auquel se supplée la ville.

Quelques difficultés de la représentation de la périphérie

L'identité de Paul Steiner s'est construite grâce à des jeux de miroir. À cet égard, la banlieue V. se présente à la fois comme un désert social et comme l'élément fondateur de son identité. Quant à la Ville-Lumière, à laquelle il s'identifie autrement, elle s'y oppose par son caractère excessif : haut lieu de mémoire, d'Histoire et de Culture. Toutefois, la splendeur du passé de Paris est trop lourde à porter dans le roman et la ville s'écroule sur elle-même. En fait, une forme de dégénérescence s'y déploie, car la littérature, l'objet qui fait vibrer le narrateur, se serait éloignée des visées du XIX^e siècle, soit de référer au peuple, au commun et au majoritaire :

à l'heure où la plupart des romans prétendant parler de la société française portaient sur les traders, les patrons, les cadres supérieurs, les gens de la télé, les mannequins, la jet-set, les artistes sur-cotés [...], écrire sur les classes moyennes et populaires, la province, les zones périurbaines, les lieux communs, le combat ordinaire que menait le plus grand nombre était paradoxalement devenu une particularité, un sous-genre. (406-407)

L'élite française contemporaine tirerait sa fierté dans le fait de résider dans la capitale et semble incapable, dans le roman, de tourner son regard vers l'extérieur, vers la France, vers le monde :

Farouchement de gauche, [les critiques] considéraient pourtant unanimement, parfois sans oser le dire, qu'au-delà du périphérique ne régnaient que chaos, barbarie, inculture crasse et médiocrité moyenne et pavillonnaire. Quant à la province, qu'ils ne fréquentaient que pour les vacances ou lors des tournées en librairies toujours un peu glauques, elle rimait nécessairement avec enfermement, sclérose, conformisme, plouquitude, conservatisme bourgeois, pesanteur, travail, famille et patrie. (407)

Cette description grinçante que fait Paul de l'attitude de ses alter ego écrivains ne peut que déranger par son étonnante ressemblance avec celle qu'il dresse de sa banlieue natale. En effet, même si le narrateur s'inspire des concepts bourdieusiens de distinction et de trajectoire, il échoue à saisir la ville et les trajectoires individuelles des habitants sans reproduire les stéréotypes véhiculés par le discours social. La notion de trajectoire, amalgamée à celle de trajet, a pour effet de rendre l'individu déterminé par son origine sociale et son appartenance géographique, rejetant par le fait même le hasard et le libre arbitre.

Inquiété par tous les bouleversements de la France actuelle, le narrateur mêle explications faussement bourdieusiennes, géopoétique et *doxa* pour exposer la souffrance de ses contemporains, ou plutôt pour se limiter à exprimer la sienne. Bref, la quête identitaire de Paul Steiner se résume à une aporie, celle de saisir par l'écriture la totalité de la ville parisienne et des banlieues qui l'entourent. Or, cette ville contemporaine, en éclatement, se détruit et se reconstruit sans cesse, créant un espace mouvant où la fixation identitaire devient impossible. La capitale française est gangrenée, c'est un désert de ruines, une ville en désagrégation, un lieu paradoxal : « Paris grouillait mais Paris était désert », affirme le narrateur (165). L'imaginaire de la fin apparaît sous la forme d'un déluge, un tsunami qui dévaste la vie parisienne de Paul Steiner : « engloutie, comme ces villes entières du nord de Honshu au Japon » (165). Comme celui ayant ravagé les côtes du Japon en mars 2011, le tsunami représente un débordement des frontières, un mouvement d'engloutissement. L'aspect désertique et désolé de Paris s'oppose aux remous incessants qui l'agitent, au « flux de passants, [aux] langues mélangées, [à la] foule incompréhensible » (168).

Quant à la ville de Bretagne où les Steiner se sont établis, elle peut, à première vue, avoir plusieurs points communs avec la banlieue. Marquée avant tout par une absence de frontières, les éléments naturels ne savent pas rester à leur place et dépassent, débordent de leur décor.

Le chanteur d'Applause nous confirmait que once again we are rinding to nowhere, et les vagues s'écrasaient sur les vitres. On aurait cru que le bar entier passait à la lessiveuse. Je suis sorti fumer une cigarette et tout valsait, la nuit les étoiles et les villas accrochées à la corniche. [...] La mer était noire comme le ciel. On ne savait plus où elle finissait (32).

Aux bordures de la France, la maison du personnage représente la fin de son exil identitaire, un endroit de naissance où il est en adéquation avec son environnement. On croirait même y retrouver un mythe de fondation : la mer, l'arrivée du voyageur après nombre de péripéties, la rencontre avec l'amour de sa vie, la fondation d'une ville (ou d'une famille) – mais placé sous le signe de l'identitaire et du personnel.

Voilà comment le rapport entre Paris, la banlieue et les finistères s'opère. Dans cette démarche dialectique, la banlieue est l'antithèse de Paris. Dès lors, sa représentation s'en trouve bouleversée. En marge du centre – on aurait même envie de dire en marge du monde – elle paraît davantage imaginaire que réelle, plus fantomatique qu'habitée : c'est un lieu du passé, de la nostalgie et du regret. Les écrivains, et même Adam, échouent souvent à représenter de façon non stéréotypée l'absence de cohérence de ce lieu de violence, de ces endroits désertés qui servent de lieu de passage au parisien, et qui se rapproche davantage du non-lieu (Ridon, 2000, 32-33). Catherine Poisson soulève dans « Terrain vague : Zones de Jean Rolin » la difficulté de la représentation de la périphérie de Paris par son caractère « ni esthétique [...] ni sordidement poétique » (2000, 17). Devant ce constat, il serait difficile de nier l'impact de l'effacement des frontières urbaines sur le narrateur, écartelé par les tensions sociales présentes dans son lieu d'origine et aux prises avec une identité poreuse, fuyante.

Guérison de la maladie et retrait vers les bordures

Au brouhaha des villes contemporaines, ce texte répond par le silence, le manque et le vide, les transformant en lieux désertiques en approfondissant par le fait même le lien entre la ville et les troubles identitaires du narrateur. La nuit urbaine, pourtant balayée par la lumière des lampadaires, est lourde « comme en plein hiver, sans sommation, massive et profonde » (Adam, 2012, 27). Le vide s'attaque même au cœur des sociétés contemporaines : les villes modernes. Agissant dans cette entreprise de destruction du monde, la périphérie est personnifiée :

Je ne pouvais m'empêcher de penser qu'en dépit des mots les choses s'étaient inversées : le centre était devenu la périphérie. La périphérie

était devenue le centre du pays, le cœur de la société, son lieu commun, sa réalité moyenne. Partout s'étendaient des zones intermédiaires, les banlieues n'en finissaient plus de grignoter les champs, au milieu des campagnes surgissaient d'improbables lotissements pavillonnaires. La périphérie progressait à l'horizontale, s'étendait à perte de vue, mangerait bientôt la totalité du territoire. Oui, ça ne faisait aucun doute, la périphérie était devenue le cœur. Un cœur muet, invisible, majoritaire mais oublié, délaissé, noyé dans sa propre masse, dont j'étais issu et que je perdais de vue peu à peu (38).

L'arrivée du narrateur à V., devant la maison familiale, déclenche une série d'événements apocalyptiques. Les ruines sont partout : échec de son mariage, hospitalisation de sa mère, vente de la résidence de ses parents, tsunami au Japon, montée de l'extrême droite. Les morts par milliers au Japon s'ajoutent à la dévastation du monde, à la dégénérescence de la vie de ses parents et à la dégradation du climat social des banlieues. Le point focal n'est plus porté sur la seule banlieue parisienne et les liens qu'elle entretient avec la capitale : la France tout entière semble menacée, le futur de la planète est compromis par la succession de cataclysmes :

Fukushima, la Libye, la Côte d'Ivoire, la Grèce. Partout l'apocalypse guettait. Et en France pas moins qu'ailleurs. La crise qui ne cessait de s'étendre, la Blonde, les affaires qui se multipliaient, l'obsession musulmane, l'Identité et la Nation, de vieux relents de Travail Famille Patrie. Quelque chose pourrissait peu à peu dans ce pays. Une lente décomposition. [...] Tout le monde semblait à bout de nerfs. La dépression étendait son empire (147).

L'origine de la ruine contemporaine est enracinée dans le passé du narrateur. Ayant grandi dans un lieu anonyme duquel l'Histoire semble absente, il a été contaminé par l'endroit :

J'avais grandi sur le sable meuble des zones pavillonnaires, des banlieues sans début ni fin, et mon enfance s'était volatilisée quelque part. Comment n'aurais-je pas eu ce sentiment de flotter dans le vide, de vivre suspendu, entre deux eaux, sans attaches solides ni repères ? [...] Cette géographie indistincte où j'avais poussé sans m'en souvenir. J'y lisais les fondements de mon goût pour les échappées, de mon penchant pour la fuite et l'absence, l'effacement (68-69).

Se trouvent alors associées la banlieue et la prison. La métaphore est filée : l'action de pénétrer dans la maison de son père est comparée à celle d'entrer dans « un caveau » (83). La maison familiale, et plus largement la banlieue, devient un lieu d'enfermement⁶ : « Sitôt un pied

⁶ Monde clos, sans possibilité d'évasion, la banlieue suscite chez le résident un désir d'être ailleurs, de provenir d'ailleurs (Blanc, 1991, 193) que ressentent Paul et son frère. La représentation de la banlieue de *Lisières* actualise l'oxymore où « l'espace de la banlieue [...] se fait [t] aussi espace d'enfermement, espace claustrologique » (Sirvent, 2000, 93).

dans la maison j'étouffais, je cherchais le moindre prétexte pour sortir. J'avais l'impression confuse que le passé allait me sauter à la gorge, me mettre les menottes et m'enfermer là pour toujours» (35). Au même titre qu'il a jadis tenté d'échapper à ses racines identitaires, le narrateur essaie aujourd'hui d'échapper à l'emprise de la maison : «D'instinct, comme on cherche une échappatoire, je me suis dirigé vers la fenêtre, sa vue sur les immeubles en quinconce et les petits quartiers pavillonnaires au milieu, le fleuve qui filait vers Paris et traversait des villes toujours plus denses et verticales⁷» (60). L'eau – le fleuve – devient un point de fuite : coulant, se mouvant, il permet à l'esprit de Paul de vagabonder, de se déraciner, de se déterritorialiser.

La mort de son frère jumeau à la naissance serait à l'origine de son rapport trouble au monde. Lorsqu'il apprend l'existence et le décès de ce double, pendant son retour dans la maison familiale, il se sent «[...] coincé, enfermé à l'intérieur de [lui]-même, verrouillé à double tour, inapte à en sortir, tout demeurait retenu en travers de [s] a gorge, les mots, les rires, les sentiments, les gestes» (231). S'ouvre alors un questionnement sur la frontière identitaire : le narrateur est incapable de départager ce qui lui appartient en propre et ce qui a été créé par la mort de Guillaume, son jumeau.

En effet, l'enfance et l'adolescence de Paul ont été marquées par ses problèmes de santé mentale – une sorte de mal de vivre – lesquels le rattrapent à Paris, alors qu'il était convaincu de les avoir semés «planqué au cœur de la ville immense» (167). Sa tentative de suicide, vers ses dix ans, manifeste le mal-être qui l'habitait déjà. Ainsi affirme-t-il : «j'avais dix ans et je ne voulais plus être là. Je voulais m'absenter pour toujours.» (24) L'identité même du personnage s'en trouve ébranlée et il ne se représente plus que par une suite de blancs, comme si «à chaque page de [s]a vie, [s]es moi anciens avaient disparu pour de bon» (236). Mais l'immensité de la ville ne lui suffit pas, et seul le bord de mer lui apporte momentanément l'espace nécessaire à son équilibre. La représentation de ses années à Paris condense plusieurs éléments contradictoires : la folie, la dérive, l'abandon, mais également le bonheur. La combinaison de tout cela crée un tourbillon éblouissant et nostalgique : «Que restait-il de nous, de ces années lumineuses et pauvres, osseuses et éclatantes, comme une deuxième naissance ? Ces deux chiens perdus sans collier, pareils à deux héros mondianesques,

⁷ La verticalité des villes, qui s'oppose à l'horizontalité de la banlieue, permet un enracinement, une identification, du narrateur et l'empêche de se noyer dans l'anonymat et l'indifférenciation de la banlieue. En même temps, la verticalité est problématique, car elle appelle la mémoire, l'Histoire et le passé. Ces éléments de distinction ne peuvent qu'invoquer la ruine. À cet égard, le passé de Paul est associé à un cataclysme, le tsunami : « La pénombre des volets clos m'étouffait, j'ai senti m'envahir un puissant sentiment d'enfermement, de tristesse et d'ennui remonté de l'enfance. Je suis sorti avant qu'il ne m'engloutisse. » (LSR, 88)

dérivant dans la ville blonde» (167). Lorsque la maladie l'a rattrapé à Paris, Paul s'est exilé au bord de la mer :

chez certains ça marche, mieux que les médicaments, vous verriez ça, les bords de mer sont comme des hôpitaux, on y croise des légions de convalescents, des gens fuyant la douleur c'est fou, j'avais souri à l'époque mais [...] les villes de bord de mer étaient des hôpitaux à ciel ouvert (168-169).

La banlieue comme Paris provoque la folie. À l'opposé du sentiment d'enfermement propre à l'urbanité, aux édifices étouffants et à la densité de la population, la mer et l'eau coulante offrent un espace salvateur de déterritorialisation qui permet à l'esprit tourmenté du narrateur de se ressourcer et de guérir. Plonger dans la mer devant sa résidence de Bretagne efface ses souffrances :

Soudain la mer s'est répandue devant mes yeux et j'ai eu la sensation qu'on ouvrait mon cerveau pour le laisser libre de s'étendre après des jours entiers dans un Tupperware. [...] Je suis ressorti de l'eau gelé mais remis à neuf : je ne boitais plus, j'avais l'esprit clair et dégagé, en quelques minutes la mer avait tout effacé, les rues de mon enfance et la maison de mes parents, mes anciens camarades de classe et Sophie (257-258).

Devant l'impossibilité de s'ancrer dans un centre géographique, le narrateur est condamné au mouvement afin de préserver sa stabilité mentale. De sa prison banlieusarde à l'étouffant Paris, il a donc migré vers les lisières de la France. Le bord de mer français n'étant pas encore suffisant, c'est dans le calme des temples de Kyoto, à l'extrémité de la Terre, qu'il tente de retrouver l'équilibre tant désiré dans un monde en désagrégation.

Écrire pour résister au vide

Or, à cette vision pessimiste du réel, l'écriture apporte une réponse : elle permet de combler les blancs, d'habiter le désert et de le complexifier. Comme Paul Steiner se place en retrait du monde pour survivre, son rôle d'écrivain lui permet de l'observer et de tenter de saisir le réel :

Tu crois que les autres sont faits pour le travail, demandait Paul ? Oui, répondait inlassablement Tristan [...]. Oui, beaucoup le sont et pas toi, toi tu es fait pour autre chose, comme moi. Tu es fait pour désert, habiter poétiquement le monde et en rendre compte (176).

Alors que son narrateur-écrivain se débat contre ses propres contradictions – écrivain de gauche originaire de la banlieue qu'il déteste, avec le défaut de catégoriser les gens selon leur habitus pour mieux les discriminer –, le véritable auteur, lui, tente de présenter la pluralité de

la ville et l'entrechoquement des discours par la trajectoire erratique de son personnage.

Le caractère liminaire de Paul Steiner provient de son appartenance en continu à deux univers : le réel et le fictif. Relié au monde par l'écriture, il s'agit de son « seul moyen de [s]e connecter au monde, de le sentir, d'en éprouver la texture, de [s]'assurer de son existence, et de la [s]ienne au passage » (22). En effet, sa « nature "périphérique" » sert plutôt d'excuse puisqu'il est « plus poreux à la vie des autres qu'à la [s]ienne, [...] plus ému par la fiction que par la réalité » (428). Ainsi, Paul flâne dans son existence, se promenant d'une bordure à l'autre, explorant les trajectoires d'autrui sans jamais s'arrêter. Susan Buck-Morss soutient que « si au début le flâneur en tant qu'individu rêvait en se projetant dans le monde, à la fin la flânerie était devenue une tentative idéologique de se réappropriier l'espace social » (1986, 366). La flânerie telle que réalisée par Paul combine efficacement ces deux définitions, car le narrateur-écrivain tente de combiner sa façon d'être dans le monde à une critique sociale de l'espace des banlieues. Ce faisant, il s'expose à une déconnexion du réel, comme le lui affirme son ami d'enfance, Éric :

tous ces trucs que tu racontes sur l'endroit d'où tu viens, ton côté écrivain social en prise avec la réalité du monde, ça me fait un peu marrer, vraiment ça me fait marrer. Je me dis putain ce mec il a jamais vraiment bossé, il a jamais mis les pieds là où ça se passe et il serait en prise avec la réalité de ce monde (Adam, 2012, 179).

Sa flânerie devient par conséquent une errance qui le plonge dans la nostalgie (de son enfance) et le contraint au mouvement vers les bordures, jusqu'à son exil au Japon. L'errance de Paul Steiner en fait un écrivain fantôme, pour qui l'absence et le vide sont des éléments fondateurs de son identité. En plus de constater le vide de sa propre existence, Paul déserte les vies sociale et familiale. « J'avais déserté » (41), répète-t-il. Son absence de souvenirs influe même sur sa capacité à être dans le monde, à habiter les moments importants du quotidien, et le transforme, par là, en être fantomatique.

Vivre avec toi c'est vivre avec un fantôme [dit Sarah au narrateur]. Tu n'es jamais là. Jamais vraiment. Il faut toujours te répéter trois fois la même chose. [...] Un jour tu es dans tes livres. L'autre tu te perds dans la contemplation des étendues. Mais jamais tu n'es là, ici, avec nous (23).

En somme, Paul Steiner n'est pas unique : ce personnage en quête d'identité soulève plusieurs malaises contemporains. Dans le regard qu'il jette sur le monde se lit une douleur commune marquée par la négativité et une envie généralisée de désertier un espace difficile-

ment habitable. *Les lisières* dresse un portrait bouleversant de la France actuelle : le vacillement des frontières et leur porosité fragilisent les repères. Par le fracassement de discours sociaux les uns contre les autres, ce roman réussit à démontrer l'inconsistance et la fluctuation des « valeurs » d'une société, dans ce cas-ci, la nation française. Par conséquent, la notion même d'identité nationale est mise en doute. D'ailleurs, devant les dégâts qui dévastent sa société, Paul préfère le retrait, la fuite, jusqu'aux bordures du monde si nécessaire. Et il nous confronte à cette question laissée en suspend par le texte : que faire devant la désertification, la désagrégation, de notre monde et l'absence de solutions acceptables pour contrer les ruines qui parsèment déjà le quotidien ?

Bibliographie

ADAM, Olivier. 2012. *Les lisières*, Paris, Flammarion, 453 p.

_____. « Pourquoi les romanciers français devraient lire Bourdieu », *Le Nouvel observateur*. Bibliobs, 31 janvier 2012a, [En ligne] < <http://bibliobs.nouvelobs.com/essais/20130131.OBS7417/pourquoi-les-romanciers-francais-devraient-lire-bourdieu.htm> >

BLANC, Jean-Noël. 1991. *Polarville. Images de la ville dans le roman policier*, Lyon, Presses universitaires de Lyon, 287 p.

BUCK-MORSS, Susan. 1986. « Le Flâneur, l'Homme-sandwich et la Prostituée : Politique de la flânerie », dans Heinz Wisman (dir.), *Walter Benjamin et Paris*, Paris, Éditions du Cerf, p. 361-402.

HUGO, Victor. *Les Misérables. Partie V. Jean Valjean*. Paris, Pangnerre, 1862, dans Bibliothèque nationale de France, Gallica, [En ligne], < <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k411301m/f11.image.r=.langFR> >

POISSON, Catherine. 2000. « Terrain vague : Zones de Jean Rolin », *Nottingham French Studies*, « Errances Urbaines », vol. 39, n° 1 (printemps 2000), p. 17-24.

RIDON, Jean-Xavier. 2000. « Un barbare en banlieue », *Nottingham French Studies*, « Errances Urbaines », vol. 39, n° 1 (printemps 2000), p. 25-38.

SIRVENT, Michel. 2000. « Représentations de l'espace urbain dans le roman policier aujourd'hui », *Nottingham French Studies*, « Errances Urbaines », vol. 39, n° 1 (printemps 2000), p. 79-95.

STOVAL, Tyler. 2001. « From Red Belt to Black Belt : Race, Class and Urban marginality in Twentieth-Century Paris », *L'esprit créateur*, vol. XLI, n° 3, p. 9-23.

Rompre les corps pour étouffer la mémoire

A la lecture de *La constellation du lynx* de Louis Hamelin, il apparaît d'emblée que les sévices infligés à de multiples corps revêtent une importance particulière. Il y a effectivement une récurrence assez flagrante dans cette fiction de l'histoire, portant principalement sur les événements liés à la crise d'Octobre 70, de corps agressés, violentés, rompus, qui mérite d'être interrogée. Ceux-ci font partie des nombreux éléments incongrus, des traces laissées par cet épisode troublant de l'histoire de la nation québécoise, qui feront l'objet d'une enquête approfondie menée par le protagoniste de *La constellation*. Après le décès de son ancien professeur, l'homme de lettre Chevalier Branlequeue, Samuel Nihilo reprend l'enquête de son mentor et tente de faire la lumière sur l'incohérence de plusieurs faits liés à la crise d'Octobre, sur des événements que celui-ci a toujours conçus comme étant le résultat d'une conspiration politique. Cette entreprise prend alors la forme d'une quête de vérité où les moindres pistes, les

moindres indices susceptibles d'éclairer ces événements apparaissent comme autant de points, disséminés dans l'espace et le temps, qu'il s'agit de relier afin de reconstituer la constellation brouillée et en retrouver le sens perdu. Les recherches de Samuel le conduiront rapidement à investiguer du côté de l'escouade antiterroriste, des services secrets, de ces personnages qui, bien que travaillant dans l'ombre, tirent souvent les ficelles de l'histoire. Cette dimension secrète des événements d'Octobre 70 se présente par ailleurs comme intimement liée à l'objet de notre analyse : les nombreux sévices corporels infligés aux personnages du roman sont commis afin de garder la vérité dans l'ombre, afin qu'elle ne soit pas transmise. Un coup d'œil à la page couverture du roman d'Hamelin permet déjà d'entrevoir le réseau sémantique des corps violentés, que notre lecture propose de mettre en relief. On peut y voir un collet de trappeur. Il est hautement significatif que ce soit autour du coup de l'animal que ce piège se resserre, étranglant ainsi la victime qui s'y fait prendre, étouffant la voix embarrassante. Le lynx étranglé par le trappeur en début de roman contribue d'ailleurs à déployer cette allégorie où la violence vise à faire taire les voix susceptibles de témoigner de la vérité. Nous nous intéresserons en outre au rapport qui peut être établi entre corps et corps social, ou encore entre corps et nation. C'est notamment à travers cette perspective que nous considérerons la question de la mémoire et des actes de violence visant à entraver sa transmission.

Afin de permettre une meilleure compréhension de la dimension symbolique du roman d'Hamelin, il est nécessaire d'étoffer quelque peu la présentation de cette œuvre riche et complexe. Hamelin décrit lui-même sa démarche dans une note de l'auteur à la fin de son roman comme

[u]n travail de reconstitution pour lequel l'imagination romanesque a servi avant tout d'instrument d'investigation historique. L'histoire officielle a été le mortier du romancier devant la façade pleine de trous d'une version officielle ne tenant pas debout (Hamelin, 2010, 595).

Il apparaît ainsi que l'auteur rejette la version officielle de cette histoire voulant que les autorités policières aient été prises au dépourvu par les enlèvements et qu'elles n'aient eu d'autre choix que de faire appel à l'armée pour leur prêter main forte. Il embrasse ainsi les thèses de Jacques Ferron (1990) et de Pierre Vallières (1977), selon lesquelles les felquistes n'auraient été qu'une poignée de jeunes naïfs qui se seraient laissés manipuler par le pouvoir en place et qui auraient été instrumentalisés dans le but d'écraser le mouvement indépendantiste, en pleine expansion à l'époque. Pour réaliser son projet, Hamelin a mené une enquête méticuleuse pendant plusieurs années au cours desquelles il

s'est efforcé de comprendre cette histoire qui a laissé des traces et des indices soulevant plusieurs interrogations et dont le sens fait défaut¹.

Histoire de fantôme

« Le personnage de roman, c'est à la fois sa faiblesse et sa force, est un ectoplasme. » (Berthelot, 1997, 11) Cette formule métaphorique tend à traduire la singularité caractérisant ces « êtres de papier », pour reprendre les termes de Roland Barthes, que sont le narrateur et les personnages. C'est une façon de dire que le personnage « prétend avoir un corps, mais il n'en a pas. Son aspect comme ses sensations font l'objet de descriptions minutieuses, quand chacun sait qu'il n'a d'autre réalité que celle des mots. Bref, il existe sans exister » (12). L'auteur a donc le loisir de les modeler à sa guise, de leur conférer une corporalité définie, de préserver plutôt une certaine ambiguïté ou même encore de produire des figures évanescences. Ils sont avant tout des signes linguistiques qu'il s'agit de déchiffrer pour en obtenir le message², d'après la conception de Philippe Hamon dans son ouvrage *Pour une sémiologie du personnage*. Il entend effectivement « considérer a priori le personnage comme un *signe*, c'est-à-dire choisir un « point de vue » qui *construit* cet objet en l'intégrant au message défini lui-même comme une communication, comme composé de signes linguistiques (au lieu de l'accepter comme *donné* par une tradition critique et par une culture centrée sur la notion de « personne » humaine) » (117).

Incidentement, cette citation de Francis Berthelot, tirée de son ouvrage *Le corps du héros : pour une sémiologie de l'incarnation romanesque*, semble particulièrement adaptée à *La constellation* en ceci qu'un des personnages clés du roman est un fantôme : celui de Paul Lavoie. L'enjeu central du récit réside effectivement dans le dévoilement des circonstances entourant la mort de Paul Lavoie ; ministre libéral qui, en octobre 70, a été enlevé par le FLQ (Front de libération du Québec) et

1 Les incohérences de l'histoire d'Octobre sont effectivement nombreuses. À ce titre, mentionnons, par exemple, les déclarations contradictoires des policiers concernant la maison voisine de celle où était détenu Laporte ; maison qui, d'après eux, avait également abrité des felquistes, mais qui était vide depuis un mois au moment de la mort du ministre, et où ils ont tout de même curieusement fait une perquisition et arrêté « une bande de jeunes pouilleux » (Hamelin, 2010, 554) durant la captivité de celui-ci, quelques jours avant sa mort. D'autres incohérences sont liées aux témoignages mêmes des felquistes. Par exemple, Paul Rose a choisi de plaider coupable au procès pour le meurtre de Pierre Laporte, par solidarité avec ses complices de l'enlèvement, alors que des écoutes policières ont révélé par la suite qu'il a confié à son avocat qu'il n'était même pas sur les lieux au moment du décès. Par ailleurs, plusieurs indices exposés dans *La constellation* tendent à démontrer que le meurtre n'était en fait qu'un homicide involontaire. Pourquoi y avait-il un oreiller et une couverture dans la valise de la voiture où a été découvert le cadavre ? Cela n'indique-t-il pas que les felquistes avaient l'intention de transporter l'otage vivant ? Aussi, pourquoi avoir pris le risque de se faire prendre en laissant la voiture sur le terrain de la base militaire de Saint-Hubert ? Avaient-ils espoir que Pierre Laporte soit retrouvé vivant ? C'est à ce genre de questions sans réponses que tente de répondre Louis Hamelin, car les témoins directs de la crise ont toujours refusé de faire totalement la lumière sur les événements.

2 bien que « code et message, dans le cas de l'œuvre littéraire, coïncident » (Hamon, 1977, 120)

dont le cadavre a été retrouvé sept jours plus tard dans la valise d'une voiture. L'on aura compris que Louis Hamelin joue avec les noms de ses personnages et que le Paul Lavoie en question est une transposition fictionnelle de Pierre Laporte. Ils ont d'ailleurs les mêmes initiales.

Dans *La constellation*, le fait qu'on ait affaire à un fantôme dans le cas de Paul Lavoie accentue la portée symbolique de ce personnage. Ce qui est ainsi mis en évidence, c'est l'irréalité de celui-ci. C'est-à-dire que la dimension fictionnelle de ce récit ne cherche pas à s'effacer derrière un effet de réel visant à confondre le lecteur. Elle se donne plutôt à voir pour ce qu'elle est : une transposition fictionnel de la réalité et non le miroir de la réalité, dont le moindre détail serait rendu avec précision. Il n'y a qu'à lire la description du personnage de Marie-Québec pour s'en convaincre :

Samuel avait lu un jour un roman dont l'auteur tenait absolument à lui faire savoir que la robe que portait son héroïne était en lainage léger bleu marine, à pans froncés jaune maïs avec une large ceinture à nœud. Vous ne trouverez rien de semblable ici. Simplement, Marie-Québec était vêtue comme une jeune femme de vingt-sept ou vingt-huit ans représentative de son époque, située aux confins de deux millénaires. Pas très grande, brune, les yeux et les pommettes d'une Indienne, mettons (Hamelin, 2010, 91).

D'abord, l'adresse directe du narrateur au lecteur élimine l'option classique d'une transcription immédiate de la réalité effectuée par un narrateur omniscient et immatériel. Au contraire, ici, il y a une médiation flagrante. Le narrateur impose sa présence et dicte clairement les règles diégétiques. De cette manière, le lecteur est invité à garder en tête qu'il s'agit d'une représentation fictionnelle et symbolique de la réalité³. L'indétermination de l'âge de la jeune femme, qui est simplement «représentative de son époque», procède également de ce contrat de lecture. Aussi, le «mettons» est-il très éloquent. Il met l'accent sur le fait que les caractéristiques physiques du personnage importent peu et que ces détails pourraient bien être différents sans que cela ne change quoi que ce soit à l'histoire, qui, elle, est importante. Évidemment, le jeu avec les prénoms des personnages historiques contribue également à saper l'effet de réel : les frères Rose, qui ont enlevé Laporte, deviennent les frères Lafleur, Robert Bourassa devient Albert Vézina, etc. La fiction manifeste encore une fois sa présence, au détriment de l'illusion réaliste et directement référentielle, ce qui, du reste, constitue

³ Un tel procédé, produisant un « effet de distanciation », selon la théorie de Bertolt Brecht, a pour fonction d'entraver le processus d'identification passive du spectateur ou du lecteur aux personnages qui lui sont présentés. L'objectif ainsi recherché est d'amener le spectateur ou le lecteur à adopter une position critique et à susciter sa réflexion par rapport à la construction fictionnelle à laquelle il est confronté.

une invite de plus à être sensible à la dimension symbolique que peu comporter cette œuvre et à se risquer à l'interprétation.

Les corps violentés

La description initiale du fantôme de Paul Lavoie lui confère l'apparence d'un corps violenté :

Près de la table de cuisine, le fantôme de Paul Lavoie s'était tiré une chaise. Le poignet de sa main gauche et le pouce et la paume de la dextre étaient enrobés de bandages de fortune maculés de sang séché. Autour de son cou, la fine strie sanguinolente du sillon d'étranglement était bien visible. Il arborait des coulisses de raisiné sous chaque narine, aux deux coins de la gueule et dans le creux des oreilles. Il avait la face bleue (27).

Il revêt ainsi l'apparence de son cadavre. Aussi, se plaint-il à Nihilo de la lenteur de son travail. Tant que celui-ci n'aura pas terminé l'écriture de son livre sur la crise d'Octobre et n'aura pas dévoilé les véritables circonstances de la mort du revenant, il ne pourra se libérer de sa pénible condition : « le problème, c'est que tant que tu n'auras pas terminé le maudit bouquin, moi, je vais être condamné à me tourner les pouces ici ! Et crois-moi, c'est bien pire que le purgatoire » (28). Son piètre état ainsi que son confinement sont liés à un défaut de transmission de la vérité sur sa mort et perdureront jusqu'à ce que la parution du livre ne vienne remédier à la situation en brisant le sceau du silence d'Octobre :

Je sais pourquoi vous êtes ici, Lavoie, ai-je dit au spectre en me rasseyant. Vous êtes coincé au purgatoire. Celui de l'Histoire ne fonctionne pas tout à fait comme celui du bon Dieu. Ce sont les noms qui y séjournent, pas les âmes. Et en attendant de pouvoir rejoindre les héros et les martyrs du panthéon local, ou bien de vous retrouver à la cave, parmi les traîtres à la patrie et les sales pourris damnés pour l'éternité, vous êtes forcé d'utiliser les bonnes vieilles méthodes pour vous rappeler aux vivants. Vous m'envoyez votre apparence terrestre en visite et moi, je me retrouve dans ma cuisine en train de parler à un ectoplasme aux aurores, rien d'autre qu'une manière d'hologramme artisanal finalement. On dirait que je représente votre dernier espoir... (415)

À la lecture, il apparaît de façon évidente que Sam Nihilo est un double de Louis Hamelin. En fait, celui-ci raconte dans son roman, à travers le personnage de Nihilo, la progression de l'enquête historique qu'il a lui-même menée pour en arriver à tirer ses conclusions sur Octobre et à écrire son livre. Le nom du protagoniste, Samuel Nihilo, est d'ailleurs une anagramme du nom de l'auteur de *La constellation*, ce qui dénote une mise en abyme au caractère autofictionnel. Dans ce contexte, le fantôme de Lavoie apparaît comme une métaphore de la tâche que

s'est donnée l'auteur et qui le hantera jusqu'à son accomplissement : « Et vous, vous êtes là pour me rappeler à mes devoirs devant l'Histoire et m'empêcher de me suicider. » (416) À la fin du roman, une fois cette tâche accomplie, l'apparition de Paul Lavoie a changé de poil : « Lavoie arborait un petit chapeau de plage informe en coton bleu ciel, une chemise hawaïenne ouverte sur la poitrine. À son cou, un collier de fleur avait remplacé le sillon sanguinolent de la chaînette religieuse dans ses chairs. Il portait un sac de golf à l'épaule. » (588) Puis, Sam lui demande ce qu'il en est de ses mains : elles sont guéries. C'est que la justice a été faite, et les véritables responsables de la mort de Lavoie ont été dénoncés.

Ce qui est dévoilé à travers le roman, c'est l'évidence que les autorités avaient infiltré le FLQ, qu'ils y avaient sans aucun doute placé des agents provocateurs qui ont contribué à provoquer la crise, qu'ils ont tiré profit de celle-ci, car elle fournissait un excellent prétexte pour instaurer la loi des mesures de guerre, déployer l'armée dans les rues, arrêter de façon arbitraire et emprisonner pour un temps indéterminé près de cinq-cents innocents. L'arrestation des souverainistes, syndicalistes, artistes et intellectuels aux idées un peu trop socialistes ou progressistes au goût des autorités avait pour objectif d'injecter une bonne dose de peur à la population. Il fallait freiner par tous les moyens la vague indépendantiste qui grossissait rapidement à l'époque. En ce qui concerne Paul Lavoie, l'enquête révèle que les autorités savaient probablement où il était gardé captif, car le FLQ était surveillé de près. Elles auront choisi de l'abandonner à son sort, de le sacrifier au nom de l'unité nationale. Il aura été utilisé, et c'est pourquoi son fantôme ne trouvera la paix que lorsque la justice aura été rétablie et que sa mémoire ne servira plus à cautionner la machination dont il a été victime. Nihil, et à travers lui Hamelin, se fait son porte-voix, puisque les voix qui auraient pu apporter leur morceau de vérité au casse-tête que constitue la réalité historique de la crise d'Octobre se sont tuées ou ont été étouffées. Ces voix, ce sont bien sûr celles des felquistes qui ont toujours refusé d'admettre clairement que la mort du ministre libéral a été provoquée accidentellement et qu'ils aient pu avoir été manipulés naïvement par le pouvoir, qu'ils aient pu être, en somme, les dindons de la farce dans toute cette histoire.

La strangulation

La récurrence du motif de la strangulation dans le roman permet de signifier que tout a été mis en œuvre pour réduire les corps au silence et ainsi altérer la mémoire d'octobre. En plus de Paul Lavoie qui meurt

de cette manière, un article du *Montréal-Matin* daté du 24 novembre 1970 nous apprend qu'un membre du FLQ, détenu en Angleterre, a mystérieusement été retrouvé pendu dans sa cellule :

Un membre du FLQ se pend à Londres

Si l'on en croit le *Standard Tribune* de Londres, un jeune Canadien français, Luc Goupil, décrit comme un sympathisant du Front de libération du Québec, s'est pendu en fin de semaine dans une cellule de la prison de Reading, en Angleterre.

Toujours d'après l'article de ce journal londonien, ce jeune homme de vingt-cinq ans se serait pendu aux barreaux de sa cellule à l'aide de sa chemise au moment même où la police de Scotland Yard s'appropriait à l'interroger sur les récentes activités du FLQ [...] (305)

Le lecteur de *La constellation* est invité à rejeter la thèse du suicide. Cet assassinat déguisé en suicide est d'ailleurs décrit plus loin dans le roman. Le lynx évoqué dans le titre est exécuté lui aussi par strangulation :

Le masque de la bête s'écarquille, déformé par une tension extraordinaire pendant que l'humain et lui s'observent, sans bouger. Puis le premier d'un geste brusque empoigne à deux mains le cou du félin et en serrant le soulève peu à peu de terre. Les grosses pattes rondes labourent toutes griffes dehors les gants qui repoussent le chat, le tiennent à distance, à bout de bras [...] Au cours de l'éternité qui suit, le père et l'enfant stupéfaits voient, dans le clair-obscur de la cabane, le loup-cervier passer progressivement de la lutte aux spasmes, ils peuvent suivre l'évolution du trépas sur sa figure énigmatique, la grimace figée, jusqu'à l'ultime trémulation qui secoue l'animal tout entier (24).

Cette agression mortelle est d'autant plus symbolique que l'animal ne constitue pas un personnage jouant un rôle cohérent dans le roman ; il devient, lui aussi, tout comme Paul Lavoie, un ectoplasme. C'est seulement lorsqu'on met le titre et la forme de *La constellation du lynx* en perspective avec cet évènement – l'animal à la « figure énigmatique » qui est expédié au ciel – que cette allégorie prend tout son sens. À partir d'une multitude de points éparses dans l'espace et le temps que constituent les courts chapitres du roman – et de l'Histoire éclatée du Québec moderne –, la narration travaille à retracer les liens pouvant redéfinir la figure dissipée, disloquée, nécrosée ; elle travaille à reconstituer la constellation du lynx afin d'en restituer le sens perdu.

Le premier chapitre de *La constellation* s'ouvre par une narration à la première personne. Mais ce narrateur, le propriétaire de la maison de Saint-Luc où ont été découverts les felquistes en fuite, donc témoin clé des évènements, annonce d'emblée qu'il ne lui reste que cinq minutes à vivre : on ne lui laissera pas la chance de raconter son

histoire, de livrer son témoignage. On choisit de s'en prendre à sa tête, quoi de mieux pour l'empêcher de parler ; celle-ci finit écrasée sous la roue d'un tracteur. Un autre narrateur, externe à l'histoire d'Octobre celui-là, est donc forcé de prendre le relais avant que la victime n'ait pu même terminer le chapitre. C'est certainement pour rappeler cette mission au narrateur, celle d'élucider l'énigme, que le fantôme du lynx revient hanter les lieux de sa résidence. Car intrigué par cette curieuse présence, Nihilo fait une petite recherche en bibliothèque pour tâcher de comprendre la symbolique de cet animal :

Dans un bouquin sur la symbolique animalière des cultures amérindiennes, le lynx était présenté comme le « détenteur des secrets ». Dans un autre ouvrage intitulé *Découvrir son animal-totem*, on affirmait que pour percer les secrets les plus opaques il suffisait de faire appel à la médecine du lynx. Aux yeux des adeptes de cette médecine, ajoutait-on, il était évident que le sphinx de l'Égypte antique n'était pas un lion comme on l'avait toujours cru, mais bien un lynx. « *Si le lynx frappe à votre porte, écoutez-le!* » (263)

Mémoire et corps social

La présence singulière dans cette fiction de l'Histoire de corps agressés, morcelés, dont on veut étouffer la voix peut être lue comme le symbole du mutisme qu'on veut imposer aux témoins des événements historiques en lien avec la crise d'Octobre, mais aussi, globalement, du mutisme qu'on veut imposer à la voix de la mémoire collective liée à cette crise, la mémoire étant tributaire de son ou de ses vecteurs de transmission. On en vient ainsi à réduire la mémoire d'Octobre à un malaise, empreint d'une ambiguïté conflictuelle favorable au tabou, perpétuant la confusion et la honte dans la psyché collective. À travers les corps individuels, c'est le corps social qui est visé, c'est la communion de la collectivité qui était en voie de se forger autour d'un projet d'émancipation nationale qu'on veut à tout prix empêcher. Dans le roman, d'ailleurs, les felquistes ont bien compris cet enjeu. Ils savent qu'ils risquent de perdre « toute la sympathie qu'[ils ont] réussi à aller chercher avec le Manifeste » (530) ; ils comprennent « qu'avec leur armée dans les rues, [les autorités risquent de] monter le monde ordinaire contre le FLQ » (539). Aussi, les atteintes portées aux cinquante-cinq corps individuels qui sont arrêtés et emprisonnés suite à la loi des mesures de guerre, qui en ressortent parfois transformés, altérés, rejaillissent sur la collectivité, et c'est toute la nation québécoise qui est atteinte dans son intégrité, puisque l'humiliation que provoque l'occupation de l'armée et les arrestations arbitraires est considérable.

Un traumatisme comme celui qu'a provoqué la crise d'Octobre produit une rupture dans l'ordre symbolique. Le projet d'émancipation nationale, à l'origine porteur d'espoir et de fierté, après avoir subi une telle violence symbolique, après avoir été entaché par un évènement aussi peu glorieux, a perdu une part de sa noblesse. Le flux de transmission de l'idéal révolutionnaire devant mener à bien le projet de libération nationale a été entravé ; ne demeurent ainsi, comme résidus de cette histoire, qu'un morcellement au goût amer et difficile à avaler, qu'une défaite supplémentaire à ajouter au récit collectif des Québécois. C'est donc la collectivité entière qui est amputée de sa mémoire, le corps social qui est mutilé, car l'oubli apparaît comme la seule issue tolérable pour la psyché collective : « La crise d'Octobre était restée, depuis ce temps, la face cachée de la lune québécoise. Un trou de mémoire collectif en forme de mise à mort. » (510)

Violences faites aux corps et transmission de la mémoire individuelle, dans ce roman, sont intimement liées aux répercussions sur le corps social et la mémoire collective. L'individuel rejoint le collectif. Conséquemment, on ne s'étonnera pas que la fierté du peuple québécois paraisse fragile dans *La constellation*. Cette fragilité transparaît d'ailleurs métaphoriquement à travers le corps du personnage de Marie-Québec, la copine de Nihilo, dont le nom est en ce sens assez évocateur. Lorsqu'elle lui apparaît en rêve, notamment, une telle caractéristique est mise en relief de façon quelque peu triviale :

Ils étaient sur une plage de sable blanc quelque part, il sentait palpiter la mer tout près et Marie-Québec marchait devant lui en lui tournant le dos, s'éloignait, sans le regarder, mais consciente de la présence au monde de ce cul, de sa plénitude charnelle, elle qui l'avait beau et se déplaçait comme si elle avait voulu se le rentrer entre les jambes, un peu comme on rentre la tête. Et c'est ainsi qu'elle avait traversé sa vie comme elle passait dans ce rêve, à la manière d'une figurante qui, sans le savoir, jouait le rôle principal (25).

Fiction et vérité

Bien sûr, dans le roman, l'histoire se termine bien : Nihilo parvient à accéder à la vérité :

À mesure que je parlais, le scénario prenait vie, les questions restées inexplicables s'éclairaient une à une, les pièces du puzzle tombaient en place. Des détails d'abord écartés comme insignifiants s'allumaient maintenant au fil des mots prononcés, enfin reliés, formant un ensemble cohérent et logique (556).

Il cherche tout de même à obtenir une confirmation de son hypothèse en l'exposant à Godefroid (la version fictionnelle du felquist Francis Simard) alors qu'ils se rencontrent par hasard au Mexique :

La maison voisine était un poste d'observation. Pourquoi une descente de police là ? Pour jouer avec vos nerfs. Faire monter la pression. À un échelon ou l'autre de la hiérarchie, la décision de sacrifier Lavoie a été prise à un moment donné. Sont pas cons. Ils pouvaient très bien prévoir l'impact de sa mort sur l'opinion publique, l'écœurement du bon monde. Vous aviez publiquement menacé de le tuer, alors la suite était logique, la fin déjà écrite. Eux, ils se sont contentés de vous encadrer. La sale besogne, ils vous l'ont pratiquement sous-contractée. L'otage allait craquer, les ravisseur capoter, ou les deux... (556)

Après avoir terminé d'exposer sa théorie, la confirmation arrive, mais certainement pas de la façon dont Nihilo pouvait l'appréhender : Godefroid finit par lui sauter à la gorge et tente de l'étrangler. Le motif de l'étranglement est alors repris, mais cette fois la parole sera gagnante : Nihilo s'en tire avec un bras cassé, ce qui ne l'empêchera pas d'écrire son livre. Tout cela relève du fictionnel ; toutefois, sans nier qu'il s'agit bien d'une fiction de l'Histoire et qu'il y a donc une transposition très marquée et flagrante de la réalité historique, la dimension référentielle de ce roman apparaît comme la principale préoccupation de l'auteur. D'ailleurs, Louis Hamelin s'est évertué à défendre avec vigueur en entrevue⁴ le fondement historique de son roman et sa version des faits⁵.

Pour Hamelin, l'objectif de ce roman consiste certainement à s'attacher aux relents d'un traumatisme collectif qui procèdent notamment de ce que la lumière n'ait jamais été entièrement faite sur les événements d'Octobre, de ce que les failles et incohérences de cette histoire n'aient jamais été véritablement élucidées. Dans *La constellation du lynx*, les multiples sévices subis par les corps témoignent de la guerre idéologique qui s'est jouée en Octobre 70, au plan individuel, mais également collectif ; ils témoignent aussi du mutisme et de l'altération de la mémoire de ces événements historiques. Pour que ceux-ci soient mis en lumière, sans doute fallait-il attendre que la fiction romanesque se saisisse de cette histoire et retrace les liens probants entre les différents indices hétéroclites et sibyllins qui subsistent autour des événements de cette crise, qu'elle jette ainsi un pavé dans le marécage de sa version officielle. Mais pour que la mémoire d'Octobre reprenne enfin tous

⁴ Voir notamment son entrevue à l'émission Bazzo.tv. du 30 septembre 2010. [en ligne] < <http://bazzotv.telequebec.tv/occurrence.aspx?id=511&invite=240> > (Consulté le 5 août 2014)

⁵ D'où peut-être cette lutte et la blessure de Nihilo à la fin du roman, comme illustration des hostilités qu'Hamelin devait nécessairement anticiper.

ses droits, il faudra encore que plusieurs lecteurs de *La constellation* se saisissent de cette histoire et décident de mener leur propre investigation, qu'ils entreprennent de se réapproprier la mémoire de leur collectivité, de leur nation. Ils respecteraient certainement ainsi la volonté de Louis Hamelin, qui a fait de la filiation, et de la transmission qui lui est inhérente, une question centrale de son roman, articulée autour de la relation professeur/étudiant (de littérature), mais également autour de la relation auteur/lecteur d'une nouvelle forme de roman engagé envers la question nationale.

Bibliographie

BERTHELOT, Francis. 1997. *Le corps du héros : Pour une sémiologie de l'incarnation romanesque*. Paris : Nathan Université, 192 p.

HAMELIN, Louis. 2010. *La constellation du lynx*. Montréal : Boréal, 596 p.

FERRON, Jacques. 1990. *Une amitié bien particulière. Lettres de Jacques Ferron à John Grube*. Sherbrooke : Boréal, 256 p.

VALLIÈRES, Pierre. 1977. *L'exécution de Pierre Laporte*. Montmagny : Québec/Amérique, 218 p.

The Dragonfly of Chicoutimi

ou le théâtre d'une mémoire
singulière et collective

« **O**nce upon a time / a boy named Gaston Talbot / born in Chicoutimi / in the beautiful province of Quebec / in the great country of Canada / had a dream and that dream came true / does it not sound *bien chic and swell* / it's common sense to answer yeah » (Tremblay, 2005, 14). Il est reformulé de plusieurs manières, ce « once upon a time » de Gaston Talbot dans *The Dragonfly of Chicoutimi* de Larry Tremblay, une pièce en anglais¹ qui occupe une place de choix au sein du répertoire de la dramaturgie québécoise depuis sa création en 1995.

Même si l'enfance et tous ses espoirs dignes de contes de fées sont déjà lointains pour lui au moment

¹ Ou « écrite en français, mais avec des mots anglais » selon la formule de Paul Lefebvre (Lefebvre, 2005, 77). Il s'agit toutefois d'une hypothèse contestée. Par exemple, dans une analyse de cette œuvre, Robert Dion affirme à ce sujet que « [...] l'on doit admettre, lorsqu'on s'en tient à la seule facture du texte, qu'elle est écrite en anglais, dans un *basic english* certes (tout bilingue imparfait peut facilement la lire sans dictionnaire), mais néanmoins relative-ment idiomatique » (Dion, 2005, 85).

où Gaston Talbot tente de s'inventer une autre histoire, le temps d'où surgit sa parole en anglais est profondément travaillé par le passé. Le présent est mobilisé par des souvenirs qui ne se laissent pas oublier, par des secrets qui en viennent à imposer leur dévoilement, malgré tous les détours de la parole, par les « mensonges » (révélateurs de désirs et donc porteurs de vérités), les contradictions, les hésitations et les « anyway » qui parsèment le récit de Gaston. La mémoire est un enjeu fondamental dans cette pièce. Bien qu'il s'agisse en apparence d'une mémoire singulière inscrite dans une œuvre que des critiques ancrent dans une dramaturgie dite « de l'intime », celle-ci n'en est pourtant pas moins une mémoire liée au collectif, indissociable d'un contexte national et politique québécois, dépassant chaque subjectivité singulière. Après une brève description de la pièce, je décrirai comment la mémoire s'inscrit et fonctionne dans la poétique de ce texte, notamment dans le cadrage spatio-temporel, le travail du rêve et les associations qu'il déploie, et dans le travail de la langue, afin de montrer en quoi il n'y a pas lieu de choisir entre une lecture du politique ou de l'« intime » dans cette pièce en ce que les deux sont indissociables.

Comment décrire ce texte ? En disant d'abord qu'il s'agit du monologue d'un personnage, Gaston Talbot de Chicoutimi, qui, lorsqu'il se présente au public, raconte un rêve qu'il a fait en anglais. Ce rêve, fait dans cette langue que Gaston n'a jamais vraiment apprise, a permis le surgissement d'une parole en anglais, et cela après des années de mutisme, tel qu'il en vient à le révéler. Dans ce rêve, après s'être transformé en « dragonfly² » et avoir dévoré sa mère, Gaston a pu survoler sa ville natale pour la première fois de sa vie, pour ensuite s'écraser sur les lieux du souvenir d'un traumatisme survenu à l'adolescence. Le récit de ce rêve et les chaînes de signifiants qu'il déploie (comme autant de manifestations de désirs³), permettent ensuite à Gaston d'avouer pour la toute première fois un lourd secret autour d'événements ayant eu lieu au cours de l'été de ses seize ans, par un « hot sunny day of July » : un crime commis sur le bord de la rivière aux Roches.

2 À titre de précision, le mot « dragonfly » signifie « libellule » en anglais. Force est de constater que ces deux mots sont connotés très différemment. Comme le fait remarquer Jean Cléo Godin, qui souligne d'ailleurs que ce mot renvoie aux dragons, « [...] si le terme anglais *dragonfly* est neutre, son équivalent français a évidemment un genre qui, en l'occurrence, est féminin pour les deux sexes : *la libellule* » (Godin, 1996, 91). Le dragon est donc associé aux contes de fée, aux « once upon a time » qui ponctuent le récit de Gaston, récit habité par l'enfance. Chiara Lespérance a aussi abordé cette question du « dragonfly », en soulignant qu'il s'agit d'un exemple par lequel se donne à voir un « déplacement d'une situation de faiblesse à une situation de force », un déplacement que permettrait « [...] l'identification à l'agresseur, qui se manifeste par l'appropriation, de la part d'un francophone, de la langue de ceux qui détiennent le pouvoir : l'anglais. » (Lespérance, 2005, 133). De plus, comme je le montrerai plus loin, ce mot anglais permet le surgissement d'une violence à l'endroit de la mère dans le rêve de Gaston, l'image du « dragonfly » engendrant la dévoration.

3 C'est d'ailleurs le propre du rêve, que d'être « [...] *la satisfaction (déguisée) d'un désir (réprimé, refoulé)* », selon la règle découverte par Freud (Freud, 2010, 200) [l'auteur souligne].

«Once upon a time in Chicoutimi» : l'espace et le temps

Aucune didascalie n'offre d'informations quant à l'espace et au temps dans lesquels la parole de Gaston surgit⁴. Aussi, aucune indication n'est donnée permettant de cibler précisément la distance temporelle entre la nuit de l'avènement du rêve en anglais et le « here » et le « tonight⁵ » dans lesquels s'ancre la parole. Le texte est toutefois parsemé d'indices, de repères temporels dont on peut reconstituer le fil à rebours, une fois tous les secrets et toutes les vérités dévoilés.

Gaston se présente d'abord au public comme étant un grand voyageur, mais cela s'avère un mensonge. Ainsi, l'espace auquel renvoient les souvenirs dans le récit de rêve et l'espace onirique sont situés à Chicoutimi. Plus précisément, tous les événements racontés se sont déroulés dans cette ville, quelque part entre ces endroits évoqués : la maison familiale au « 640 Sainte-Anne Street » entre les rues Saint-Joseph et Saint-Dominique, la forêt située derrière cette maison (la forêt de la « river rivière aux Roches » où Gaston dit avoir passé son « essential childhood ») (Tremblay, 2005, 21), la rue Racine et les champs que Gaston survole dans son rêve, ainsi que la rivière Saguenay qui sépare la ville de Chicoutimi en deux. Il y a aussi ces lieux évoqués au passage : « fifteen years ago they built a second bridge / ugly it goes without saying / beside the old one / the Sainte-Anne bridge nowadays is only for / pedestrians / and for people who want to suicide / anyway⁶ » (20). L'espace survolé par la parole de Gaston et par le « dragonfly » est donc un lieu d'enfermement dont il est impossible de sortir, ne serait-ce qu'en rêve (à moins d'emprunter ce « Sainte-Anne bridge »... mais « anyway »). La maison familiale est aussi présentée comme un lieu d'emprisonnement : Gaston ne peut y pénétrer au début du rêve, lorsqu'il se heurte à une porte close et qu'il implore sa mère de lui ouvrir la porte et de le laisser entrer. Il demeure ensuite prisonnier de la cuisine quand sa mère l'épingle au mur en lui transperçant la poitrine avec un couteau. Il ne peut s'échapper qu'en se transformant en « dragonfly » et en dévorant sa mère pour ensuite prendre son envol.

La temporalité dans ce texte est, elle aussi, synonyme d'un cloisonnement, d'une impasse. Gaston en vient à révéler que beaucoup de temps s'est écoulé entre les époques survolées par son récit, soit le

4 Il n'y a qu'une seule didascalie dans ce texte; elle est en français, d'ailleurs, et elle surgit après le récit en anglais.

5 Gaston se présente d'abord au public en disant « I travel a lot / I see a lot of things / very different from what we are used to see here / of course » (Tremblay, 2005, 11) et il situe ainsi le temps de son énonciation : « so tonight my motto is / TO KEEP IN TOUCH » (12).

6 Le « fifteen years ago » désignant la construction du nouveau pont constitue d'ailleurs un indice aidant à situer le présent de l'énonciation.

temps de l'enfance et de l'adolescence dans lesquels le rêve a puisé ses matériaux⁷, ce « hot sunny day of July » de l'été de ses seize ans, les années de mutisme, la nuit du rêve, et le présent de l'énonciation. Mais le présent est hanté par le passé, par des souvenirs issus du temps de l'enfance, « ce temps qui ne passe pas⁸ », des souvenirs qui font retour dans le récit de Gaston, exigeant reconnaissance.

Le passage du temps, qui n'a pourtant pas passé, se signifie par le corps de Gaston (ou plutôt par ce que Gaston dit de ce corps) :

look at me / I have white hair / all those wrinkles around my eyes my lips my neck / my skin is yellow / my hands shake my legs hurt me / I have bad breath / which indicates stomach troubles / I can't eat what I want and so on and so on / my body is a total ruin / but the river rivière aux Roches still flows in my veins (17).

Il s'agit donc d'un « corps-ruine » où coulent encore les eaux du lieu de prédilection de son enfance, un corps vieilli qui ne peut plus parcourir les rues de la ville avec la même rapidité que durant les étés passés à jouer aux cowboys et aux indiens dans la forêt derrière la maison familiale. Un corps pour lequel la ville est synonyme de danger, comme le laisse entendre cette description d'une activité pourtant bien « banale » : « usually when I have to cross the streets / trying to save my life / in that dangerous city where the green light / never lasts enough time for people like me » (18)⁹. Ce corps est donc, lui aussi, une prison à laquelle il n'est possible d'échapper qu'en se transformant brièvement en « dragonfly » à la fin d'un rêve.

Le temps qui a « passé sans passer » se signifie aussi dans le récit de ce rêve dans lequel Gaston dit que « In the dream / I was a child / I mean I felt like a child / with an adult body / the body of my forties » (20)¹⁰. Mais aussi, le passage du temps se donne à voir par les créations artistiques de Gaston dont son récit lui permet de dévoiler l'existence. Des « masterpieces » comme un « Eiffel Tower », un « ship Japanese style », un « Star Trek vessel », un « Olympic Stadium », « big plates for fruits », « houses and their stairways »... et un « human face » (qu'il n'a pas réussi) (23). Des chefs-d'œuvre construits avec des bâtons, trouvés sur les trottoirs de la ville, comme ceux qu'il jetait par terre lorsqu'il était enfant, après avoir mangé des *popsicles* blancs qu'il aimait

7 Ce qui correspond souvent au fonctionnement du rêve, comme Freud le montre : « [p]lus on s'engage profondément dans l'analyse des rêves, plus on est amené souvent sur la trace d'épisodes vécus de l'enfance qui jouent un rôle, comme sources du rêve, dans le contenu onirique latent » (Freud, 2010, 238).

8 Selon l'expression qui constitue le titre d'un ouvrage de J.B. Pontalis (2001).

9 D'ailleurs, Anne Ubersfeld souligne qu'un vieillard « [...] figure dans tout théâtre la *présence vivante* du passé, du révolu historique : tout un jeu se fait entre le *vivant* et le *révolu* des éléments du passé » (Ubersfeld, 1982, 201 [l'auteure souligne]).

10 Ce qui constitue d'ailleurs un indice quant à son âge au moment du surgissement du rêve.

tant. Il y a donc eu beaucoup d'enfants qui sont passés par les trottoirs de Chicoutimi, ainsi que plusieurs matins où Gaston Talbot a parcouru les rues de la ville pour ramasser ces débris de l'enfance avec lesquels il a pu construire toutes ses œuvres, depuis l'âge de douze ou treize ans¹¹.

Au théâtre, « [...] *le signifiant du temps c'est l'espace* et son contenu d'objets » (Ubersfeld, 1982, 197 [l'auteure souligne]) et ces créations viennent signifier l'accumulation d'années écoulées depuis l'enfance, mais elles sont aussi des témoins d'événements (comme la construction du Stade olympique et la création de *Star trek*), qui ont marqué l'Histoire au cours des décennies du mutisme de Gaston. Surtout, ces chefs-d'œuvre viennent signifier des désirs (de voyages). Le désir de quitter Chicoutimi se manifeste d'ailleurs de plusieurs manières : du « I travel a lot », avec lequel Gaston amorce son récit, à l'envolée du « dragonfly » dans les images du rêve, en passant par l'évocation du « Sainte-Anne Bridge ». Ce désir se révèle aussi par le fait que Gaston tente de se faire passer pour un autre (notamment pour Pierre Gagnon¹²) en réécrivant son histoire et par les nombreux mensonges ou omissions de son discours, dont on peut reconstituer le fil à rebours. Quels sont-ils ces souvenirs et ces secrets du passé dont l'évocation à répétition dans le texte impose le dévoilement ?

D'abord, le terrible secret avoué à la fin du récit, c'est que, par un « hot sunny day of July », le « glorious cowboy » Pierre Gagnon-Connally a demandé à son ami Gaston Talbot (celui qui jouait toujours le rôle de l'Indien qu'il tuait avec son fusil imaginaire), de devenir son cheval, lui donnant ensuite des ordres en anglais et scellant ainsi quelque chose de son destin : « Don't talk / a horse doesn't talk » (Tremblay, 2005, 53). À cet ordre, le « cheval » Gaston a obéi durant des décennies jusqu'à ce qu'il fasse son rêve « in English », retrouvant ainsi l'usage de la parole, mais dans cette langue qu'il n'a jamais apprise, dont il a pourtant entendu quelque chose, comme en témoigne son récit des événements de ce jour de juillet :

Pierre Gagnon-Connally catches me / with an invisible lasso / inserts in my mouth an invisible bit / and jumps on my back / he rides me guiding me with his hands on my hair / after a while he gets down from my back / looks at me as he never did before / then he starts to give me orders in English / I don't know English / but on that hot sunny day of July / every word which comes / from the mouth of Pierre Gagnon-Connally / is clearly understandable (52-53).

11 Comme des maisons dont il décrit ainsi l'ampleur : « anyway I got so much success / with my houses and their stairways / maybe a total of two hundred pieces / the biggest one has six feet high » (Tremblay, 2005, 23).

12 Comme je le montrerai plus loin, Gaston tente de se faire passer pour son ami, d'une part en se transformant en Pierre en prenant ses traits dans le rêve, mais aussi, d'autre part, par un jeu de miroir par lequel il se décrit au public en inversant certains traits caractéristiques de Pierre avec les siens.

Les paroles et les noms avec lesquels Pierre a parlé à Gaston ont laissé des traces. Comme ce « son of a bitch » lancé par le « glorious cowboy » à son « cheval », après l'avoir marqué au « fer rouge » de sa cigarette sur la cuisse en lui disant « Get down on your knees / you're a horse / not a man » et « Now you belong to me / you got my mark » (53). Plusieurs de ces mots se trouvent déplacés dans les images du rêve¹³.

Les paroles de Pierre résonnent bien longtemps après ce jour fatidique où l'indien devenu cheval, après avoir vu le reflet de sa « broken face » dans le miroir de la rivière où le cowboy l'a forcé à boire, a blessé accidentellement et ensuite achevé, après lui avoir fait le bouche-à-bouche, ce cowboy qui l'avait pris pour sa monture¹⁴. Le cheval tuant ainsi celui qui était peut-être son seul ami, mais aussi le « cowboy » dont le corps était pour lui un objet de désir : « I touch his body / I feel his life / I do a mouth-to-mouth / I see so close his face / I can't handle it / I take his head with my hands / and crush it on the rocks » (55)¹⁵. Ce désir de Gaston se manifeste encore dans le présent, comme le laisse entendre cette forme de prière adressée à Pierre « Oh Pierre Gagnon / I never said / never never said / that your body / was the only one I ever touched » (48)¹⁶.

Gaston le dit pourtant dès le départ ; « there was something totally wrong / on that hot sunny day of July / what was it / no doubt that it concerned first / the naked body of Pierre Gagnon / laughing like a fool / in the water of the river rivière aux Roches / in the little forest / just behind my family house » (17). Dans ce passage, la juxtaposition de « totally wrong » à la « family house » et au « naked body of Pierre Gagnon » n'a rien d'anodin : on peut y repérer une tension au cœur du texte. Celle-ci s'articule non seulement autour de désirs non reconnus, mais aussi de deux langues, mémoires et héritages inscrits dans une dialectique conflictuelle.

13 Par exemple, « horse » revient à plusieurs reprises dans le texte et se trouve déplacé entre autres dans une « horse tail » avec lesquels sont noués les cheveux de la mère de Gaston dans le rêve.

14 Gaston raconte ainsi les événements (tout en rapportant un ordre que lui a adressé Pierre) : « I drink / Pierre Gagnon-Connally on my back / Good horse / drink again / we have still a long ride to go / I drink again / looking my broken face / reflected in the water / of the river rivière aux Roches / but suddenly / I stand up / with the strenght and the surprise of a spring / projecting Pierre in the river / I turn back / I see his broken body on the rocks » (Tremblay, 2005, 54-55).

15 D'ailleurs, des mots du récit de ce souvenir (tels que « handle », « face », « feel », ainsi que plusieurs autres mots renvoyant au jour du meurtre) reviennent s'inscrire comme signifiants à plusieurs reprises dans le texte. Aussi, cette scène est racontée autrement à la toute fin du récit de rêve : « I wake up / totally wet / I open my eyes / I'm not on my bed / I'm lying on a body / a cold and wet body / the dead body of Pierre Gagnon / my lips are on his lips / I'm doing a mouth-to-mouth / I'm touching his blond hair / I'm looking his blue and fixed eyes » (Tremblay, 2005, 50-51). Des mots de ce passage tels que « blue » et « fixed », rappelant les yeux de Pierre, s'immiscent comme signifiants dans l'ensemble du récit.

16 Voir à ce sujet l'article de Robert Schwartzwald, entre autres, qui montre bien comment la relation de domination entre Pierre et Gaston est porteuse d'un désir homosexuel, se donnant à voir avec une certaine ambiguïté (Schwartzwald, 2005).

«To dream in english» : le travail du rêve et de la langue

Gaston prétend au départ que son rêve «in English» a été vécu comme une «bénédiction», affirmant à ce sujet que

[...] the mere fact to dream in English / which after all is something more or less ordinary / even if as for me at that moment of my life / I was a French speaking person / was felt as a dramatic change / or even more / as a signal / something like an angel / coming down to the earth of my consciousness / to show me the way (19-20).

Toutefois, il en vient à révéler que la vérité n'est pas aussi reluisante ; «well the truth is not easy to catch» (19), comme le dit Gaston. Si «en règle générale, un rêve est intraduisible en d'autres langues [...]» (Freud, 2010, 137) et que l'anglais a ainsi produit, avec le travail du rêve, des images permettant d'entendre certains éléments d'une histoire, le récit des événements de ce jour de juillet révèle que l'anglais est porteur d'une sujétion. C'est en somme un tout autre statut que celui d'une révélation divine qui lui est accordé à la toute fin du récit :

The night I had / that dream in English / my mouth was a hole of shit / I mean / full of words like / chocolate cake beloved son / son of a bitch popsicle sticks / your lips taste wild cherries / a dragonfly fixed on a wall by a pin / when the sunlight reached / my dirty sheets my eyes filled with sweat / my mouth was still spitting / all those fucking words / like rotten seeds / everywhere in the room / I was not / as they said / aphasic / anymore / I was speaking in English (Tremblay, 2005, 57).

Il y a un conflit linguistique dans ce texte et il s'inscrit non seulement dans les souvenirs racontés, mais au sein même du travail de l'écriture. En effet, bien que le texte soit écrit en anglais, le français fait sentir sa présence dans la syntaxe, mais aussi dans les expressions, les noms de personnages et de lieux évoqués, et les intertextes comme la chanson «Tout va très bien, Madame la Marquise» entendue dans le rêve. Surtout, le français surgit dans la didascalie à la toute fin du texte : «*Gaston Talbot chante, après en avoir cher- /ché les mots dans sa mémoire, la chanson /J'attendrai, popularisée par Tino Rossi.*» (57), qui s'avère d'ailleurs le seul passage évoquant le futur dans un texte tout entier écrit au passé et au présent (et qui laisse ainsi entendre que ce qui est parti, ce qui s'est envolé pourrait revenir¹⁷).

17 Jeanne Bovet affirme au sujet de cette didascalie que «Au terme du récit, enfin, le français refait pleinement surface [...]» (Bovet, 2007, 52), mais que «Une partie essentielle continue de manquer à l'appel, comme l'indique bien le texte de la chanson. "J'attendrai / le jour et la nuit / J'attendrai toujours / ton retour" : le retour de la langue française, de Pierre Gagnon, de l'amour de la mère, de Gaston Talbot tel qu'en lui-même, joyau de la couronne de celle-ci (Tremblay, 2005, 43)» (Bovet, 2007, 53). Ce qui me semble important, c'est non pas de trancher entre ces hypothèses, mais de souligner que cette chanson vient signifier qu'un changement s'est produit entre le début et la fin du texte. Une fois la confession accomplie, le mouvement du texte s'inscrit dans celui d'une attente du retour de ce qui est disparu et non plus dans les tentatives de s'envoler, de quitter, d'échapper à une situation (ne serait-ce que par le rêve ou l'imaginaire).

Si l'anglais est indissociable d'un contexte de sujétion dans ce texte, Robert Dion a aussi montré qu'il s'y opère un certain renversement de la logique de domination prévalant entre les deux langues. Selon Dion, le français « corrompt » l'anglais dans cette pièce¹⁸. En plus de permettre une contre-attaque envers la langue qui l'a dominé, cette prise de parole offre aussi à Gaston la chance de mentir, de cacher un certain héritage. L'anglais devient ainsi la langue du mensonge, de la dissimulation.

« [T]here is nothing interesting to say about this area / we are not responsible of the place where we are born » (21) dit Gaston au début de son récit. S'il évoque, à quelques reprises, la maison familiale où il a grandi, il en est tout autrement pour les gens qui y ont habité, outre cette seule allusion aux parents : « my parents rented a house on Sainte-Anne Street » (20). C'est par le récit de rêve que Gaston en vient à dévoiler quelque chose au sujet des membres de sa famille, même s'il ne nomme (et donc ne reconnaît) aucun d'entre eux.

Quelque chose est tout de même dit des membres de cette famille, par des jeux de miroirs et de grands détours de la parole, d'où surgissent des présences, des fantômes du passé. Il y a un oncle dont l'existence est évoquée au passage. Un « uncle who got crazy for insects », et dont Gaston raconte que, lorsqu'il était enfant et qu'il s'est blessé au doigt avec une épingle en tentant de toucher le « dragonfly » dans sa collection d'insectes, « blood came out at the tip of my finger / my uncle ran to it and sucked the blood » (41). Quant aux frères et sœurs, Gaston en a huit, mais c'est la mère, dont il joue le rôle en racontant son rêve, qui le révèle en se présentant au public ainsi : « I gave birth / to nine sumptuous children / and Gaston is the jewel of this crown / which squeezes my head to death » (43).

La mère – ou « mum » comme Gaston l'appelle dans son rêve (ce qui s'avère à la fois le nom donné aux mères en Angleterre et un signifiant du mutisme de Gaston, puisqu'il s'agit d'un mot qui désigne le silence en anglais¹⁹) – n'est jamais nommée non plus et son fils n'en dit

18 L'auteur évoque d'ailleurs plusieurs exemples de passages où le français enclenche un renversement dans la syntaxe et dans des expressions en anglais (Dion, 2005, 87-88). Dion émet l'hypothèse suivante : « On voit que si le passage du protagoniste à la langue anglaise témoigne de la puissance de cet idiome, le français demeure néanmoins présent pour l'attaquer de l'intérieur – comme un corps étranger, comme une cellule cancéreuse : le minoritaire reste un danger, quoique relatif, pour le majoritaire. Par certains côtés – et compte tenu du fait, bien entendu, que c'est un Québécois francophone qui s'exprime en anglais –, on peut considérer que c'est ici le français qui corrompt l'anglais, qui lui fait subir une amorce de créolisation assimilable aux linéaments d'une "joualisation" de l'anglais. Il s'agirait d'un renversement des conditions historiques de la cohabitation des langues en terre québécoise » (88-89). Une analyse du texte permet effectivement de constater que certaines expressions y sont répétées, dans une syntaxe tantôt bâclée, tantôt correcte. Par exemple, si Gaston dit « I look my hands » (Tremblay, 2005, 32), le « at » qui devrait s'insérer dans cette phrase est pourtant présent dans d'autres passages, tels que « look at the blood / look at the hands / look at the stones » (29).

19 Effectivement, l'usage du mot « mum » est particulier, puisque ce mot s'écrit ainsi surtout en Angleterre, tandis qu'en Amérique du Nord, « mom » (donc avec un « o ») est employé plus couramment. Aussi, ce mot écrit avec un « u » désigne le mutisme, le silence et peut être connoté de façon à renvoyer au fait de taire un secret, par exemple.

rien en dehors du récit de rêve où il la fait parler. Ce rêve dans lequel elle apparaît permet toutefois de voir quelque chose du regard que Gaston pose sur elle et qu'elle posait sur lui, de même que sur Pierre Gagnon-Connally. La voix de la mère se fait entendre dans des interdits évoqués dans le rêve qui révèlent à la fois quelque chose de son autorité exercée sur son fils ainsi que des valeurs qui lui étaient chères. C'est ce que permet de constater ce passage où Gaston entre dans la maison familiale : «the floor is wet / I say to myself / it's Friday / mum always washes the floor on Friday / I'm happy and sad / I love Friday / but I hate fish [...] mum buys popsicles on Friday / but I have to wait Saturday to have them» (32). On l'entend aussi par les arguments avancés par le jeune Gaston, lorsque, épinglé tel un «dragonfly» sur le mur de la cuisine par un couteau que sa mère lui a lancé au cœur, il la supplie ainsi : «look at me / touch me / please give me your help / I don't want to be an insect / I want to go to school / to learn French math / geography history of Canada / I want to eat mashed potatoes / steak and suck white popsicles» (42).

La mère de Gaston était donc fidèle aux valeurs de son époque. D'une époque où, quelque part dans une ville où les rues portent les noms des saints catholiques, quand «Tout va très bien, Madame la Marquise» jouait à la radio dans les cuisines (comme dans le rêve de Gaston), les mères veillaient à ce que leurs enfants fassent, eux aussi, pénitence chaque vendredi de l'année. Une mère canadienne-française toute-puissante – «you know the strenght / and the inflexibility of a mother» (42), comme l'a décrit Gaston –, qui n'aimait pas ce Pierre Gagnon avec qui jouait son fils. Cette animosité à son endroit se dévoile dans le récit de rêve où elle constate que son fils a pris les traits de Pierre : «I recognize you know / you are Pierre Gagnon / the dumb child» (42).

Quant au père de Gaston, c'est seulement à rebours que l'on peut comprendre qu'il en a dit quelques mots. Lorsque Gaston confie, au début de son monologue, à propos de Pierre Gagnon que «his father was not so bright either / he drank and was always on welfare / anyway let's go back to that sunny hot day of July» (15), c'est plutôt de son propre père dont il est question. Cette vérité se dévoile par déduction grâce au passage où, après avoir avoué qu'il a menti et s'est présenté sous les traits de Pierre²⁰, Gaston révèle que

20 Avant de dévoiler le vrai nom de Pierre, Gaston avoue que «What I told you / about those days spent to play with Pierre Gagnon / cowboys and Indians / in the little forest near my home / is not totally true / in fact I was the cowboy / he was about twelve years old / I was four years more than him / but I was dumb / and he was bright / he was the one / who knew what to do / at the right moment / for the right reason / he was the one / who deserved to be the glorious cowboy» (Tremblay, 2005., 51).

Pierre's real name / was Pierre Gagnon-Connally / his mother Huguette Gagnon / married Major Tom Connally / he was from Windsor / he came to Saguenay / to work on the military base of Bagotville / Pierre always said to me / that his father was a pilot / he was so proud of him / but I never believed that / he was probably a mechanic or operator» (51-52).

Le « Connally » qui complète le nom de Pierre Gagnon est donc important s'il n'est révélé qu'à la fin du récit, juste avant l'aveu du meurtre et de la scène de domination qui l'a précédé. La révélation de ce patronyme montre dans quelle filiation s'inscrivait le « glorious cowboy », et le moment et le contexte d'où surgit cet aveu suggèrent que cette filiation n'est pas étrangère à la scène de domination qui suit.

Par ce rêve en anglais et la parole qu'il engendre, Gaston peut emprunter la langue et les traits de l'autre, ne reconnaître personne de sa famille, mais nommer les parents de Pierre (et ainsi tenter de s'inscrire dans cette filiation par un jeu de miroir). L'anglais permet aussi le surgissement d'une grande violence à l'endroit de la mère, créant l'image d'un « dragonfly » qui la dévore (l'équivalent français, « libellule », est connoté différemment, comme je l'ai souligné précédemment). Une fois tous les secrets révélés, on peut aussi constater à rebours que le rêve en anglais permet une profanation de l'héritage canadien-français auquel la mère est associée, ce qui se donne à voir par le nom « mum » dont Gaston l'affuble, mais aussi parce qu'il la fait parler en anglais. Surtout, cela se manifeste par une parole de Pierre qui se trouve déplacée comme signifiant dans le rêve, un « son of a bitch » dont Gaston se désigne lui-même, notamment lorsqu'il frappe à la porte de la maison, dans ce qui constitue d'ailleurs une confession partielle puisqu'il laisse échapper des détails de son crime : « look at your son of a bitch / don't let him shout in the streets / look mum / look at the blood / look at the hands / look at the stones » (29)²¹. En se traitant de ce nom (ou en plaçant ensuite ces mots dans la bouche de sa mère), Gaston peut l'injurier elle aussi (la « bitch » dont il est le fils). En somme, ce n'est qu'en faisant parler sa mère (tel qu'elle lui a parlé dans le rêve, où se manifestent des désirs et où des souvenirs s'interprètent), et en jouant le rôle de Pierre Gagnon-Connally (en répétant les paroles qu'il lui a adressées le jour de sa mort), que Gaston peut en venir à dévoiler la vérité sur son passé.

21 C'est lorsque Pierre Gagnon-Connally est monté sur le dos de Gaston qu'il le traite de ce nom : « Go straight / turn left / left again / turn right / go straight / faster faster / son of a bitch » (Tremblay, 2005, 54)

Entre le singulier et le collectif

Certains critiques ont constaté qu'il pourrait bien y avoir une dimension « politique » à cette pièce québécoise écrite en anglais²². Mais puisque ce texte semble interroger l'« intime » ou se situer dans ce que Jeanne Bovet a appelé « une poétique déterritorialisée de l'intime » (Bovet, 2007, 61), la « conclusion » à laquelle elle arrive, c'est que, bien que l'on puisse analyser ce texte en fonction d'une lecture sociopolitique, « [...] la valeur intime de la langue prime sur sa valeur sociale » (61)²³. Pourtant, le savoir psychanalytique montre bien que cette question n'a pas à se poser, puisque le sujet est parlé, divisé et structuré par l'Autre. « C'est qu'*autrui* joue toujours dans la vie de l'individu le rôle d'un modèle, d'un objet, d'un associé ou d'un adversaire » (Freud, 1968, 83 [l'auteur souligne]), disait Freud. Ce que l'on nomme « l'individu » ou « la personne » n'existe que dans son rapport au semblable, comme le rappelle Gérard Pommier (Pommier, 1998, 37). Mais aussi, c'est à partir de traces mnésiques transmises d'une génération à l'autre par la structure du langage que se fonde le lien social. C'est donc par la langue avec laquelle on est parlé que l'on hérite dès lors d'une certaine mémoire qui nous dépasse.

Si, comme l'a écrit le sociologue Joseph-Yvon Thériault, « la langue est chargée de mémoire » (Thériault, 2002, 219), la mémoire collective au Québec est porteuse de conflits, de questions qui ne sont pas réglés. Cette pièce de Larry Tremblay, cet impossible « once upon a time » dont la poétique est travaillée par la mémoire, est un exemple très révélateur montrant comment les conflits, les enjeux et questions irrésolus qui traversent la mémoire nationale au Québec peuvent s'inscrire dans des pièces des « nouvelles dramaturgies » des trois dernières décennies, et ce, même au sein d'œuvres en apparence tournées vers « l'intime »²⁴.

²² Voir notamment les articles de Robert Dion, Jean Cléo Godin, Paul Lefebvre et Robert Schwartzwald en bibliographie.

²³ D'autres analyses se sont penchées davantage sur ce qui relève de l'« intime » dans ce texte (voir entre autres : Lespérance, 2005). Il existe aussi un article dans lequel les auteurs s'opposent à l'idée voulant que l'anglais représente la langue de la sujétion et de l'aliénation dans cette pièce, sous prétexte qu'elle a été créée à Montréal et qu'elle s'adresserait donc à un public d'une ville cosmopolite, où les univers linguistiques se côtoient fréquemment (Darroch et Morissette, 2005).

²⁴ Je tiens à remercier Mme Anne Élane Cliche pour ses enseignements, ses conseils et son accompagnement tout au long du chantier dans lequel cet article s'inscrit et à remercier Nathanaël Pono pour les révisions de ce texte.

Bibliographie

BOVET, Jeanne. 2007. « Du plurilinguisme comme fiction identitaire : à la rencontre de l'intime ». *Études françaises*, vol. 43, n°. 1, p. 43-62.

DARROCH, Michael et Jean-François Morissette. 2005. « La polyphonie mise en scène à Montréal et à Toronto », dans Yves Jubinville (dir. publ.), « Dossier critique », dans Larry Tremblay, *The Dragonfly of Chicoutimi*, Montréal, Les Herbes rouges, coll. « Territoires », 2005 [1995], p. 160-202.

DION, Robert. 2005. « Un cas extrême d'hétérolinguisme ? » dans Yves Jubinville, (dir. publ.), « Dossier critique », dans Larry Tremblay. 2005 [1995]. *The Dragonfly of Chicoutimi*. Montréal : Les Herbes rouges, coll. « Territoires », p. 81-102.

FREUD, Sigmund. 1968 [1921]. « Psychologie collective et analyse du Moi » dans *Essais de psychanalyse* [nouvelle édition présentée par Dr. A. Hesnard, traduit par Dr. S. Jankélévitch]. Paris : Petite bibliothèque Payot, p. 83-175.

_____. 2010 [1899-1900]. *L'interprétation du rêve* [traduit de l'allemand et présenté par Jean-Pierre Lefebvre]. Paris, Seuil, 697 p.

GODIN, Jean Cléo. 1996. « Qu'est-ce qu'un *Dragonfly*? ». *Jeu : revue de théâtre*, n° 78, p. 90-95.

LEFEBVRE, Paul. 2005. « To keep in touch » dans Yves Jubinville (dir. publ.), « Dossier critique », dans Larry Tremblay. 2005 [1995]. *The Dragonfly of Chicoutimi*. Montréal : Les Herbes rouges, coll. « Territoires », p. 77-80.

LESPÉRANCE, Chiara. 2005. « Une interprétation micropsychanalytique » dans Yves Jubinville, (dir. publ.), « Dossier critique », dans Larry Tremblay. 2005 [1995]. *The Dragonfly of Chicoutimi*, Montréal : Les Herbes rouges, coll. « Territoires », p. 132-157.

POMMIER, Gérard. 1998 [1990]. *Freud apolitique ?*. Paris : Flammarion, coll. « Champs », 252 p.

PONTALIS, J.B. 2001. *Ce temps qui ne passe pas*; suivi de *Le compartiment de chemin de fer*. Paris : Gallimard, coll. « Folio/essais », 230 p.

SCHWARTZWALD, Robert. 2005. «Chicoutimi, qui veut dire... ? Cartographies de la sexuation dans *The Dragonfly of Chicoutimi*» dans Yves Jubinville, (dir. publ.), «Dossier critique», dans Larry Tremblay. 2005 [1995]. *The Dragonfly of Chicoutimi*, Montréal : Les Herbes rouges, coll. «Territoires», p. 103-131.

THÉRIAULT, Joseph Yvon. 2002. *Critique de l'américanité : mémoire et démocratie au Québec*. Montréal : Québec Amérique, coll. «Débats», 373 p.

TREMBLAY, Larry. 2005 [1995]. *The Dragonfly of Chicoutimi*, Montréal, Les Herbes rouges, coll. «Territoires», 204 p.

UBERSFELD, Anne. 1982 [1978]. *Lire le théâtre*. Paris : Messidor / Éditions sociales, coll. «Essentiel», 302 p.

Le contrat

| dans *Paradis, clé en main*
| et *Un homme et son péché*

La nation est un concept dont la définition ne fait pas toujours consensus ; toutefois, on s'entend généralement pour dire qu'elle correspond à un ensemble d'individus conscients de leur identité culturelle et historique particulière, vivant sur un territoire délimité, soumis aux mêmes lois, rassemblés autour de valeurs morales ou religieuses communes. À ces caractéristiques pourrait s'ajouter l'institution de règles qui dictent les échanges de biens et de services au sein d'un groupe donné : la nation est aussi fondée sur des modalités qui régissent l'activité humaine et les interactions entre individus.

Les modèles dominants qui structurent les échanges dans la société contemporaine sont principalement régulés par l'État, le marché et le tiers secteur. Ce sont ces modèles qui serviront de point de départ à l'analyse de quelques relations contractuelles dépeintes dans les romans québécois *Paradis, clé en main* de Nelly Arcan et

Un homme et son péché de Claude-Henri Grignon. Cette étude des deux œuvres mènera à une interprétation du corps comme lieu de transgression des catégories qui cloisonnent les diverses sphères sociales.

Au cœur du tiers secteur : le réseau

Le sociologue Jacques T. Godbout explique que le tiers secteur se distingue de l'État et du marché par son mode de fonctionnement : le réseau. En effet, l'État et le marché sont des appareils, puisque, étant « fondés sur une *rupture* entre producteurs et usagers » (Godbout, 2000, 10), ils médiatisent le rapport entre les individus. Cette médiation de l'échange par les appareils constitue la norme depuis le XVIII^e siècle, car la notion de liberté moderne va de pair avec la valeur accordée à l'indépendance et aux droits individuels. Est libre celui ou celle qui peut choisir sans conséquences d'entrer dans une relation ou de la quitter, ou encore de choisir en quels termes sa participation à l'échange se fera – la démocratie étant une variante collective de ce principe. Les échanges sont modalisés en vertu des valeurs d'égalité et de justice en ce qui concerne l'État, et de réciprocité ou d'intérêt dans le cadre du rapport marchand.

En contrepartie, dans le réseau, « l'individu est imbriqué dans de nombreux liens où se tissent des obligations multiples » (11). Le lien entre individus doit être maintenu puisque c'est en lui que réside la valeur de ce qui est échangé. Le geste lui-même est porteur de sens, car il affirme l'importance de la contribution à la collectivité. Godbout observe que dans le don, la relation intersubjective prend la forme d'un endettement mutuel positif, c'est-à-dire que les acteurs ressentent l'impression *simultanée* d'avoir reçu plus qu'ils ont donné. L'impossibilité mathématique de ce sentiment révèle la valeur qualitative plutôt que quantitative de l'objet d'échange. Godbout postule que le sens du don se trouve dans « le refus du rapport instrumental à autrui » (120) ; il s'opposerait ainsi au fonctionnement de l'appareil, qui instrumentalise le rapport à autrui afin de protéger le droit à l'identité individuelle. Recevoir met donc en danger l'intégrité de l'individu, qui doit accepter une hybridation de son identité, « contaminée » par celle du donneur et par la charge symbolique ajoutée à l'objet d'échange.

Le don se joue au cœur d'une zone liminaire où chaque agent de la relation doit accepter de s'engager, où les frontières maintenues entre les sphères sociales se trouvent brouillées, et où l'identité individuelle est mise en danger avant de subir une transformation. Il s'apparente ainsi au rite de passage, dont la deuxième étape, telle qu'identifiée par l'ethnologie Arnold Van Gennep, consiste en une phase de marginalisation au

cours de laquelle l'individu transgresse les frontières entre les catégories figées, avant de revenir au groupe muni d'une identité qui s'est confirmée par l'expérience des contraires¹.

La signature, trace du corps : entre l'écriture et l'oralité

L'opposition entre le fonctionnement des appareils comme l'État et le marché et celui du tiers secteur se superpose à celle que l'on retrouve entre la pensée écrite et la pensée orale. En effet, l'outil principal des appareils étatique et marchand est le contrat écrit. Alors que « les cultures orales sont tributaires de la mémoire et de la durée de vie du témoin oculaire » (Goody, 1986, 147), la permanence du contenu écrit dans le contrat assure aux acteurs de l'échange que leur relation sera limitée à ce sur quoi ils se sont entendus, leur garantissant une indépendance et une liberté plus difficile à obtenir dans les sociétés orales. Dans celles-ci, la possibilité de réinterprétation par le témoin est beaucoup plus grande, notamment en raison du contexte, de ce qui est considéré comme moral ou immoral par la coutume, et de la relation, de nature possiblement fluctuante, entre les acteurs et le témoin. Or, si le contrat peut aujourd'hui se passer d'un témoin vivant pour être valide, c'est grâce à la signature, qui est entrée en force comme signe d'identité et de validité principal au même moment que les appareils ont vu le jour, et qui, contrairement aux sceaux et aux cachets, donne la place d'honneur à l'individualité. Si, de l'époque romaine au XVI^e siècle, l'écrit a toujours accompagné le contrat oral, il ne l'a toutefois jamais surpassé en autorité, jusqu'à ce que la signature lui permette de le faire en ajoutant à l'écrit la charge d'oralité qu'elle contient en tant que trace du corps présent lors de l'entente. Paradoxalement, puisque la signature représente la présence du témoin, elle permet à l'écrit de se passer de lui : elle « supplée effectivement à la personne réelle » (152). Signe ambigu à souhait, elle témoigne de la présence du corps et de la valeur du geste en même temps qu'elle ampute le texte du lien qu'il entretenait auparavant avec le corps vivant : le contrat ne dépend plus de la durée de vie de son témoin oculaire. Le texte est maintenant autonome.

Il semble donc particulièrement intéressant de relever que les scènes contractuelles étudiées ici ne s'articulent pas autour de la signature. Dans le roman de Nelly Arcan, l'entente contractuelle se construit et se conclut sur le corps d'Antoinette Beauchamp, la narratrice, plutôt que sur un document de papier. Les étapes qu'elle doit franchir pour accéder au droit de conclure une entente de suicide avec la compagnie

¹ Van Gennep expose le résultat de ses recherches dans son livre *Les rites de passage* (1981).

Paradis, clé en main commencent par des épreuves d'endurance (Arcan, 2009, 53) au cours desquelles elle doit « agir en soldat, en robot » (57), c'est-à-dire comme un être sans liberté de conscience ; viennent ensuite les tests de santé performés sur elle alors qu'elle est inconsciente, sans qu'on lui ait demandé son consentement (55) ; puis, avant de rencontrer le psychiatre, Antoinette passe un bon moment dans un bar de danseuses, qui sont des « soldates de l'amour dont l'unique arme était leur corps » (76), où elle engourdit ses sens en buvant plus que de raison ; et enfin, dernière épreuve, Antoinette remporte le droit d'être « suicidée » par la compagnie au terme d'une partie de poker qui se déroule dans la cage d'un zoo. Son adversaire et elle ne sont plus que des bêtes, que des corps, qui fonctionnent à l'instinct sous les cris de la ménagerie, dépeinte comme une « coalition animale » (179). Après toutes ces épreuves imposées au corps, Antoinette écrira en une ligne séparée du corps du texte : « Mon arrêt de mort était signé » (193).

Pourtant, il n'y a eu nulle signature. Nulle part Antoinette Beauchamp n'a-t-elle eu à écrire son nom au bas d'un contrat. C'est que la signature n'est pas nécessaire quand le corps sert à la fois de preuve et d'objet d'échange. Le corps, sa pulsion charnelle, constitue pour Antoinette le fondement de la vie sur Terre : « le sens de la vie, son origine, sa force d'attraction, son ultime visée, était logée dans le cul » (75), dira-t-elle pendant son escale Chez Paré. Après plusieurs verres, elle passera du sexe au sentiment, affirmant que « c'était l'amour et rien d'autre qui motivait les hommes et les femmes à se marchander les uns les autres » et que « les bars de danseuses étaient des lieux de [...] don de soi, de fusion collective » (76).

En parallèle, dans le roman *Un homme et son péché*, le corps et le contrat se trouvent tout aussi intimement liés. La volupté physique n'est certes pas un plaisir important dans la vie de Séraphin Poudrier, qui n'a consommé son union avec sa femme, en qui il recherche « la bête de travail beaucoup plus que la bête de plaisir » (HSP, 26), que cette seule fois où il « la posséda brutalement » (Grignon, 2008, 27). Il est bien connu que l'avare créé par Grignon ne jouit que de ses biens matériels, le champ lexical de l'amour charnel, utilisé sans restriction par l'auteur, ne laissant aucun doute à ce sujet : son argent, il le « caresse » (57) dans des « scènes de volupté » qui le « grisent de désir » (48), ces « suprêmes atouchements » (35), il « ne pouvait plus se retenir » (35) devant « sa jouissance » qui « atteignait un paroxysme que ne connut jamais la luxure la plus parfaite » (35), etc. En contre-poids de la chambre où il entrepose l'objet de son désir dans des sacs d'avoine, il y a, au premier étage, cette vaste pièce du haut-côté de la maison, cette « chambre mortuaire qui avait servi à trois

générations de Poudrier» (33) où se trouve un «joli secrétaire en acajou [...] renfermant des papiers de la plus haute importance : billets, contrats, mémoires, formules légales, chèques, reçus, obligations» (33). Dans cet endroit littéraire par excellence, le corps n'est présent qu'à deux moments : l'endettement et la mort, les visiteurs n'étant jamais que «des endettés, marchant au supplice ou à la ruine» (33). M. Lemont vient y emprunter cent dollars à Séraphin pour payer la jeune fille qu'il a engrossée ; Séraphin le domine à tous points de vue, financièrement et moralement. Au moment où l'emprunteur cède au marché sévère que mène Séraphin et qu'il accepte les termes de l'emprunt : «C'est correct, [...] je vais signer votre papier» (45), un coup de tonnerre se fait entendre et l'orage éclate, rendant la pièce «plus lugubre que jamais, à cause des ténèbres, du cierge allumé qui promenait sur les murs des lueurs de funérailles» (46). Comme Antoinette Beauchamp, il s'agit d'un arrêt de mort que Lemont signera «d'une main moite» (47).

Et pourtant, ni Antoinette Beauchamp ni Lemont ne meurent. Le scénario suicidaire d'Antoinette se conclura plutôt par un échec : la guillotine qui devait lui trancher le cou fera défaut et la laissera paraplégique. Ce sera la mère d'Antoinette qui mourra à la fin du livre, alors que dans *Un homme et son péché*, c'est bien entendu Séraphin qui périra dans le feu de sa maison lorsqu'il s'y précipite pour tenter de sauver son argent.

Si la signature est absente du contrat qui lie Antoinette et la compagnie *Paradis, clé en main*, c'est parce que le corps de la narratrice constitue un lieu de transgression de la frontière entre le dû et le don. Sa mère lui rend visite tous les jours, lui apporte ce dont elle a besoin, et tente de lui donner envie de revivre, de sortir de son lit malgré sa paraplégie. Puis, un jour, sa mère s'absente ; l'inconcevable se produit alors : «Ça y est, je me suis réconciliée avec ma nature grégaire, je suis prête à faire le grand saut de la réinsertion sociale, je suis prête à me jeter dans les bras ouverts du système, parce que, pendant deux jours, [...] le corps de ma mère n'a pas vécu pour moi» (Arcan, 2009, 160). Le manque fonctionne ici comme un moteur qui enclenche la participation au social, illustrant à merveille le schéma de la dette que trace Godbout dans son essai sur le don. Antoinette s'inquiète de l'absence de sa mère : «En attendant le retour de ma mère – si elle revient –, je dois continuer, finir ce que j'ai commencé. Si elle est morte, et même si elle ne l'est pas, je le lui dois. On a tous une dette. La vie, c'est une longue dette» (166). La mère revient, elle n'est pas morte, mais ce n'est qu'un sursis ; l'intuition d'Antoinette était la bonne, sa mère souffre d'une maladie qui la tuera en quelques jours. Mais ce qui importe, c'est qu'Antoinette a accepté le risque que

comporte le don : pour assumer la dette, il faut accepter qu'avec le don viendra une transformation identitaire. Godbout affirme que recevoir constitue une « mise en péril de l'identité » des receveurs qui craignent qu'en contrepartie de la dette, « on leur demande de ne plus être eux-mêmes : de devenir un peu le donneur. [...] Autrement dit, ils craignent une demande d'objectivation d'eux-mêmes et de rejet de leur identité » (Godbout, 2000, 134). Ici, c'est la mort prochaine de la mère, avec qui elle forme « un couple de siamoises » (Arcan, 2009, 21), qui fait d'Antoinette quelqu'un de vivant : « Ma mère va bientôt mourir et moi, j'ai enfin envie de vivre. [...] Ma dette n'est pas honorée, pas encore, je dois continuer à parler, à raconter » (189). Parler, raconter, ce sont des gestes que l'on pose dans un contexte d'oralité ; or, Antoinette écrit son histoire, grâce à un logiciel qui lui permet de projeter le texte sur le plafond au-dessus de son lit. C'est en transmettant son histoire qu'elle accomplira le rite du don, et qu'elle transformera son endettement en une expérience positive.

L'acceptation de la dette : le dû devenu don

Cette dette envers sa mère, Antoinette la refusait catégoriquement à la veille de son suicide, tel qu'elle le lui écrit dans une lettre d'adieu : « je ne t'ai rien demandé. [...] Je te pardonne de m'avoir fait naître » (97). Lorsque la mère vient la rejoindre et se couche avec elle pour ne plus se relever, Antoinette, pour la première fois, écrit en sa présence, sans égard pour elle, et aussi en son honneur (210). Les contradictions ne s'opposent plus ; les deux femmes sont à la fois corps et esprits, vie et mort, tour à tour mère et fille l'une de l'autre. Le dû devient don précisément parce qu'Antoinette ne ressent pas le besoin de rendre, mais de transmettre, de donner à son tour. Et ce qu'elle donne, c'est son histoire écrite, son histoire racontée.

À l'opposé, l'encre elle-même résiste à l'écriture de Séraphin Poudrier, « comme si elle n'eût point voulu servir aux contrats malhonnêtes ou si durs que rédigeait d'une main de fer l'impitoyable prêteur » (Grignon, 2008, 34). Une main de fer : son corps est de métal et non de chair, tout comme « son cerveau était devenu une machine qui enregistrait » (57), comme le corps d'Antoinette devenu robot, un automate qui cherche la mort et refuse la vie. Puisque son désir d'argent est comblé, et qu'il n'en connaît nul autre, Séraphin ne ressent pas le besoin de participer à la vie sociale : « Poudrier était un personnage, un homme puissant, terrible, que les habitants du pays

craignaient, détestaient souverainement et finissaient par respecter » (115-116). Séraphin préfère que les autres soient endettés envers lui, craignant comme la peste le « mauvais débiteur qui voulait payer ses dettes » (122). La dette n'est pour lui qu'un principe de pouvoir qui lui permet de dominer l'autre ; ainsi, il ne peut faire corps avec personne, pas même avec les femmes qu'il désire. Plutôt que de s'unir à l'autre, l'avare se scinde en deux au moment où, comme un fou furieux, il croit s'être fait voler et cherche frénétiquement son argent : « Sur les murs son ombre se déplaçait, parfois même le devançait, comme si un autre avare l'eût aidé à chercher l'argent » (125). La dette à laquelle Poudrier soumet ses débiteurs n'a aucune chance de se transformer en désir de transmettre puisqu'elle est utilisée de façon déficiente non seulement en tant que principe de don, mais aussi sans égalité ni justice, sans réciprocité, et sans aucun autre intérêt que le sien propre. Brûlé par son désir, son corps finira consumé dans le brasier de l'incendie avec son argent, qui lui survivra cependant sous la forme fragile d'une seule pièce d'or trouvée au creux de sa main, alors que son visage, méconnaissable, ne présentera plus que des trous béants.

Il est intéressant de relever que, dans la réécriture de son œuvre, Grignon a fait du mariage de Séraphin et Donalda le paiement d'une dette contractée par le père de la jeune mariée. Dans la première version du roman, Poudrier la convoite depuis qu'elle était enfant, « frappé par la blancheur de ses bras et par la fermeté de sa poitrine, si opulente pour son âge. Il l'aimait » (26). Quant à Donalda, elle éprouvait aussi du désir pour son époux, mais ce désir ne s'est pas trouvé comblé, car l'avare n'aime pas les enfants, qui finissent par « coûter cher » (27). La disparition progressive de son désir sexuel constitue sa première mort, lorsque « peu à peu son corps devenait une chose inerte » (27) jusqu'au jour où « le mal s'en alla tout seul. Elle ne désirait plus l'homme, et sa chair la laissa tranquille » (27).

En évacuant le désir des époux de son roman qu'il a réécrit dans le feuilleton *Les belles histoires des pays d'en haut*, Grignon a créé avec Séraphin Poudrier l'archétype québécois de l'avare immunisé contre le plaisir charnel, pour qui tout passe par l'intérêt personnel. Pourtant, le roman publié en 1933 donne à lire un homme aux prises avec un désir qu'il combat alors même qu'il succombe, sans le savoir, au postulat de l'appareil, de la séparation entre soi et autrui. Séraphin Poudrier est un homme incomplet, scindé, refusant de participer au mouvement de transmission qui fonde la communauté.

Le corps, la résistance, la littérature et l'écrit

Le réseau, qui utilise les règles des appareils pour mieux les détourner et même s'y opposer, ferait donc figure de résistance face à la domination littéraire de l'État et du marché, dont l'outil est le contrat écrit et signé. Le don, relégué à une sphère sociale portant le nom de « tiers secteur », se situe en marge de la norme que représentent l'État et le marché : cette absence de dénomination propre révèle une sorte de sous-catégorisation des échanges qui y ont lieu². Le néolibéralisme devenu le paradigme dominant de notre société « vise à expliquer le système de production et surtout de circulation des biens et des services dans la société à partir des notions d'intérêt, de rationalité, d'utilité » (Godbout, 2000, 149). Or, tout comme le don qui se situe en marge ce paradigme, le corps transmet d'abord et avant tout une richesse qui ne se soumet pas à l'utilité et à l'intérêt : la vie elle-même. Godbout affirme encore :

Le moderne a toutes les libertés par rapport aux liens sociaux, mais il n'a pas celle de ne pas contribuer à la croissance de la production. [...] Or, le modèle du don ne se satisfait ni du postulat de l'intérêt, ni de l'intériorisation des normes. Voilà pourquoi le don [...] remet en question le paradigme de l'intérêt et conduit à la nécessité [...] de le poser comme postulat au même titre que l'intérêt (163).

Cette conclusion au sujet du don s'applique étonnamment bien à l'art, et tout particulièrement à la littérature, science transfuge parmi les savoirs cloisonnés. La littérature remet en question le paradigme de l'écrit tout en affirmant l'existence d'une écriture qui est création plutôt que répétition, et qui rappelle l'importance des contextes d'énonciation, de la matérialité de la langue. L'art résiste aux notions d'intérêt, d'utilitarisme, à l'intériorisation des normes, et revendique ainsi la présence du corps dans l'œuvre. Comme Godbout suggère de faire le postulat du don plutôt que celui de l'intérêt, les littéraires et les artistes proposent de faire le postulat du lien plutôt que de l'individualisme.

² De la même manière, la féminité a été identifiée comme le « deuxième sexe » lorsque Simone de Beauvoir s'est penchée sur la question dans le célèbre essai du même nom.

Bibliographie

ARCAN, Nelly. 2009. *Paradis, clé en main*, Montréal : Coup de tête, 216 p.

GODBOUT, Jacques T. 2000. *Le don, la dette et l'identité*, Montréal : Boréal, 190 p.

GOODY, Jack. 1986. *La logique de l'écriture : Aux origines des sociétés humaines*, Paris : A. Colin, 197 p.

GRIGNON, Claude-Henri. 2008 [1933]. *Un homme et son péché*, Montréal, Stanké, coll. « 10/10 », 154 p.

VAN Gennep, Arnold. 1981. *Les rites de passage*, Paris : Picard, 288 p.

Apartheid et territoire :

le déplacement comme rite de passage chez Nadine Gordimer

Écrivaine et activiste blanche, Nadine Gordimer reçoit le prix Nobel de littérature en 1991. Son œuvre massive a pour thème le poids et les conséquences du régime ségrégationniste qu'est l'apartheid. Notre analyse portera principalement sur deux romans : *Burger's Daughter* (1979) et *July's People* (1981). En nous appuyant sur la pensée de Michel Foucault, nous observerons d'abord la façon dont le pouvoir politique marque le territoire sud-africain ainsi que les répercussions de ce pouvoir sur les personnages des deux romans. Nous verrons ensuite comment le déplacement géographique entrepris par les héroïnes marque le début d'une reconstruction identitaire semblable à celle du rite de passage.

La notion de milieu

La notion de milieu, essentielle afin de rendre compte de l'influence des pouvoirs, illustre «le support et l'élément de circulation d'une action» (Foucault, 2004, 22).

Réunissant les données naturelles – présence de cours d'eau, dénivellation, types de sols, etc. – et les données artificielles – dispositions et types de constructions, répartition de la population –, le milieu agit comme un champ d'intervention qui atteint, non pas une multiplicité d'organismes ou de corps déconnectés, mais une population, c'est-à-dire « une multiplicité d'individus qui sont et n'existent que profondément, essentiellement et biologiquement liés à la matérialité à l'intérieur de laquelle ils existent » (23). Les frontières géographiques, fixes et rigides, découpent le territoire en plusieurs milieux dans lesquels sont immobilisées les différentes populations. Le rapport mésologique¹ agit alors à la manière d'un déterminisme biologique, ce qui explique que son fonctionnement se rapproche de celui de la notion biologique de race². Par contre, comme c'est le cas pour une conception de la race organisée autour de la performativité, le déterminisme du milieu est réversible seulement si les frontières de ce milieu deviennent perméables.

Espace disciplinaire et contrôle de la circulation

L'organisation du territoire de l'Afrique du Sud sous l'apartheid³ impose un contrôle de la population et ne protège que la liberté de circulation de la minorité blanche et pro-apartheid. Le Parti national, en adoptant le *Group Area Act* en 1950, se munit d'un système juridico-légal qui limite les déplacements ainsi que de mécanismes disciplinaires – permis de travail, surveillance, etc. – qui concentrent et contraignent la population. Cela crée, par conséquent, un espace disciplinaire tel que théorisé par Michel Foucault et dont le premier geste est la circonscription d'un espace. Pour que le processus de contrôle fonctionne, l'espace est divisé afin d'« annuler les effets de répartitions indécises, la disparition incontrôlée des individus, leur circulation diffuse, leur coagulation inutilisable et dangereuse ; tactique d'antidésertion, d'antivagabondage, d'antiagglomération » (Foucault, 1993, 168).

1 C'est-à-dire l'ensemble des relations qui s'établit entre un individu (humain ou non) et son milieu ou son environnement.

2 À première vue, le système d'apartheid en Afrique du Sud semble se baser sur une notion de race, essentialiste, nécessitant la reconnaissance de caractéristiques biologiques communes aux individus d'un même groupe ethnique leur garantissant l'accès à certains privilèges. Cette logique, qui est d'ailleurs celle qui prévalut dans l'Allemagne nazie, suppose une image de la race inflexible et immuable. Or, cette vision de la race n'est qu'une fiction entretenue par un contexte de surdétermination que même l'Afrique du Sud de l'apartheid ne peut se permettre d'entretenir. Chaque citoyen pouvait alors, sans considération biologique, demander une reclassification raciale s'il pouvait prouver qu'il était accepté par une race autre que la sienne. La race devient alors une performance, au même titre que le genre, permettant une fluidité et une flexibilité qui offre un potentiel révolutionnaire à l'œuvre de Gordimer et met en échec la fictionnalisation de la notion biologique de race sur laquelle se base la discrimination sous l'apartheid.

3 Cette étude portera uniquement sur la représentation de la période de l'apartheid, qui s'étend de 1948 à 1991, et ne saurait rendre compte du contexte postapartheid dans lequel le traitement de la race et du territoire demeure bien différent. Cette différence se remarque d'ailleurs à la lecture de l'œuvre postapartheid de Gordimer.

De telles mesures disciplinaires sont fréquemment représentées dans l'œuvre de Nadine Gordimer. *Burger's Daughter* met en scène le désir de la jeune Rosa de s'éloigner de l'héritage politique de son père, Lionel Burger, un militant communiste célèbre. C'est en fuyant illégalement l'Afrique du Sud que Rosa tente de se libérer de l'emprise du père, même après son décès en prison. Le roman *July's People*, quant à lui, met en scène un renversement total des pouvoirs : les membres de la famille Smales, des bourgeois blancs, doivent trouver refuge dans le village de leur domestique, July, afin de fuir les milices noires qui ont envahi leur quartier. Avant la fuite, Maureen et Bam Smales accordent régulièrement à July la permission de visiter sa femme ou son amante, en ville : « Maureen Smales – the name, the authority that signed his pass every month » (Gordimer, 1981, 145). La *pass*⁴ de July est, en effet, mentionnée à plusieurs reprises dans le roman. Maureen, en signant chaque mois le document qui permet à July de circuler en ville, projette sur son domestique son autorité, bien que ce soit, paradoxalement, pour lui consentir une certaine liberté. Ainsi, même si cette signature semble représenter une attribution de liberté, elle participe plutôt à la création d'un espace disciplinaire à l'intérieur duquel le moindre détail est contrôlé. De plus, cette signature cristallise le rapport de soumission qui relie July à sa maîtresse.

L'ensemble des techniques juridiques qui accompagne la ségrégation met en application une force qui marque d'emblée l'ordre spatial et expose la hiérarchisation des groupes. En ce sens, nous étudierons, à travers la représentation des ces espaces et de ces lieux⁵, les pouvoirs que met en scène l'irruption de la frontière dans l'univers romanesque. Bien que l'action de *Burger's Daughter* se déroule presque exclusivement en territoire urbain et celle de *July's People* dans la brousse, l'espace est représenté sur le même mode dans les deux romans, celui de la division :

How many months since I had crossed the divide that opens every time a black leaves a white and goes to his 'place'; the physical divide of

4 Les lois qui supportent l'apartheid divisent le territoire en zones raciales exclusives et contrôlent le déplacement au moyen d'une *pass*. De cette façon, la carte qui permet aux Noirs et aux *Coloureds* de travailler dans les zones blanches, présentée comme un privilège, est en réalité une technique de contrôle et de surveillance.

5 Il convient ici de faire une précision terminologique afin de différencier l'usage que nous ferons des lexèmes « espace », « lieu » et « territoire ». Notre conception de l'espace sera ancrée dans une dimension socio-historique plutôt que géographique. En appliquant les principes mis de l'avant par Ricoeur afin d'en dégager une herméneutique de l'espace, Benoit Doyon-Gosselin prend en compte la volonté du texte littéraire de traduire le « caractère spatial de l'expérience humaine ». Voir Benoit Doyon-Gosselin. 2011. « Pour une herméneutique des espaces fictionnels », *Topographies romanesques*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, p. 65. Ainsi, l'espace fictionnel devient l'ensemble imaginaire structurant les différents lieux, figure spatiale spécifique qui sous-tend un effet de réel, mis en scène dans le roman. Le territoire, quant à lui, intervient davantage dans une vision foucauldienne, c'est-à-dire comme frontière ou limite de l'exercice du pouvoir sur la population qu'il contient.

clean streets become rutted roads and city centers become veld dumped with twisted metal and perpetual autumn of blowing papers [...] (149).

Un rapport hiérarchique s'imisce à même la description des lieux, subordonnant l'espace noir à l'espace blanc, et est décrit comme « [t]he enormous backyard of the whole white city » (150). Ainsi, le *township* devient l'annexe de la ville, un territoire imposé et sous contrôle blanc. Pour Rosa, les quartiers noirs défient les catégorisations et échappent à la logique blanche auxquelles ils sont soumis. La relation de domination transparait dans l'organisation des *townships* qui est calquée sur le modèle de la banlieue blanche :

These restless broken streets where definitions fail – the houses the outhouses of white suburbs, two-window-one-door, multiplied in institutional rows; [...] the litter of twice-discarded possessions, first thrown out by the white man and then picked over by the black – is this conglomerate urban or rural? No electricity in the houses, a telephone an almost impossible luxury : is this the suburb or a strange kind of junk yard? (149-150)

Dans cet univers où la race est davantage construite sous un mode performatif, la ville blanche agit comme modèle de la réussite et du pouvoir qu'on tente de reproduire dans l'organisation de l'espace, et ce, dans l'espoir d'en acquérir le prestige et le statut. La superposition de cet idéal blanc sur une toute autre culture participe à la construction d'un territoire producteur d'un sens désaxé et décentré. Ce masque blanc dont on recouvre la banlieue noire réduit cet espace à un *no-man's land*, un lieu de l'entre-deux qui ne parvient pas à produire un sens unificateur et univoque : le masque craque.

Hétérotopies : les lieux autres

Ce travestissement est représentatif d'un dérèglement du sens et de la catégorisation ; en somme, le *township* correspond à ce que Foucault appelle une hétérotopie de crise : « c'est-à-dire qu'il y a des lieux privilégiés ou sacrés, interdits, réservés aux individus qui se trouvent, par rapport à la société, et au milieu humain à l'intérieur duquel ils vivent, en état de crise⁶ » (Foucault, 1984). Si dans la plupart des cas présentés par Foucault l'état de crise est temporaire, la crise de sens produite par cette manifestation de pouvoir est fondamentale, mais surtout permanente. La résolution de cette crise ne passe pas par un rétablissement du sujet, mais par une déconstruction de l'espace tel qu'il est divisé. Le lieu hétérotopique est impénétrable : tout mouvement de population est sévèrement

6 Michel Foucault. 1984. « Des espaces autres (conférence au Cercle d'études architecturales, 14 mars 1967) », *Architecture, Mouvement, Continuité*, numéro 5, (octobre), [consulté en ligne] URL : <http://desteceres.com/heterotopias.pdf>

contrôlé puisque ces hétérotopies cherchent à isoler les sujets en crise, c'est-à-dire, dans l'univers représenté, les sujets non-Blancs.

L'organisation des demeures de même que le type d'objet choisis pour les meubler participent d'une tentative – qui se solde évidemment par un échec – de reproduire le registre de la blancheur : «The crowding of the tiny habitation with a job-lot whose desirability of middle-class luxury without the possibility space and privacy [...] : a position whose contradictions those who impose them don't see» (Gordimer, 1979, 150). Pour Foucault, chaque lieu est défini par un ensemble de relations qui délimitent «des emplacements irréductibles les uns aux autres et absolument non superposables» (Foucault, 1984). Pourtant, la représentation du *township* superpose plusieurs réseaux de relations contradictoires et irréparables. Cette crise de sens prévient la saisie du lieu et immobilise, avec force et violence, la population dans une *position imposée et contradictoire*.

Une opposition nette se dessine entre la ville et le *township* : l'une est présentée comme organisée, vivante et lumineuse tandis que l'autre est décrit comme confus, mort et sombre. La description des lieux, qui reprend les traits stéréotypés d'une vision manichéenne de la race, réanime une logique oppositionnelle absente de la description des corps des personnages et provoque le resurgissement de la frontière. Il y a, dans la représentation de Gordimer, une certaine transitivity de la race : le déplacement territorial provoque le changement de circonstances nécessaire à la fluidité du concept racial, mais est contrecarré par les mesures mises en place pour limiter et restreindre chaque série d'individus à un territoire qui lui est attribué. Et si un travail de définition – ou de finition – de l'espace a lieu en ville, ce n'est guère le cas dans le *township* où personne ne semble être à sa place :

A man lay where the roads, without a gutter, found a boundary into ruts and pools. Drunk or knifed. It didn't occur to either of us to call out or stop or even pass a remark. Not in that place. Not even if we had been black. Not even though we are white (Gordimer, 1979,169).

Ce territoire, imposé aux Noirs par les Blancs, ne peut être décodé, ni par les uns ni par les autres. Contrairement à la ville, le *township* est un endroit qu'on occupe et non qu'on habite. La superposition de réseaux de valeurs et les relations de pouvoir qui découlent de l'attribution de cet espace font en sorte qu'il est impossible de l'investir comme un chez-soi : «Blacks don't talk about 'my house' or 'home' and whites have adopted the term for them» (149). Cette préoccupation d'un sentiment d'appartenance qui lie un individu au lieu qu'il habite est un exemple de valeur blanche forcée sur une autre culture qui rend le

lieu imposé inaccessible, et ce, même pour les individus qui y sont contraints. Lieu limitrophe aux prises avec des valeurs conflictuelles, le *township* évolue en une idée, un lieu commun – « common place of any black township » (150) – et flottant. De ce fait, le *township* se rapproche du concept foucauldien d'utopie : « emplacement[s] sans lieu réel [...] [qui entretient] avec l'espace réel de la société un rapport général d'analogie directe ou inversée » (Foucault, 1984). Le *township* prend la forme d'une utopie quand son réseau de relations invalide les repères géographiques précis, de sorte que tous les *townships* se fusionnent. L'ensemble de ces lieux dessine un miroir dans lequel se reflètent les rapports de pouvoir et de domination qui contraignent toute une population à un non-lieu, celui de la soumission.

Dans *July's People*, l'opposition entre la banlieue blanche et la brousse est également accentuée par la description des différentes habitations qu'occupent les Smales :

The knock on the door. Seven o'clock. In governors' residences, commercial hotel rooms, shift bosses, compagny bungalows, master bedrooms *en suite* – the tea-tray in black hands smelling of Lifebuoy soap. / The knock on the door / no door, an aperture in thick mud walls, and the sack that hung over it looped back for air, sometime during the short night (Gordimer, 1981, 1).

La transition entre la chambre des maîtres et la hutte de boue, sans porte, marque un changement dans le statut social de Maureen et expose l'inversion des relations de pouvoirs. La brousse est, dans tous les sens, un espace autre. Théâtre d'un véritable bouleversement, celle-ci opère sur le mode du contre-emplacement et construit une utopie :

Already they were passing round the thin beer that was the same color when drunk and when vomited. Their fun had its place in their poverty. It ignored that they were in the middle of a war, as if poverty itself were a country whose dispossession nothing reaches (141).

La pauvreté ressemble ici à une utopie hermétique, protégée du reste du monde. Ce territoire dépossédé confronte Maureen à la perte de son statut social, ce qu'elle combat en tentant de garder le contrôle sur son corps et en conservant certains objets qui la lient à la ville. Les deux mondes sont si irréconciliables que la femme de July n'arrive même pas à concevoir l'univers duquel provient la famille Smales : « Didn't you tell us many times how they live, there. A room to sleep in, another room to eat in, another room to sit in, a room with books (she had a bible), I don't know how many time you told me, a room with how many books... » (19). Maureen, qui refuse de perdre contact avec son ancien univers, s'accroche désespérément à deux objets issus

de celui-ci : le poste radiophonique et la voiture. Le poste de radio lui permet d'entretenir un lien direct avec la ville et de suivre l'évolution des événements qui s'y déroulent. Cependant, dans sa fuite, le couple n'a pas pu prévoir une réserve d'énergie pour l'appareil dont les piles faiblissent à chaque utilisation et dont la diffusion ne cesse d'être interrompue par les luttes armées.

La voiture, puisqu'elle représente la possibilité d'un véritable retour, est l'objet de débats. July insiste pour en garder les clés et les Smales acceptent sans comprendre le renversement de pouvoir qui s'effectue au moment où ils remettent, littéralement, les commandes à celui qui fut leur serviteur. Ayant perdu leur moyen de transport et leur autorité, ils sont forcés de se cacher dans la brousse où July détient le contrôle sur leur vie. Ainsi, le roman de Gordimer s'amuse bel et bien à inverser toutes les relations de pouvoir afin de souligner leur caractère construit et contextuel.

Échapper au découpage du territoire : le rite de passage

Dans les lieux convoqués par les deux romans, les frontières sont surveillées et maintenues par un ensemble de mécanismes juridico-légaux et disciplinaires. La seule façon d'échapper au déterminisme du milieu – équivalence de la notion fictive de race biologique – est de se déplacer et d'entrer dans un espace autre. Dans un tel contexte, le déplacement évolue en un geste de désobéissance, d'insoumission et d'indiscipline qui implique une transgression des lois et des règles sociales. En mettant en scène l'émancipation et la construction d'une subjectivité individuelle, les deux récits présentent plusieurs caractéristiques du *coming-of-age story*, du *Bildungsroman*⁷ et même du conte. Le déplacement n'est alors plus une fuite qui inscrit les protagonistes dans un registre de la perte et de la dégradation, il est plutôt l'occasion d'une construction et d'une restructuration qui dépasse l'individualité des personnages. La quête et la transformation, éléments qui sont communs aux trois types de récits susnommés, structurent également la vision du rite initiatique de Lévi-Strauss.

Celui-ci exerce une double fonction. Il marque la transition d'un individu d'une sphère à une autre de la société, tout en ayant une fonction structurante, déterminant la limite et la constitution des différents groupes. Conjonctif, le rite unit deux groupes, ou un individu et un groupe, qui étaient distincts et dissociés, corrigeant ainsi l'asymétrie

⁷ Terme allemand dont la traduction française (roman d'apprentissage) provoque un glissement du sens.

préliminaire entre initiés et non-initiés. Il annule certains rapports de domination en introduisant une conception horizontale de la communauté. Même si la signification et l'enchaînement d'actions peuvent varier selon les tribus, la « séquence initiatique » (Lévi-Strauss, 1971, 58) conserve une base similaire : la « retraite dans les sites sauvages » (14) afin d'y accomplir certaines prouesses pour les garçons et l'« isolement dans une hutte de brousse et respect de certaines interdictions » (15) pour les filles. Ainsi, si le parcours de Rosa semble correspondre au rite de passage masculin, celui de Maureen se calque davantage sur le rite traditionnellement féminin. L'apprentissage diffère pour les deux héroïnes. Rosa, qui a été intégrée très tôt dans un milieu révolutionnaire, doit faire l'apprentissage de la liberté d'idéologie après la mort de son père, alors que Maureen, qui jouit des bénéfices d'un statut social élevé, doit être initiée à l'interdit et à la restriction.

Dès son enfance, Rosa est, malgré elle, partie intégrante d'un microcosme révolutionnaire, la maison de son père étant le lieu de rassemblement des militants du parti communiste sud-africain. Au contact des révolutionnaires, elle intègre un discours et une ligne de conduite. Cette éducation politique, si naturelle pour elle, modifie son rapport au monde. Ainsi, l'enfance de Rosa n'est jamais décrite comme une expérience personnelle, mais comme étant liée à la sphère politique :

As a young girl, conscripted by her father's ideology, Rosa is a static subject who has yet learned to travel. She is an absolutely political subject who as no private life, whose locus of lived experience is consumed by dominant discourses : her childhood is not defined by scraped knees and church outings, but by the Sharpeville massacre and prison visits. Even her most intimate bodily experiences, her menarche, defines itself by and within a political crisis (Halil, 1994, 34-35).

Le personnage de Rosa se voit dès lors assimilé à un discours politique qui ne laisse aucune place à l'émergence d'un sujet. Rosa est condamnée, pour reprendre l'expression de Patricia Smart, à vivre « dans la maison du père⁸ ». Cet emprisonnement dans l'idéologie et le mode de vie paternel entraîne l'impossibilité d'une inscription personnalisée et participe à la mise en captivité de Rosa. Un premier changement dans le mode de vie de Rosa se produit à la mort de son père, qui est vécu comme une libération : « Now you are free. The knowledge that my father was not there ever, any more » (BD, 62).

Suite à ce décès, Rosa quitte la maison familiale⁹ pour aller vivre avec son amant, Conrad, et coupe toutes relations avec le milieu

⁸ Voir Patricia Smart. 1988. *Écrire dans la maison du père : l'émergence du féminin dans la tradition littéraire du Québec*, coll. « Littérature d'Amérique », Montréal, Québec/Amérique, 337 p.

⁹ La séparation du jeune initié et de sa famille correspond d'ailleurs à la première séquence du rite initiatique.

révolutionnaire de son père¹⁰. Si la rupture semble drastique, Rosa réalise rapidement que ce changement ne suffit pas à échapper au contrôle post mortem que son père exerce sur elle. Même libre, Rosa ne connaît du monde que ce qui gravite autour de la maison – symbolique et physique – familiale. Cette émancipation du politique à laquelle Rosa aspire est directement liée à la libération sexuelle. Même si son aventure provoque un changement de milieu, c'est au procès de son père, que Conrad couvre en tant que journaliste, que les deux amoureux se rencontrent. Aussi, la nature de leur relation bascule peu à peu d'une dimension sexuelle à une dimension affective et même familiale : « And you know we had stopped making love together months before I left, aware that it had become incest » (Gordimer, 1979, 70).

Suite à cette tentative d'émancipation avortée, Rosa entreprend les démarches pour l'obtention d'un passeport illégal. Même si ce passeport devrait l'extraire de ce milieu révolutionnaire, elle fait appel encore une fois à un ancien camarade de Lionel. Certains passages narrés en focalisation interne témoignent des objections, conscientes ou non, que Rosa elle-même émet face à sa propre liberté : « I hoped to be stopped » (193)¹¹. La destination choisie demeure ancrée dans l'histoire familiale, puisque la femme que Rosa va rejoindre est Katya, la première épouse de son père. Cette fois, par contre, Rosa fait le choix conscient d'aller chez cette femme, non pas pour renouer avec l'héritage de Lionel, mais bien pour se défaire de son emprise : « I wanted to know how to defect from him. The former Katya has managed to be able to write to me that he was a great man, and yet decide 'there's a whole world' outside of what he lived for, what life with him would have been » (264).

Peu après son arrivée en France, Rosa développe une relation avec Bernard, un homme marié : « Tremendous sweet possibilities of renewal all that has categorized sexuality, from chastity to taboo, illicit licence to sexual freedom. In a drop of saliva there was a whole world » (278). La liberté expérimentée par le corps, à travers une sensualité et une sexualité jusqu'alors inexplorées, est rendue tangible aux yeux de Rosa. Loin de son pays natal, son monde bascule du politique

¹⁰ Dans le roman, Conrad questionne Rosa sur la façon dont son père est représenté dans son discours : « Why do you talk about him as 'Lionel'? [...] Sometimes even in the same sentence – 'my father', and the next moment you switch to 'Lionel'. » Rosa explique le caractère fractionné et double que revêt son père à travers ses choix de mots de cette façon : « It's true that to me he was also something other than my father. Not just a public persona; many people have to put on and take off. Not something belonging to the hackneyed formulation of tracts and manifestos that explain him, for others. His was different. His may have been what he really was. » (Gordimer, 1979, 81) L'extrait démontre l'absence d'une relation intime se développant entre le père et sa fille, puisque celui-ci semble d'abord exister dans le monde politique.

¹¹ Rosa exprime bien clairement l'incertitude qui accompagne cette liberté, affectant sa vision d'elle-même et la stabilité de son locus identitaire : « To be free is to become almost a stranger to oneself [...] » (81)

à l'intime et elle devient « a girl, a creature whose sense of existence would be in her nose burried in flowers, peach juice running down her chin, face tended at mirrors, mind dreamingly diverted, body seeking pleasure » (211-230). Cet apprentissage de la féminité provoque un glissement identitaire qui fait basculer Rosa de la sphère politique, traditionnellement masculine, à la sphère privée liée davantage à la féminité. Le corps représente alors le site de la tension liée à l'affrontement de ces deux forces de déterminations, et la sexualité incarne les nouvelles possibilités qui s'offrent à Rosa. À la manière du rite initiatique, ce voyage et ce contact avec une nouvelle société transforme Rosa et l'intègre à une communauté féminine – celle de Katya – puisque, même si le roman s'ouvre avec l'entrée de Rosa dans la puberté représentée par la ménarche, ce n'est qu'une fois éloignée l'influence politique de son père que Rosa fait l'apprentissage de la liberté qui va de pair avec l'intégration de la sphère privée. Le voyage implique ainsi un déplacement intérieur. De sujet politique et statique, Rosa intègre le statut de sujet mobile qui participe à sa propre détermination. L'importance de la destination géographique est relayée au second plan, elle est un non-lieu, un lieu utopique.

Pour Maureen, l'apprentissage à faire est tout autre. Si la transformation de Rosa est constructive, celle de Maureen est plutôt décrite comme une déconstruction. L'exil de Maureen la mène de son milieu urbain aisé à un milieu sauvage et pauvre où son corps, comme son statut de sujet, s'engagent dans un processus de dégradation suite à une perte de contrôle et de pouvoir. À la manière du rite initiatique féminin décrit par Lévi-Strauss, la hutte que July offre à Maureen et sa famille prend rapidement l'allure d'une prison. Son séjour est miné par des interdits qui l'isole ; il lui est notamment défendu de participer à la vie publique. Durant sa captivité, Maureen voit son noyau familial se désagréger quand ses enfants et son mari intègrent la communauté sauvage à laquelle elle ne cesse de résister : « She no longer had to worry about her children ; she fed them ; they knew how to look after themselves, like black children » (Gordimer, 1981,125). Délogée de son rôle de mère, celui qui détermine son existence en ville, Maureen amorce un processus de restructuration identitaire : « as she didn't know what was expected of her, she did what she liked » (114). Exemptée de toute obligation, Maureen acquiert une certaine liberté qui lui permet d'exprimer une plus grande part d'individualité. C'est ainsi qu'elle se transforme en une autre femme – *her* (125) – que son mari ne reconnaît plus : « she was looking at him as he had never seen before, with dead eyes, triumphantly, as if he had killed her himself, expecting nothing of him » (129). Cet apprentissage de la captivité devient pour Maureen

l'occasion de constater le poids que les obligations liées aux rôles de mère et d'épouse ont sur sa définition d'elle-même. Ainsi, le laxisme de la brousse entre en conflit direct avec la figure maternelle traditionnelle. Par contre, cette affirmation de son individualité l'empêche d'intégrer sa nouvelle communauté d'accueil et fait avorter le rite initiatique, car Maureen refuse peu à peu la captivité et les interdits. La fin du roman, qui est délibérément ouverte et sujette à interprétation, donne à voir Maureen fuyant la brousse pour aller rejoindre un hélicoptère qui s'est posé dans la forêt voisine.

Pour plusieurs critiques et universitaires qui se sont penchés sur les dernières pages du roman *July's People*, la fuite de Maureen est l'expression d'un puissant désir de réintégrer son milieu et sa position sociale. Pour nous, cette course représente plutôt une première affirmation d'individualité, et prétendre le contraire équivaut à refuser de tenir compte de la déconstruction du rôle social de Maureen. Plutôt qu'une simple fuite ou un désir de retour à la situation initiale, qui ferait fi des nombreux changements advenus durant son séjour en captivité, ce geste est un premier pas vers la solidification d'une subjectivité autre que, bien que n'étant pas un processus identitaire constructif, reste toutefois une affirmation. En ce sens, la fuite provoque une déconstruction des rôles blancs et féminins stéréotypés : « She runs : trusting herself with all the suppressed trust of a lifetime, alert, like a solitary animal at the season when animals neither seek a mate nor take care of young, existing only for their lone survival » (160). Ces mots illustrent bien l'affirmation individualiste de Maureen qui délaisse son rôle de mère et d'épouse : elle court, en effet, pour « [her] lone survival » (160). Cet instinct¹² de survie mis en évidence au moyen de la comparaison avec un animal démontre le démantèlement des a priori culturels au profit de l'acceptation du côté sauvage de la nature humaine. Cette affirmation de l'individualité reste toutefois embryonnaire, car la fin du roman nous laisse davantage sur une volonté de changement que sur la réalisation d'une restructuration identitaire.

Le territoire sud-africain de l'apartheid, mis en scène dans les romans de Gordimer, un territoire disciplinaire représenté sur le mode de la division, intervient comme manifestation du pouvoir politique et témoigne du contrôle exercé sur la population. De cette façon, les individus sont divisés, et la majorité d'entre eux sont placés sous la domination d'une minorité, dans un espace programmé pour les « blanchir ». Devant une telle exacerbation des frontières géographiques et

¹² Il y a pourtant, dans cette figure de mère sacrificielle, quelque chose d'à la fois contre-instinctif et de transgressif par rapport au rôle maternel comme construit culturel. Voir Anne Dufourmantelle. 2001. *La sauvagerie maternelle*. Paris: Calman-Lévy, 220 p.

raciales, le déplacement devient un geste de désobéissance civile de même que le seul vecteur de changement et de résistance politique. Même si les parcours suivis par Maureen et Rosa diffèrent en plusieurs points, tout deux sont construits comme un rite de passage, permettant aux héroïnes une chose rare dans un tel contexte : un changement de communauté. Si la transition entreprise par Rosa se termine par une intégration réussie, celle de Maureen semble incertaine. Par contre, celle-ci n'en demeure pas moins révolutionnaire puisque dans une société comme celle que représente Gordimer, il semble que le seul véritable échec soit le statut quo.

Bibliographie

- BAZIÉ, Isaac. 2005. « Corps perçu et corps figuré ». *Études françaises*, vol. 41, n° 2, p. 9-24.
- BHABHA, Homi K. 2007[1994]. *Les lieux de la culture : une théorie post-coloniale*, Paris : Payot, 411 p.
- CLINGMAN, Stephen. 1986. *The Novels of Nadine Gordimer : History from the Inside*, Amherst : Mass university of Massachussets Press, 276 p.
- DOYON-GOSSELIN, Benoit. 2011. « Pour une herméneutique des espaces fictionnels », dans Audry Camus et Rachel Bouvet (dir. publ.), *Topographies romanesques*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, p. 65 78.
- FANON, Frantz. 1952. *Peau noire, masques blancs*, Paris : Seuil. 190 p.
- FOUCAULT, Michel. 1984. « Des espaces autres ». *Architecture, Mouvement, Continuité*, n° 5 (octobre), [consulté en ligne] URL : <http://desteceres.com/heterotopias.pdf>
- _____. 2004. *Sécurité, territoire, population, Cours au Collège de France. 1977 1978*, coll. « Hautes Études », Paris : Éditions du Seuil, 435 p.
- GIL, José. 1985. *Métamorphoses du corps*, coll. « Essais », Paris : Éditions de la Différence, 293 p.
- GORDIMER, Nadine. 1980. *Burger's Daughter*, New-York : Penguin Books, 368 p.
- _____. 1993. *Julys People*, New-York : Penguin Books, 160 p.
- HALIL, Karen. 1994. « Travelling the "World Round as Your Navel" : Subjectivity in Nadine Gordimer's "Burger's Daughter" ». *ARIEL : a Review of International English Literature*, vol. 25, n° 2, p.31-45.
- KNOX, Alice. 1996. « No Place Like Utopia : Cross-Racial Couples in Nadine Gordimer's Later Novel ». *ARIEL : a Review of International English Literature*, vol. 27, n° 1, p. 63-80.
- LE BRETON, David. 2008. *La sociologie du corps*, coll. « Que sais-je ? », Paris : Presses universitaires de France, 127 p.
- LÉVI-STRAUSS, Claude. 1962. *La pensée sauvage*, Paris : PLON, 395 p.
- _____. 1971. *Mythologiques L'homme nu*, Paris : PLON, 688 p.
- NEILL, Michael. 1990. « Translating the Present : Language, Knowledge, and Identity in Nadine Gordimer's *July's People* ». *The Journal of Commonwealth Literature*, vol. 25, n° 1,) p. 71 97.

Elocutio du corps exilé

Le présent article interroge la présence de la nation au travers des représentations des corps dans deux romans de l'exil, écrits suite à l'installation de la dictature en Argentine. Ainsi, considérant que « l'espace des mises en jeu du corps, où se lit, [...], l'empreinte des contraintes collectives, s'offre [...] à éclairer le fonctionnement du monde social » (Granger, 2012, 14), le corps, dans un contexte d'exil, devient alors, reprenant l'idée de Claire Perrin, support charnel de l'énonciation (Perrin, 2006, 9). Étant donné que « le pouvoir s'est avancé dans le corps, [et qu'] il se trouve exposé dans le corps même » (Foucault, 1975, 3), comme le propose Michel Foucault, la perception que les dictatures ont de celui-ci est à prendre en compte dans notre lecture. En effet, quelle autre image que celle du corps pourrait représenter au mieux l'expérience de l'horreur infligée par la dictature ? Celle-ci a toujours considéré le corps comme élément clé de la terreur. Cela se manifeste de plusieurs manières : elle renie le corps-ennemi, elle le fait prisonnier, elle le torture, elle le viole, elle le drogue

puis le jette dans l'océan, elle le contraint à s'exiler ou encore elle en vole les progénitures. L'individu considéré comme adversaire, entrave à l'équilibre du régime dictatorial, n'a plus sa place dans la nation ; il n'est qu'une enveloppe charnelle qu'il faut évincer¹. Les écrivaines choisies pour cette étude profitent de l'espace littéraire pour offrir de nouveau une place à ces corps-victimes car si les corps disparaissent, les mots, eux, restent. Notons aussi que lettres et corps sont intimement liés, puisque tous deux sont des « conducteurs de sens » (Dumoulié et Riaudel, 2008, 10)². Tandis que l'un révèle l'imaginaire, l'autre dévoile le réel. De plus, ces deux supports s'imbriquent : le corps donne forme aux écrits et inversement.

La sombra del jardín de Cristina Siscar, publié en 1999, et *Informe de París* de Paula Wajzman, datant de 1990³, ont toutes deux été écrites par des auteures argentines exilées en France durant la dictature qui a terrassé leur pays de 1976 à 1983. Dans les deux cas, les écrivaines font appel au genre de l'autofiction pour poser la question de l'identité en reconstruction chez les individus exilés. Toutes deux mettent en scène des protagonistes souffrant d'une perte généralisée, évoluant dans des lieux similaires et empruntant des trajectoires semblables. Dans *La sombra del Jardín* nous suivons le parcours « errant » d'une Argentine anonyme, surnommée *Miss Poupée*, qui a choisi la France comme pays d'accueil. Elle intègre une troupe de théâtre, *Imago Mundi*, qui rassemble des personnages de diverses origines. L'histoire débute à Paris et raconte – avec peu de détails quant au passé du personnage principal – la quête d'un « *Ithaque* perdu »⁴, une initiation au déracinement dans un cadre naturel. Dans *Informe de París*, nous découvrons une jeune femme argentine de la « *jet lumpen* »⁵, anonyme mais surnommée principalement *Princesa*, exilée en France et se retrouvant avec d'autres compatriotes. La majeure partie du roman se déroule dans la capitale française, au sein de laquelle s'opère la démystification de cet espace

1 « De façon générale, l'être humain n'aime pas être réduit à son corps « abjecte ». De façon générale, il cherche à s'en éloigner et à sublimer sa matérialité. Les tortionnaires et les régimes totalitaires le savent bien : pour dominer, soumettre et anéantir l'homme, il faut le réduire à son corps, l'attacher à ses besoins, empêcher que la pensée puisse émerger. La douleur extrême, la fatigue, la faim, le manque de sommeil affaiblissent non seulement le corps, mais l'homme dans sa totalité. Le corps martyrisé prend le dessus et s'impose. Rien d'autre n'existe. Seule la souffrance corporelle compte. », (Marzano, 2013, 92).

2 Citons par ailleurs cette réflexion très intéressante : « Mais comme [le corps] joint deux domaines hétérogènes, la chair / la langue, la nature / la culture, il est d'abord et originairement un corps traducteur » (Dumoulié et Riaudel, 2008, 10).

3 Aucun des deux romans n'a été traduit vers le français. Leurs titres signifient respectivement « L'ombre du jardin » et « Rapport de Paris ».

4 *Ithaque* renvoie à la mythologie grecque : Ulysse, roi de cette île, connaît nombres d'aventures suite à la Guerre de Troie, pour revenir sur ses terres et retrouver son épouse Pénélope.

5 *La jet lumpen* fait écho à la *jet set*, à la différence près que cette première rassemble des individus venant de milieux modestes ; le terme allemand *lumpen* est utilisé par Marx pour désigner des gens qui appartiennent au prolétariat de par leur condition matérielle mais qui n'ont pas de conscience de classe.

urbain⁶. Toutefois, le lecteur apprend dans le discours du narrateur que la protagoniste s'est déplacée dans le Sud de la France et dans d'autres pays du continent européen. Les deux femmes exilées vivent sur un mode de fonctionnement marginal : tandis que *Miss Poupée* évolue au sein d'un milieu artistique, cela durant la première partie du récit, et s'entoure d'étrangers autres qu'argentins, *Princesa* vit de la drogue au sein d'un groupe rassemblant d'autres exilés venant de son pays. De ce fait, l'écriture de Cristina Siscar se construit sur la poétique et la symbolique, tandis que celle de Paula Wajzman reflète la dure réalité d'un réseau souterrain, d'une condition de vie précaire.

Les protagonistes se trouvent dans une situation où l'Autre a une place importante dans le processus de leurs reconstructions respectives. Or, si l'on adhère aux dimensions ontologiques de l'existence proposées par Jean-Paul Sartre, le premier contact avec autrui se situe au niveau du « corps observé », pouvant être alors accepté comme le premier lieu de parole⁷. Celui-ci interagit avec autrui et ne prend forme et sens que si l'Autre en prend conscience. Il en résulte que l'individu prend connaissance de son corps puis l'accepte. Il nous semble intéressant d'analyser le rapport que les personnages principaux entretiennent avec l'image de leurs corps. Nous aurons l'occasion d'observer que, les socles identitaires souffrant d'un « éclatement » – en l'occurrence celui de l'exil –, les personnages féminins se font échos, au travers de leurs corps et de la déstructuration de la société. Le corps, dans les deux cas, fait figure de métonymie de l'identité collective.

1. Le corps-prisonnier de la dictature au-delà des frontières

1.1 La politique de la terreur

Venues d'un pays où règnent la dictature et sa politique de terreur, les protagonistes manifestent de l'inquiétude dans leur quotidien. Dans *La sombra del jardín* ainsi que dans *Informe de París*, on observe quelques indices révélant leur sentiment de paranoïa. La crainte omniprésente d'être l'objet de la torture ou de la mort met les personnages dans une situation de péril. Malgré la distance qui les sépare du régime dictatorial, les jeunes femmes restent toujours en alerte, se méfient d'emblée d'autrui. Ce sentiment d'inquiétude est basé sur l'incertitude et les protagonistes se rendent compte de leur vulnérabilité. Jean-Paul Sartre

6 Face à la réalité, le désir, l'imaginaire du nouveau lieu d'attache, s'évanouit. Voir à ce propos la partie « Renversement des mythes » dans la thèse *Les romans de la perte en Argentine*, Oriane Guy, Université Rennes²: 403.f.dactyl.

7 À ce sujet, voir : Sartre, 1943. Les trois dimensions ontologiques proposées sont les suivantes : j'existe mon corps, mon corps est utilisé et connu par autrui, j'existe pour moi comme connu par autrui à titre de corps.

analyse cette position de faiblesse comme étant la preuve de l'existence du corps, facilement attaquant, dans l'espace⁸.

Dans *La sombra del jardín*, l'instance narrative utilise les verbes «acechar»⁹ ou encore «espiar»¹⁰ qui relèvent directement de l'espionnage, c'est-à-dire de l'observation délibérée et cachée. Croyant qu'on lui tend un piège, que des hommes sont venus pour la capturer, *Miss Poupée* exprime un sentiment de crainte. Cette réaction révèle la paranoïa qui hante la jeune femme hors des frontières argentines. L'exil ouvre les voies à la liberté physique ; il n'en reste pas moins que la peur générée auparavant et donc appartenant au domaine du passé, de l'«allá»¹¹, poursuit la personne dans le présent, l'«acá»¹². L'imaginaire de la persécution devient alors un outil de la terreur, faisant fi de l'espace-temps et s'insérant insidieusement dans les réflexes des «persécutés». En ce qui concerne *Informe de París, Princesa* sait qu'en France elle ne sera pas arrêtée arbitrairement. On découvre dans certains passages un sentiment de suspicion : les personnages exilés ont gardé certaines habitudes de protection qu'ils s'étaient forgées pendant la dictature. Nous pouvons lire à deux reprises le substantif «conspiradores». De plus, le lecteur découvre que Paris regorge d'«espions de la mode» ou encore que la concierge de l'immeuble où loge *Princesa* est payée justement pour «épier» les va-et-vient journaliers. L'atmosphère de secret va plus loin que ce succinct aperçu de la vie quotidienne à Paris : elle entre jusque dans l'appartement de *Princesa*, qui doit taire un projet auprès de ses colocataires.

Ces réactions appartiennent désormais au domaine du naturel, car les forces armées ont réussi à semer la terreur au-delà d'un cadre spatio-temporel précis et à «tatouer» mentalement les «subversifs» de leur sceau. Le sentiment de paranoïa apparaît légitime lorsqu'on connaît les pièges que les para-policiers argentins réussissent à tendre jusqu'en Europe pour récupérer les rebelles. En effet, le Plan Condor ne s'est pas limité aux frontières des pays sous le joug totalitaire pour pourchasser les rebelles ; il poursuit les exilés à l'extérieur de ces limites. Dans *Informe de París*, l'auteure fait référence à des faits réels qui se sont produits dans des groupes de défense des droits de

8 «Ce que je saisis immédiatement lorsque j'entends craquer les branches derrière moi, ce n'est pas qu'il y a quelqu'un, c'est que je suis vulnérable, que j'ai un corps qui peut être blessé, que j'occupe une place et que je ne puis, en aucun cas, m'évader de l'espace où je suis sans défense, bref que je suis vu. Ainsi, le regard est d'abord un intermédiaire qui renvoie de moi à moi-même» (Sartre, 1943, 305).

9 Ce terme signifie «guetter» en français.

10 Celui-ci se traduit «par épier».

11 «là-bas»

12 «ici»

l'Homme¹³. Grâce à de multiples exemples, elle parvient à convaincre que la paranoïa des personnages exilés est bien fondée. Malgré leur départ, leur exil en terres lointaines, outre-Atlantique, les met toujours face à la réalité de leur pays. Le régime les poursuit au-delà des frontières et impose sa menace.

Nous avons pu observer à quel point l'omniprésence du sentiment d'insécurité et l'apparition de la paranoïa envahissent le quotidien des deux protagonistes. Pourtant face à une situation similaire, les deux personnages réagissent de manières différentes. Tandis que *Miss Poupée* arrive à se détacher de sa position de faiblesse et se met à épier davantage ceux qui l'entourent, *Princesa*, de son côté, doute de tout et n'a plus confiance en personne. L'imaginaire de la terreur est inscrit dans le comportement des personnages exilés en présence.

1.2 La torture et les disparitions

Le rapport que la dictature entretient avec les corps-ennemis, torturés, anéantis, entraîne chez les personnages une nouvelle représentation du corps, voire de leurs propres corps. De son côté, *Princesa* semble se « dés-approprier » son corps, elle le considère comme un outil qui exprime les sensations présentes et vécues. Il n'est qu'une enveloppe charnelle. Sa vision du corps est représentée par l'un de ses dessins affichés au mur de sa cuisine : la jeune Argentine ne crée pas un corps de toute pièce, elle réinvente un corps à partir de schémas anatomiques. Le résultat est pour le moins étrange puisqu'il comporte des morceaux disloqués, placés à des endroits incongrus. Cette œuvre représente d'une part l'absence d'identité (corps d'un mort anonyme étudié parmi tant d'autres) et d'autre part la désarticulation de l'être (ici le corps est « remodelable »). Ce corps démembré rappelle le terme « amputados »¹⁴ employé par Rubén Bareiro Saguier (Bareiro Saguier, 1989, 22) ainsi que le cauchemar de *Miss Poupée* qui revoit en rêves des bouts du corps de son amie *Lina* tomber du ciel. Le démembrement est présent dans les deux textes et rappelle implicitement le sort réservé aux Argentins rebelles. Tant le psychisme que le corps torturé sont disloqués, anéantis.

De son côté, *Miss Poupée* est un être indéfini, nominativement et physiquement. Elle n'est qu'une ombre, ne laisse pas d'empreintes et

¹³ Nous pensons alors au lieutenant de frégate argentin, Alfredo Astiz, surnommé l'« Ange blond de la mort », qui avait réussi à infiltrer le Centre Argentin d'Information et de Solidarité (C.A.I.S.) au sein duquel il trouvait ses prochaines victimes parmi tous les opposants au régime totalitaire argentin. À ce sujet, voir l'ouvrage de Tristan Mendès-France, 2003, <http://homepage.mac.com/tristanmf/ASTIZ/page1.html>, consulté le 19/09/11.

¹⁴ « amputés »

semble inconsistante. D'après les termes employés par le narrateur, la protagoniste serait « transparente », « une ombre absente qui se glisse parmi les ombres ». Sa voix est « lointaine », « anonyme » et « le reflet de son visage se décompose sous les gouttes d'eau ». *Miss Poupée* serait alors une *chose*, un objet façonné, sans vie, qui se laisse manipuler telle une poupée. Toutefois, le lecteur peut remarquer quelques passages du livre où la femme prend forme. Le corps de cette dernière semble prendre vie lorsque ceux qui l'entourent la regardent ou lors de relations charnelles avec des personnages masculins. Ainsi, on découvre cette « mise en consistance » de *Miss Poupée* dès la troisième page du roman, quand un homme la dévisage dans le métro parisien : « Se daba vuelta y me miraba con tanta persistencia que mi cuerpo empezó a modelarse dentro de la ropa »¹⁵ (Siscar, 1999, 11). Cette revalorisation de *Miss Poupée* lui permet d'occuper une place en tant qu'individu après avoir connu le déni de l'« être » dans une dictature.

Notons que, dans une scène où la protagoniste prend « consistance » grâce à son ami *Iván*, le terme employé pour désigner le fait de sortir de la pièce – « desaparecer »¹⁶ (Siscar, 1999, 76) – renvoie encore une fois aux disparitions, omniprésentes dans le texte, rappelant le sort infligé à près de 30 000 Argentins. Ici, le roman permet la réapparition des individus disparus dans l'imaginaire du lecteur ; l'écriture donne une place à l'oubli et aux corps reniés.

2. Un peuple qui cherche à être entendu

2.1 Le discours du corps érotique

Outre le regard, l'éros permet à la jeune femme de *La sombra del jardín* de prendre forme. D'après Néstor Ponce, cette écriture du corps « érotique » transparait dans plusieurs textes narrant l'exil : « En varios textos de la diáspora, el contacto físico, el amor con el "otro extranjero" sirve para acercar a los errantes y les permite que encuentren un medio para romper el silencio » (Ponce, 2011, 189-190)¹⁷. Le contact physique est lui aussi un passage-langage qui rompt les frontières-silence avec autrui. Ainsi, quand *Gniagá*, membre de la troupe, touche la peau de la protagoniste ou lui enfle ses collants tout en la caressant, *Miss Poupée* se rend compte de l'existence de sa chair, de son corps, de sa présence

¹⁵ « Il se retournait et me regardait avec tant de persistance que mon corps commença à se modeler dans mes vêtements », la traduction est la nôtre.

¹⁶ « disparaître »

¹⁷ Voici notre traduction de cet extrait : « Dans plusieurs textes de la diaspora, le contact physique, l'amour avec l'« autre étranger » sert à rapprocher les personnes errantes et cela leur permet de trouver un moyen de rompre le silence ».

dans l'espace et donc de son existence (Siscar, 1999, 38). Le narrateur emploie le terme « modelar »¹⁸ pour traduire la mise en valeur de la protagoniste : le personnage principal est « une chose » que l'on peut transformer, mettre en forme à sa guise. C'est une sorte de réification de *Miss Poupée* qui l'était déjà de par son surnom. Le contact physique devient une preuve d'existence, ce qui renvoie de nouveau aux corps des disparus : qu'est-il advenu de ces êtres ? Comment mettre un terme/mot à cette réalité absente ?

D'un point de vue physique, c'est une voie sans issue, un échec, car *Miss Poupée* n'est reléguée qu'au statut de personnage-objet qui n'existe qu'au travers d'autrui ou de la fiction. Elle trouve enfin un recours plus à même de révéler sa véritable teneur lorsqu'elle rencontre *Lucio*. S'établit entre eux un rapport platonique, imposé par la jeune femme argentine. *Miss Poupée* préfère ne plus offrir son corps à autrui pour éviter d'en ressortir comme avant, c'est-à-dire inexistante. La parole prend le dessus sur le rapport au corps et se l'approprie : le mot dit le corps, la souffrance, et donne une forme à l'absence. La protagoniste a trouvé sa place dans cette partie discursive du récit. Ce changement de comportement conforte l'effet de consistance qui n'existait pas auparavant, car elle a avec *Lucio* un rôle d'émetteur actif, et non d'auditeur passif. Par trois fois dans le texte, nous remarquons que, lors de ses rencontres, la jeune femme n'est considérée que pour sa présence en tant que réceptrice de discours. Avant la rencontre avec *Lucio*, le narrateur associait la jeune Argentine à une « paire d'oreilles », un bout de corps « récepteur » (57, 119, 133). *Miss Poupée* permettait aux autres de confirmer leur existence et non l'inverse. Dans la joute verbale, elle a dorénavant tout autant sa place que son interlocuteur ; elle existe car elle est prise en considération par autrui tout comme *Lucio* existe car il est écouté par *Miss Poupée*. Cette considération de l'individu rappelle le désir du peuple argentin d'être entendu qui n'a eu de cesse de dénoncer les violences infligées dans son pays durant la dictature.

En ce qui concerne *Princesa*, son corps, qui prend vie au rythme du son et investit l'espace de l'Autre, est reconnu aussi grâce à la relation charnelle¹⁹. Paula Wajsman écrit le corps « érotique »²⁰. D'une part, il est un espace de plaisir permettant la reconnaissance auprès de l'Autre, mais il est aussi le lieu exprimant le sentiment d'amour. La jeune femme connaît nombre d'aventures qui illustrent son besoin de se sentir exister.

18 « modeler »

19 « Par la séduction, je vise à me constituer comme un plein d'être et à me faire reconnaître comme tel. Pour cela je me constitue en objet signifiant » (Sartre, 1943, 421).

20 Cf. Guy, 2011, 250.

2.2 Existence du corps

Le corps doit non seulement être entendu, ressenti, mais il sert aussi de réponse à ces disparitions : il doit vivre et être vu. La musique se retrouve partout où va *Princesa*. Le son ainsi que la danse pénètrent le corps et lui donnent vie. Contrairement à Cristina Siscar qui choisit de mettre le silence au centre de son œuvre romanesque en faisant appel à la peinture et autres représentations visuelles, Paula Wajzman privilégie le son, mis en valeur par la musique. *Princesa* profite d'être sur la capitale pour sortir dans les lieux à la mode et donner vie à son corps. C'est le moment où la jeune femme et ses amis revivent et font exprimer leurs corps, autrement inertes dans l'appartement.

Enfin, *Princesa* se « dés-approprié » son corps et on peut le remarquer lorsqu'elle utilise celui-ci à des fins pécuniaires. Ainsi, la jeune femme est appelée à travailler dans le domaine de la mode. Pour accompagner les sujets dans leurs mouvements, le photographe qui la fait travailler crée une ambiance jazzy, un rythme sensuel. Pendant le *shooting*, la protagoniste retrouve la cadence vive d'une danse argentine : la milonga²¹. *Princesa* prend plaisir à travailler ainsi, car les corps sont en harmonie avec la musique. De plus, la représentation photographique justifie la présence de l'objet, ici le corps de *Princesa*. Le personnage est reconnu et son image peut se diffuser dans l'espace et dans le temps : son corps s'inscrit dans une « représentation de la mémoire » (Barthes, 1980, 119-121).

3. Une nation déstructurée

3.1 Corps meurtris/Nation scindée

Parallèlement au corps aimé et reconnu par l'Autre, les romans à l'étude présentent également des corps meurtris, en l'occurrence par la drogue. En effet, dans *Informe de París*, les substances ingérées deviennent, au fil des pages, le mal grandissant qui s'étend dans l'entourage de la protagoniste et prend des formes de plus en plus violentes corporellement. Ici se pose la question de la fuite de la réalité : la drogue, comme l'imaginaire, propose une illusion accueillante. Par la consommation de drogue, *Princesa* teste les limites de son corps qu'elle ne reconnaît plus comme refuge de l'« être », mais qu'elle conçoit plutôt comme un support d'expérimentations. Le corps, véhicule de l'expérience, devient prisonnier de la représentation de son histoire mais aussi de la drogue. La preuve en est faite à l'occasion de son rendez-

²¹ La milonga est un genre musical né dans la Pampa argentine. Elle apparaît à partir du milieu du XIX^e siècle dans les faubourgs de Buenos Aires et mélange deux genres : le candombe afro-argentin (*work song* rythmé que chantent les esclaves noirs africains) et la habanera cubaine.

vous pour intégrer une revue de mode. En effet, le corps de *Princesa* n'est plus sous son contrôle mais sous celui de la cocaïne. La « dés-appropriation » est ici à son apogée. Les amis de la protagoniste, soumis à cette toxicomanie, ont quitté la réalité, mentalement et physiquement. La jeune femme compare cette situation à une « mode sinistre ». De nouveau, tout n'est que représentation du mal dans le corps et fait au corps. La consommation incite à l'auto-destruction du corps (« *destrozarlo* »²²). La protagoniste compare cette dépendance au génocide qui se trame en Argentine ; le rappel de la mort vécue « là-bas » et l'expérience de la mort « ici » la rendent consciente de la fragilité du corps, de son corps. Ce refus d'accepter son propre corps pourrait dissimuler un besoin de s'effacer. Certains des exilés argentins n'ont pas accepté que les uns meurent alors qu'eux sont restés en vie. Pourquoi ces destins ? Pourquoi tel individu-corps et non cet autre ? Serait-ce là une conséquence autopunitive que celle d'oublier son corps, le renier ? La victime ayant souffert mais dont le corps est encore en vie pense compenser le manque de l'autre disparu et l'injustice en souffrant l'anéantissement de son propre corps. La culpabilité et l'impuissance face au destin peuvent engendrer un tel comportement où l'individu devient le seul maître à juger ce qu'il faut faire pour et avec son corps.

Enfin, ces corps en déplacements perpétuels (Nord-Sud ; quête d'une Ithaque perdue ; voyages en Europe), à l'intérieur même de leur exil, tendent à représenter la scission de la nation : les uns restent tandis que les autres partent. Les exilés vivent ainsi une vie parallèle à celle de leurs compatriotes. Cette marginalité se retrouve également dans le contexte dans lequel évoluent quotidiennement les jeunes femmes : une troupe itinérante pour *Miss Poupée*²³ et le milieu de la drogue en ce qui concerne *Princesa*. Les protagonistes des romans sont certes en marge de la société, mais elles sont aussi en marge de leurs corps qu'elles ne s'approprient plus, laissés au seul jugement de l'Autre (regard, sensualité, éros, travail, argent). Dans cette perspective, le corps n'est qu'une image dans la relation à l'Autre, un moyen de prouver l'existence.

Considérant le corps comme support visible de la mémoire individuelle, le lecteur est alors en présence d'un substrat identitaire bien plus profond : celui d'un moment tragique de l'histoire argentine, la dictature qui dura de 1976 à 1983. Le corps fictif apparaît comme un vecteur de la souffrance collective de la nation et il reflète notre manière d'exploiter notre histoire. De plus, il investit l'espace d'autrui qui nous connaît alors en fonction de ce corps « historique » qui nous

22 « le briser »

23 Un article a été consacré à la thématique de l'errance. Cf. Guy, 2013.

échappe²⁴. Or, l'histoire n'est qu'un ensemble de représentations usant de la mémoire : le corps en devient le langage, reprenant ici les termes d'Octavio Paz (Paz, 1997, 119). La réciproque est vraie : le langage poétique peut donner forme au corps. Cette perception du « corps dans le texte » est notable dans les récits étudiés. Les auteures utilisent le support littéraire qui représente les conséquences des affres de la dictature et de l'exil qui s'en est suivi. Nous avons ainsi pu observer que Cristina Siscar et Paula Wajsman donnent corps à la souffrance de la nation argentine au travers du discours du corps fictif. Nous avons relevé le *corps-prisonnier* de la dictature au-delà des frontières, mais aussi un *corps-peuple* qui cherche à être entendu, considéré comme entité à part entière, et enfin le corps de la nation déstructurée, scindée. Le corps écrit par Cristina Siscar est matière ou inconsistance, c'est-à-dire représentation de l'Un et de son anéantissement. Celui décrit par Paula Wajsman est un espace d'expressions, celui du mal et de l'amour.

²⁴ « Ainsi mon corps ne se donne pas simplement comme le vécu pur et simple : mais ce vécu même, dans et par le fait contingent et absolu de l'existence d'autrui, se prolonge dehors dans une dimension de fuite qui m'échappe » (Sartre, 1943, 402).

Bibliographie

- BAREIRO Saguier, Rubén. 1989. «Escritura y exilio». *Novela y exilio : entorno a Mario Benedetti, José Donoso, Daniel Moyano*. pp. 17-23.
- BARTHES, Roland. 1980. *La chambre claire. Note sur la photographie*. Paris : Gallimard, 200 p.
- DUMOULIÉ, Camille et Riaudel, Michel. 2008. «Introduction». *Le corps et ses traductions*, sous la direction de Camille Dumoulié et Michel Riaudel, Paris : Éditions Desjonquères, 166 p.
- FOUCAULT, Michel. 1975. «Pouvoir et corps». *Quel corps ?*, n° 2, pp. 2-5.
- GRANGER, Christophe. 2012. «Introduction». *Histoire par corps : chair, posture, charisme*, sous la direction de Christophe Granger. Aix-en-Provence : Presses universitaires de Provence, 159 p.
- GUY, Oriane. 2011. *Les romans de la perte en Argentine : La sombra del jardín de Cristina Siscar (1999) et Informe de París de Paula Wajzman (1990)*. 403 f.dactyl. Thèse : Université Rennes 2.
- _____. 2013. «L'espace de l'exil dans *La sombra del jardín* de Cristina Siscar». *Amerika* [En ligne] < <http://amerika.revues.org/4464> >
- MARZANO, Michela. 2013. *Philosophie du corps*. Paris : Presses universitaires de France, 127 p.
- MENDES-FRANCE, Tristan. 2003. *Gueule d'ange*. Paris : Favre, 176 p.
- PAZ, Octavio. 1997. *El Mono Gramático*. Barcelona : Seix Barral Planeta, 168 p.
- PERRIN, Claire. 2006. «Introduction». *Corps et témoignage : actes du colloque tenu à la Maison de la recherche en sciences humaines de Caen, 25-27 octobre 2004 / publiés sous la direction de Claire Perrin*, Université de Caen Basse-Normandie. Caen : Presses universitaires de Caen, 243 p.
- PONCE, Néstor. 2011. *Memorias y cicatrices. Estudios sobre literatura latinoamericana contemporánea*. Veracruz : Universidad veracruzana, 304 p.
- SARTRE, Jean-Paul. 1943. *L'être et le néant*. Paris : Gallimard, 692 p.

HORS-DOSSIER

Dévider Albert Memmi :

Paul Chamberland et son portrait du colonisé québécois (*Parti pris*, n^{os} 9-10-11, été 1964)

Mais le livre de Memmi ne raconte pas ; s'il est nourri de souvenirs, il les a tous assimilés : c'est la mise en forme d'une expérience ; entre l'usurpation raciste des colons et la nation future que les colonisés construiront [...].¹

— JEAN-PAUL SARTRE, *PRÉFACE AU PORTRAIT DU COLONISÉ*,
PRÉCÉDÉ DU *PORTRAIT DU COLONISATEUR*

Avec ses essais *Portrait du colonisé* et *Portrait du colonisateur*, parus d'abord dans les revues *Les temps modernes* et *Esprit* en 1956, puis publiés aux éditions Corrèa (Paris), accompagnés d'une préface signée par Jean-Paul Sartre en 1957, Albert Memmi s'impose comme un des penseurs majeurs de la décolonisation. Si Memmi est une figure importante de la décolonisation francophone, au Québec, le « recours particulier aux théories de Memmi – plutôt qu'à celles de Césaire

¹ Sartre, Jean-Paul. 2012 [1957]. « Préface de Jean-Paul Sartre », dans Memmi, Albert. 2012 [1957]. *Portrait du colonisé précédé du Portrait du colonisateur*. Paris : Éditions Gallimard, p. 22.

et Fanon – [a favorisé] l’identification nord-américaine et [a permis] de désamorcer d’emblée les principaux arguments pouvant éventuellement être utilisés pour discréditer l’analyse décolonialiste de la situation québécoise » (Poulin, 2009, 54). En phase avec la mouvance marxiste et les pensées socialistes européennes est fondée, en octobre 1963 à Montréal, *Parti pris*, revue dont les bases idéologiques puisent à même les écrits de Jacques Berque, Frantz Fanon et Albert Memmi. Paul Chamberland, dans une entrevue donnée à la revue à l’occasion du cinquantième anniversaire de la fondation de *Parti pris*, affirme que « la “décolonisation” [était] incontestablement le maître mot [de la revue] » et que la « vision [des auteurs de la revue] de la situation historique du Québec et [leur] volonté d’une émancipation révolutionnaire du peuple québécois trouv[aient] là leur trait paradigmatique » (Fabre, 2013, 38). Indissociable du contexte mondial de lutte, la décolonisation, telle qu’abordée par les auteurs de *Parti pris*, s’inscrit dans le contexte plus large de la lutte révolutionnaire pour l’indépendance nationale. Véritable lecture initiatique, les ouvrages de Berque, Fanon et Memmi guident les fondateurs de la revue vers la parole, comme le souligne Robert Major : « la découverte de ces trois derniers [...] a permis aux partipristes leur première formulation du mal-vivre québécois » (Major, 2013, 63-64). Major ajoute que « c’est à travers Memmi que les partipristes se voient objectivement pour la première fois comme êtres colonisés » (63-64). Il ne serait pas exagéré d’affirmer que la pensée de Memmi, en véritable réseau sous-terrain, traverse les cinquante-trois numéros du périodique. Afin de saisir l’importance qu’elle revêt et, plus particulièrement, la façon dont les échos du *Portrait du colonisé* de Memmi prennent forme à même l’écriture, nous nous pencherons sur l’article de Paul Chamberland « De la damnation à la liberté » (Chamberland, 1964, 53-89), publié dans le numéro triple intitulé « Portrait du colonisé » et imprimé à l’été 1964. Cet article condense, à la fin de la première année de parution de la revue, les trois pôles idéologiques annoncés dans l’éditorial inaugural (marxisme, socialisme et décolonialisme) et propose, de façon explicite, une reprise du *Portrait du colonisé* en mettant en pratique une poétique de l’expérience. À cet égard, il s’agit d’une écriture performative et consciente qui dévoile l’expérience de lecteur de Chamberland, en plus de l’expérience des faits politique, historique et social québécois.

Dans les cinq années de publication de la revue *Parti pris*, Albert Memmi y est convoqué explicitement à seulement sept reprises. S’il est ici mis en exergue d’un article, là indiqué en exemple ou cité allusivement dans des notes de bas de page, il demeure néanmoins une référence majeure des partipristes, notable entre autres à travers le

vocabulaire de la (dé)colonisation qui est convoqué. Comme le souligne à juste titre l'étude de Mathieu Poulin,

les auteurs de *Parti pris* semblent plutôt privilégier une intertextualité plus subtile, sélectionnant certaines idées et concepts et les adaptant à la situation québécoise – sans pour autant faire explicitement et à chaque fois état de leurs sources (Poulin, 2009, 81).

Cette présence souterraine pose la question du public de la revue, c'est-à-dire des destinataires du discours : ce dernier doit connaître et maîtriser la bibliothèque imaginaire des textes de la revue afin de saisir la réappropriation qui s'opère dans les écrits des partipristes.

Déjà en mai 1964, la livraison de l'été 1964 est annoncée sur la dernière page du huitième numéro comme un « numéro double sur la sexualité et la psychologie du colonisé québécois » réunissant des textes de Denys Arcand, André Brochu, Jan Depocas, Réginald Hamel, Pierre Lefebvre et Pierre Maheu. Divisé en trois rubriques – « *Portrait du colonisé* », « [sans titre] » et « Chroniques » –, les articles des numéros 9-10-11 présentent un « portrait du Québécois dépossédé » (*Parti pris / C.L.*, 1964, 5). Plusieurs articles du « portrait » sont fortement inspirés de la psychanalyse², alors qu'une grande partie des textes de la section « Chroniques » s'attachent aux questions relatives au fédéralisme³. Cette édition ne compte cependant pas de poèmes ou de textes de fiction, comme à l'habitude, mais garde la section « Vulgarités », véritable défouloir cynique et espace d'humour noir à propos de l'actualité.

Une lecture comparatiste de l'article « De la damnation à la liberté » en regard du *Portrait du colonisé*, précédé du *Portrait du colonisateur* montrerait certainement un réseau de références et de syntagmes communs. Or, nous préférons plutôt pointer les moments où le texte de Chamberland reprend, pour mieux les dépasser au profit d'une lecture du fait québécois, certaines idées de Memmi. Dans cet article, l'essayiste et poète québécois dresse un portrait du « minoritaire » québécois à la lumière d'une réflexion sur l'histoire sociale et politique québécoise. Il y décrit principalement comment le Canadien français est en position de colonisé dans le rapport colonial qu'entretient le Canada anglais avec les Canadiens français, tant sur le plan politique que social. Le court essai propose également, dans un deuxième temps et à la lumière des observations proposées dans l'article – mais également dans les textes du même numéro de *Parti pris* –, la création effective d'un « être

2 Qu'on ne pense qu'à « Psychisme et valeurs nationales » de Pierre Lefebvre, « L'Édipe colonial » de Pierre Maheu, « Valeurs culturelles et dépression mentale » d'Andrée Benoist et « Le complexe à Maria Chapdelaine » de Jan Depocas.

3 On y retrouve les articles « Sur Pierre Elliott Trudeau » de Gérald Godin et « Les 32 positions du fédéralisme » de Pierre Lefebvre.

homme québécois » appelé à naître dans un mouvement révolutionnaire de lutte pour l'indépendance nationale.

Chamberland lecteur

D'emblée, l'article de Paul Chamberland – d'ailleurs le plus long des numéros 9-10-11, se donnant à lire sous l'intitulé « *Portrait du colonisé* » – s'inscrit sous le signe de Frantz Fanon (*Les damnés de la terre*) par le détournement apparent du titre de l'auteur martiniquais et doit être lu avec, en tête, les mots de la « Contribution à la critique de la philosophie du droit de Hegel » de Karl Marx qui sont posés en exergue⁴. Très rapidement, dans l'introduction, est convoquée également la pensée de Jacques Berque ; c'est dire qu'à même le dispositif médiatique, Chamberland montre qu'il n'écrit pas seul et que toute une communauté d'idées traverse le texte. Il convoque d'ailleurs la poésie de Miron pour fonder son esquisse de l'homme « agonique » québécois et identifie une série d'ennemis contre qui s'élève son discours (« Peter Trudeau⁵ » et les gens de *Cité libre*). De la même façon, la première partie de son article, intitulée « 1. Portrait du colonisé québécois », appelle le lecteur à une analyse en écho avec l'essai du théoricien de la décolonisation, liant – voire ouvrant – la démystification de cette situation de « colonisé québécois » à un ensemble de réalités mondiales, bien que l'éditorial du numéro souligne qu'il n'est pas question de tracer « le portrait du citoyen du monde » (Parti pris / C.L., 1964, 4). Il faut ajouter que la visée de l'article n'est pas d'appliquer un schéma d'analyse à la situation québécoise, bien au contraire. C'est en ce sens que le propos s'affaire à opposer la technicalisation et les « analyses scientifiques du réel » au « fondamental » et au « réel », à la suite de Jacques Berque. Plus encore, c'est à l'expérience de sa situation que Chamberland s'attache. De manière performative, c'est en faisant l'expérience du langage et de la parole que se transforment les faits :

Lorsque j'écris hypothèse ou souhait, je dessers quelque peu mon dessein : il faut parler d'hypothèses d'action, c'est-à-dire d'hypothèses dont la « vérification » doit être effectuée par la transformation des faits. [...] Ce desssein, vous le connaissez : la libération nationale et révolutionnaire du Québec (Chamberland, 1964, 55).

De façon certes très sartrienne, l'auteur remet en cause les théories au profit de l'expérience d'une situation et de l'observation de celle-ci. Ce sont les résultats, les effets d'un régime qui sont mis en paroles dans le

4 On lit : « Une révolution radicale ne peut être que la révolution des besoins radicaux. »

5 Pierre Elliott-Trudeau est une figure récurrente de l'ennemi dans les textes des partipristes, en incarnant le modèle traditionnel du nationalisme à dépasser. On pensera, également, au texte « La fatigue culturelle du Canada français » signé par Hubert Aquin dans *Liberté* en 1962 en réponse à « La nouvelle trahison des clercs » de Trudeau publié dans *Cité libre* en avril 1962.

texte de Chamberland. Cela ne va pas sans rappeler ce qu'écrit Albert Memmi à propos de « la situation de l'écrivain » colonisé :

L'émergence d'une littérature de colonisés, la prise de conscience des écrivains nord-africains par exemple, n'est pas un phénomène isolé. Elle participe de la prise de conscience de soi de tout un groupe humain. Le fruit n'est pas un accident ou un miracle de la plante, mais le signe de sa maturité. Tout au plus le surgissement de l'artiste colonisé devant un peu la prise de conscience collective dont il participe, qu'il hâte en y participant (Memmi, 2012, 127).

On conçoit assez facilement comment cette « prise de conscience » trouve écho chez *Parti pris*. Elle est d'ailleurs énoncée clairement dans l'éditorial inaugural :

La parole, pour nous, a une fonction démystificatrice ; elle nous servira à créer une vérité qui atteigne et transforme à la fois la réalité de notre société. C'est dire que pour nous, l'analyse, la réflexion et la parole ne sont qu'un des moments de l'action : nous ne visons à dire notre société que pour la transformer. Notre vérité, nous la créerons en créant celle d'un pays et d'un peuple encore incertains (Parti pris, 1963, 2).

Dans le texte de Chamberland, cette volonté passe notamment par la nomination effective du *Québec* et des *québécois*⁶ [*siq*], termes choisis et qui s'imposent dans la deuxième partie de l'article intitulée, à la façon d'un souhait, « 2. Naissance de l'homme québécois ». Cependant, on ne cherche pas l'essence d'un homme, on tente plutôt « d'esquisse[r] ici sous des angles divers [...] un homme situé, l'homme québécois dans le milieu qu'il habite, avec les valeurs et les activités qui sont les siennes » (Parti pris / C.L., 1964, 4), tel que souligné dans l'éditorial signé par *Parti pris* et Camille Limoges.

Penser l'ambiguïté bicéphale

La force et l'intelligence de Chamberland sont cependant ailleurs, bien qu'elles se fondent sur une connaissance profonde des œuvres qui forment le sous-texte de l'article. Là où Albert Memmi fait l'inventaire de la condition de colonisé, dans une réflexion binaire et aux accents manichéens sur les « relations coloniales » (Hobbs, 2004, 15), Paul Chamberland pense les interstices de la dualité entre le « groupe canadien-français » (Chamberland, 1964, 63) et le Canada. En proposant d'abord l'équivalence dans sa réflexion, entre l'« être minoritaire [québécois] » et le « colonisé », il emprunte un vocabulaire tout en lui ajoutant une couche de sens ; il convoque la charge politique et

6 « Désormais, dans le cours de cet article, nous utiliserons les termes de *Québec* et de *québécois*, de préférence à ceux de *Canada français* et de *canadiens français*. Ce parti pris langagier recouvre une transformation de concepts qui révèlent une transformation des réalités. » (Chamberland, 1964, 78)

d'action qu'appelle le texte de Memmi, tout en légitimant, par l'ajout d'un nouveau sens au syntagme, son utilisation dans le contexte québécois de lutte qui lui est contemporain. « L'être minoritaire est un être *de relation* : il ne se comprend que dans l'existence de son corrélat, l'être majoritaire » (60). Cette condition n'est pas si éloignée de celle de l'« être de manque » que l'on peut lire chez Memmi, où le colonisé trouve ses caractéristiques dans une logique négative par rapport au colonisateur ; cependant, cette *relation* en est une d'exclusion mutuelle : il s'agit davantage d'un rapport de force, de l'impossibilité de penser l'un sans l'autre. Dans cette logique, l'assimilation est impossible, elle est l'inverse absolu de la relation coloniale dans la mesure où elle détruit ce rapport d'opposition complète, en considérant la possibilité d'une reproduction de certains traits du colonisateur chez le colonisé. Ce risque d'annihilation du rapport colonial se rapproche de ce que le théoricien du postcolonialisme Homi K. Bhabha⁷ nomme le mimétisme dans le rapport colonial. Dans le souci de penser les rapports de façon non binaire, en pleine mouvance poststructuraliste, Bhabha propose qu'il est possible pour le colonisé d'adopter certains traits du colonisateur dans un rapport d'amour-haine – rapport qui ne va pas sans rappeler ce qui est avancé dans le *Portrait du colonisé* – et d'ainsi incarner une menace pour le colonisateur en remettant en cause sa différence absolue, sa souveraineté. Au binarisme, il y aurait donc la possibilité d'un espace intermédiaire, de l'entre-deux. En outre, l'hypothèse relayée par la lecture historique que fait le partipriste et qui nuance derechef le traitement des analyses d'Albert Memmi :

Ces aberrations seraient moins explicables si les relations « canadiens-canadiens » s'effectuaient en terme d'exclusion plus brutale. Notre existence se fonde sur une contradiction historique presque insoutenable. D'abord réalisé contre nous, le Canada s'est vu forcé de nous admettre comme une portion de taille. Alors, pour masquer notre particularité gênante et inutile, la métropole britannique, relayée par la majorité canadienne, nous a concédé le rôle de la mouche du coche. Elle a consenti au fait de notre différence en transformant un pénible accident en une curiosité touristique (65).

Or, chez Chamberland, la *relation* n'est pas seulement binaire, bien que l'état de minoritaire ne puisse être pensé que par rapport à son contraire. L'auteur défend la thèse selon laquelle « [l']univers canadien est en fait plus qu'un univers scindé en deux, c'est un *monde bicéphale* » (66). À cela il ajoutera que « [n]ous vivons dans un monde bicéphale, un monde de l'entre-deux » (66). Ce monde monstrueux, ce monstre à deux têtes, donne lieu, toujours dans la réflexion menée dans l'article, à l'ambiguïté constitutive de l'existence canadienne :

⁷ Voir Homi K. Bhabha, *Nation and Narration*, Londres et New York, Routledge, 2013 [1990], 352 p.

L'existence canadienne n'est possible que dans la mesure où la minorité arrive à *traduire* (trahir), au niveau des valeurs canadiennes, *ses propres valeurs*; inversement, à consacrer les premières comme garanties des dernières. L'ambiguïté réside donc dans la possibilité d'un *échange subtil entre les contradictoires*, de sorte qu'ils deviennent indiscernables, ou du moins inséparables. À la limite, il devient possible de soutenir une thèse comme celle-ci : la sauvegarde, l'authentification et la réalisation des valeurs minoritaires ne sera possible que si elles parviennent à informer le contenu des valeurs canadiennes, autrement dit, si la minorité pénètre et transforme la majorité! (67-68)

Cette réflexion est réversible : s'il y existe la possibilité (même fantasmée) de *contaminer* la majorité par les valeurs de la minorité, il ne demeure pas moins, pour la minorité, un danger d'assimilation. Paul Chamberland, en fin rhéteur, expose la perméabilité de ce monde « bicéphale » afin d'introduire, dans son discours, les idées de ses détracteurs – de « Peter Trudeau », notamment – pour mieux faire valoir l'actualité d'un « *génocide culturel* » :

Pour nous le capital est anglo-saxon, et c'est lui qui accomplit le plus sûrement le *génocide culturel* dont nous sommes victimes. Il le fait mécaniquement, sans visée précise ; il rayonne le mépris le plus complet pour ce qui est spécificité culturelle, santé sociale d'un peuple (69).

À cela s'oppose la « *volonté de soi*, [d'une] quête à soi » (69) qui s'inscrit dans la lutte révolutionnaire que défend *Parti pris*. Il s'agit évidemment de se défaire de cette ambiguïté, de renaître à soi, afin d'atteindre l'indépendance nationale. Mais il reste que cette étape intermédiaire se distingue de ce que propose Albert Memmi tout en reprenant certaines des caractéristiques qu'il esquisse à propos du colonisé. D'une situation du colonisé comme être de « manque » tel qu'il est pensé chez Memmi, l'on passe à une existence de « minoritaire » menacée par l'assimilation d'une « majorité » canadienne-anglaise, en raison de l'ambiguïté historique constitutive du Canada.

L'appel à la lutte révolutionnaire passe par cette rhétorique de la démystification en soulignant comment l'« univers canadien » est bicéphale et comment celui-ci, par son ambiguïté constitutive, laisse un interstice que l'un ou l'autre des groupes peut investir. Une fois cette démonstration faite, par le biais d'une sorte d'anthropologie du social – non loin des écrits d'Andrée Benoist⁸ d'ailleurs –, Chamberland réinvestit le domaine de la « psychologie » du colonisé québécois : « Cet univers bicéphale n'est que la projection, la rationalisation d'un vertige, d'une fuite devant notre liberté » (67).

8 À ce titre, voir l'article : Benoist, Andrée. Été 1964. « Valeurs culturelles et dépression ». *Parti pris*, vol. 1, n^{os} 9-10-11, p. 30-36.

À cette dualité canadienne à investir en vue de l'émancipation s'ajoute un « espace original où nous n'affrontions que les fantômes » (70), ce « maître, le passé » (70), qu'est l'expérience de la colonisation française. Plutôt que de poser la question en termes de situation coloniale double (les « colonisateurs » canadien-anglais et français), Chamberland fait appel aux notions de mémoire et de mythe – certainement empruntées à la pensée de Memmi⁹.

De surcroît, le portrait livré par Paul Chamberland interroge le rôle de la littérature en convoquant, très rapidement, la poésie de Gaston Miron comme base de l'essai. C'est par un extrait de « L'homme agonique » que Chamberland donne à lire cette condition de « minoritaire », de « colonisé » sur laquelle porte sa réflexion : « La vérité que Miron nous dévoile est notre condition d'être minoritaire » (59). Cela ne va pas sans rappeler l'entreprise de démystification, par la parole, annoncée dès la première parution de *Parti pris* et augure, en quelque sorte, le lien fort qui liera les idéologies et la littérature au sein de la revue¹⁰. Par l'acte d'exposer, au sein de son article et dans les pages de *Parti pris*, la poésie de Miron pour la montrer parole démystificatrice de la situation, Chamberland dévoile qu'il existe une pratique d'écriture, une langue capable d'exposer une certaine *vérité*. Tout fonctionne comme si la revendication de *Parti pris* s'inscrivait de façon dynamique dans cette exigence de « *libération et [de] restauration de [la] langue* » (Memmi, 2012, 127) dont parle Memmi ; comme si la prise de conscience du « colonisé » avait lieu, qu'elle était déjà en marche, qu'elle dépassait – ne serait-ce qu'un peu – déjà les observations de Memmi.

Les partipristes luttent « pour un État libre, laïque et socialiste » (*Parti pris*, 1963, 4), ils appellent à une communauté imaginaire québécoise – incarnée dans ce *nous* martelé par la plume des auteurs –, ils invoquent un pays à faire dans une lutte faite de langage et d'actions révolutionnaires. Dans son article « De la damnation à la liberté », Paul Chamberland convoque le texte emblématique d'Albert Memmi, ce *Portrait du colonisé* précédé du *Portrait du colonisateur*, dans le cadre du numéro de l'été 1964 dont l'intitulé principal pose le texte de l'essayiste sous la rubrique « Portrait du colonisé ». Nous croyons que, plus qu'une référence idéologique, et davantage sur le mode de l'appropriation et celui de la réécriture, Chamberland dévide les écrits de Memmi, dans le sens où il en tisse son texte pour mieux créer un « portrait du colonisé » québécois, être minoritaire et liminaire, dans une existence canadienne ambiguë. La performativité du texte du poète et essayiste

⁹ Consulter notamment le chapitre « Naissance du mythe » (Memmi, 2012, 99-103).

¹⁰ Une analyse plus en profondeur s'imposerait à la suite de l'ouvrage de Robert Major (*Parti pris. Idéologies et littérature*) qui en propose déjà un tour d'horizon.

est manifeste : il écrit une partie de l'histoire du peuple « *québécois* » et de lui accorder un début d'existence indépendante propre par le biais de la nomination (ce passage du Canadien français au *québécois* [sic] auquel tient Chamberland dans la deuxième partie de l'article), dotant ainsi ce peuple à l'autonomie qu'il réclame d'un récit, le faisant entrer dans l'histoire. Ainsi les enseignements de Memmi se font entendre :

La carence la plus grave subie par le colonisé est d'être placé *hors de l'histoire* et hors de la cité. La colonisation lui supprime toute part libre dans la guerre comme dans la paix, toute décision qui contribue au destin du monde et du sien, toute responsabilité historique et sociale (Memmi, 2012, 111).

Chamberland, tout comme les autres membres fondateurs de la revue, André Brochu, Pierre Maheu, André Major et Jean-Marc Pottie, se pose en tant que lecteur et place son texte sous le signe des théoriciens de la décolonisation, des penseurs marxistes et socialistes et des poètes québécois qui l'ont précédé. La prose de Chamberland est consciente de son projet, elle garde en elle un sous-texte important et omniprésent. Ce qui rend l'article à l'étude particulièrement intéressant est la convocation de l'essai de Memmi et de son vocabulaire pour parvenir à dire, à écrire différemment, sans appliquer une grille de lecture décolonialiste, l'état québécois de l'époque, dans le contexte des revendications des partipristes. Si Paul Chamberland dévide, déroule la pensée d'Albert Memmi sur la décolonisation, c'est pour mieux tisser un texte fort de l'expérience, un texte qui appelle un *nous* à faire à travers une lutte révolutionnaire qui passe par la parole. Chamberland donne des armes à penser.

Il en va comme si la décolonisation ne suffisait pas à rendre compte de la spécificité québécoise, de sa situation d'entre-deux à l'intérieur de l'hydre que représente le Canada dans l'imaginaire convoqué par le poète. Hanté par un passé de domination coloniale française, le Québécois est alors caché dans les retranchements de sa condition d'être minoritaire. Paul Chamberland pense déjà, dans ce texte de 1964, les interstices de cette condition, les zones où pourrait advenir une contamination entre les caractéristiques du Canadien français et du Canadien anglais, où la logique binaire et de caractérisation négative d'Albert Memmi pourrait être dépassée au profit de l'assimilation ou de la prise de pouvoir d'un groupe sur l'autre. En ce sens, la pensée de Chamberland est certainement près de celle de Homi K. Bhabha, dans l'anachronisme certes, mais dans une communauté de pensée qui s'applique à défaire la logique binaire, dans la définition d'identité. Il faudrait, en ce sens, relire *Parti pris* à l'aune des théories du postcolonialisme afin de comprendre leurs similitudes. Tel que le souligne Sandra

Claire Hobbs, «la formation du sujet colonial est pour Bhabha un processus marqué par l'incertitude et le mouvement constants» (Hobbs, 2004, 28). La fortune critique d'Albert Memmi au Québec n'est pas étrangère au traitement qu'en ont fait les intellectuels québécois de *Parti pris*. L'exemple de Paul Chamberland, dans l'article à l'étude, est frappant, puisqu'il relaie un ensemble de stratégies discursives, un sous-texte abondant et une façon de présenter le texte de Memmi de façon rhétorique qui rend l'essai du Franco-tunisien accessible et opératoire pour la création d'une pensée performative révolutionnaire, chez les lecteurs de *Parti pris*.

Bibliographie

CHAMBERLAND, Paul. Été 1964. « De la damnation à la liberté ». *Parti pris*, vol. 1, n^{os} 9-10-11, p. 53-89.

FABRE, Gérard. 2013. « À contretemps : entretien avec Paul Chamberland ». *Spirale*, n^o 246, p. 37-41.

HOBBS, Sandra Claire. 2004. « La résistance tranquille : décolonialisation et postcolonialisme chez Hubert Acquin et Jacques Ferron » (thèse de doctorat). Toronto : Université de Toronto. Graduate Department of French, 295 p.

MAJOR, Robert. 2013 [1979]. *Parti pris : idéologies et littérature*. Montréal : Éditions Nota bene, 489 p.

MEMMI, Albert. 2012 [1957]. *Portrait du colonisé* précédé du *Portrait du colonisateur*. Paris : Éditions Gallimard, 162 p.

PARTI PRIS. Octobre 1963. « Présentation ». *Parti pris*, vol. 1, n^o 1, p. 2-4.

PARTI PRIS / C.L.. Été 1964. « Éditorial. De l'homopoliticus à nous ». *Parti pris*, vol. 1, n^{os} 9-10-11, p. 2-5.

POULIN, Mathieu. 2009. « Citer la révolte. La reprise québécoise du discours de la décolonisation francophone » (mémoire de maîtrise). Montréal : Université de Montréal. Département des littératures de langue française, 139 p.

Voyage au cœur du labyrinthe textuel de *J'habite dans la télévision* :

mémoire, musement et résistance
dans l'écriture autofictionnelle
de Chloé Delaume

« **J**e m'appelle Chloé Delaume. Je suis un personnage de fiction¹ ». C'est ainsi que se présente l'auteure qui a « choisi l'écriture pour [se] réapproprier [son] corps, [ses] faits et gestes, et [son] identité » (ME, 2) en utilisant un nom fictionnel emprunté à Boris Vian – la Chloé de *L'Écume des jours* – et Antonin Artaud (*L'Arve et l'Aume*). Le travail de création est pour elle un laboratoire exposant le lectorat aux formes kaléidoscopiques de

¹ Delaume, Chloé. « S'écrire mode d'emploi », 11 p. [En ligne] <chloedelaume.net/ressources/divers/standalone_id1/cersiy.pdf> Dorénavant, les références à ce document seront inscrites dans le corps du texte et précédés de l'abréviation « ME ». Il en sera de même pour *J'habite dans la télévision* et l'abréviation « JHT ».

l'autofiction² afin de protéger son « je » multiple du « grand tout collectif » homogénéisant que l'on retrouve dans la « communauté des téléspectateurs » de *J'habite dans la télévision*. Il s'agit de son « expérience romanesque 07 » se déroulant sur une période de 22 mois et où elle se livre « au grand flux de la télévision » (JHT, 9) pour observer les transformations de son corps et de sa pensée à l'aide de sa narration propre, un « je » fort et indépendant qui tente de se distancier du discours annihilant de ce média. Avec le réceptacle corporel qu'elle met en place dans ce travail fictionnel et qui lui permet de se soumettre à la logique du flux télévisuel, Delaume dévoile la dialectique entre mémoire et oubli qui caractérise les dérives d'une société, celle du roman, où les amnésiques se complaisent devant le spectacle télévisé et où les non-spectateurs se désresponsabilisent en ignorant le pouvoir hégémonique de cette industrie. Son expérimentation divulgue au reste une écriture hybride et résistante instaurant un contre-discours mémoriel au babilage aliénant mis en place par les dirigeants des entreprises qui utilisent la télévision comme instrument de vente. Il s'agira pour nous d'explorer cette dialectique permettant la mise en marche de la prose delaumienne et s'inscrivant en porte à faux de la conception du monde véhiculée par la société de consommation.

Surfer sur/dans le pli du flux

Habiter dans la télévision, c'est être confronté au mouvement incessant des images, des sons et des idées. En se soumettant aux flux télévisuels, le sujet d'étude Chloé Delaume se retrouve envahie par des images et assujettie à des fluctuations constantes de signes³ (Gervais et Guilet, 2001, 90). Elle se situe donc au cœur d'un rhizome deleuzien qui la pousse à expérimenter différents mouvements de relations et de connexions fonctionnant sous une dynamique que l'on peut associer à l'oubli positif (90). Ce type d'oubli diffère toutefois du sens premier que l'on attribue à ce terme, car il pousse plutôt à l'agir, au musement ou à la flânerie permettant ainsi à l'individu – ou à sa représentation fictionnelle dans le cas de Delaume – de se rendre disponible à la rencontre, à la création, à l'association libre et à la dérive (91).

Tout au long de son expérience télévisuelle, le personnage-auteure est effectivement confrontée à plusieurs types d'émissions et de

² « Démultiplier le Je, en faire une trinité. L'auteur, le narrateur, le personnage central. Décliner ces trois Je, tenter de les combiner, de les subdiviser, pour obtenir des formes kaléidoscopiques » (ME, 2).

³ Cet article s'intéresse d'abord aux caractéristiques de ce que les auteur.es nomment la « fiction du flux » : il et elle développent cette idée autour d'exemples provenant du cyberspace et d'œuvres hypermédiatiques que l'on retrouve sur support informatique. Je reprendrai les attributs qui se dégagent de cette esthétique particulière pour l'appliquer à l'univers télévisuel s'inspirant d'un mouvement semblable au flux cybernétique, mais où l'interactivité du sujet est peut être moins grande sur la nature possible du contenu s'offrant à lui.

publicités qui fluctuent devant et en elle⁴. À l'aide d'informations recueillies et grâce à son apprentissage in situ dans le flux constant d'images, elle éprouve les différentes facettes du neuromarketing, celui que Patrick Le Lay – président-directeur général de TF1 à l'époque – met en application sur cette chaîne. *J'habite dans la télévision* devient alors un véritable carnet de bord qui informe d'abord le lecteur de l'avancée de son expérience, mais qui devient également un espace de savoirs : Delaume y intègre de nombreuses sources scientifiques permettant de dévoiler le jeu de la classe possédant des intérêts commerciaux qui utilise la publicité comme moyen d'assurer la réussite de ses activités commerciales.

Pour ce faire, elle rapporte directement les propos de divers spécialistes, comme ceux du professeur Clinton Kilts⁵, qui utilise des techniques issues des avancées de la neurotechnologie afin d'agir directement dans le cerveau des consommateurs en stimulant leur « zone de marché » (JHT, 31). Par l'agencement de ces affirmations à des explications d'ordre anatomique, Delaume s'occupe également de restituer le savoir s'effritant au contact du discours publicitaire ; cette partie du cerveau humain tant convoitée par les publicitaires se nomme le cortex préfrontal médian, une terminologie qui à leur yeux, ne doit s'employer que dans un contexte scientifique. Il leur est donc nécessaire de traduire ces termes en un langage qui leur est propre afin de l'assimiler à l'univers du neuromarketing, mais qui en contrepartie l'éloigne de son sens propre.

L'exposé scientifique amené par l'auteure – qui se concentre dans la première moitié du roman – se combine à des observations obtenues suite à ses dérives dans le flux télévisuel au rythme des changements de chaînes et du bombardement incessant de messages sémiotiques divers. Son corps-réceptacle permet de dévoiler à son lectorat les effets de la stratégie publicitaire dans la suite de la trame narrative, celle qui « reproduit les activations cérébrales correspondant aux critères du plaisir » (JHT, 35). Elle expose entre autres l'effet répétitif et cyclique des bulletins d'informations qui rythment son quotidien de manière inconsciente sans la nourrir d'actualités inédites, ce qui est pourtant leur fonction première : « Je l'entends sans même l'écouter, je sais déjà tout ce qu'elle me dit et tout ce qu'elle voudra me dire, ce n'est pas du tout en son discours qu'elle me structure, c'est dans ses fondus enchaînés » (JHT, 85). La totalité de l'organe télévisuel mime donc la forme et la fonction de la publicité pour se confondre dans un même flux.

4 Devant, car une partie de son personnage est tout de même spectatrice ; elle interagit avec son mari, ses chats et son appartement et en elle parce que l'autre partie d'elle-même se retrouve dans la télévision – son cerveau notamment.

5 Le professeur Kilts est également directeur scientifique de l'Institut Brighthouse, une firme de consultants en stratégie commercial au service de multinationales telles que McDonald's et Coca Cola.

Par ces « fondus » et ce bombardement d'images, Delaume erre entre toutes ces strates de données afin d'en découvrir l'effet, mais elle n'est pas à l'abri de leurs effets déstabilisants qui la conduisent sur la voie de l'oubli et de sa signification dénotative : « Ce que je vois ce que j'entends ce que je dis ce que je pense, ce n'est déjà plus la même chose. [...] On ne peut jamais fuir, dans la télévision. [...] Ça joue sur ma consommation [...] et sur ma langue, parfois » (JHT, 64). Oubli de ses habitudes antérieures, oubli de ses actes, mais également, oubli révélateur d'un effet psychique qui affecte le sujet qui s'adonne à une écoute de la télévision. En ne sachant plus grand-chose et en perdant ses fichiers⁶ (JHT, 26), Delaume traduit un processus complexe et insidieux en utilisant les outils de la fiction et elle donne un corps au « rien qui s'émet et circule » (JHT, 37). L'oubli auquel elle s'abandonne demeure toutefois révélateur, car même si les images télévisuelles tentent de s'infiltrer dans les replis de son cerveau et de remplacer ses souvenirs, elle arrive à produire un savoir qui s'exprime par le biais de la trame narrative. Le lecteur delaumien se retrouve ainsi devant la révélation d'une réalité problématique, mais décodable, car « nous devons apprendre à nous approprier ce flux, dont l'expérience est marquée par la variation, la traduction, la labilité et, ultimement, l'oubli » (Gervais et Guilet, 90). C'est à lui et à nous, par le fait même, de compléter le processus de création conceptuel que nous offre cette révélation en devenant « un point d'arrivée du flux, pour reprendre le vocabulaire de Deleuze, et de faire cesser le mouvement continu de défilement des images et des phrases » (Gervais et Guilet, 98), afin de redonner un sens à l'errance, à la dérive et au musement auxquels Delaume nous convie.

Fragmentation de la forme narrative, une représentation de l'oubli positif

J'habite dans la télévision est un récit dont la forme morcelée affecte directement la narration en raison, notamment, de l'identité conflictuelle qui anime l'auteure-personnage et sa définition par le flux télévisuel. Cette fiction est séparée en 27 « pièces » d'une forme irrégulière où la parole au « je » de Chloé Delaume personnage de fiction côtoie des citations de Deleuze, Baudrillard et Bourdieu. Si ces différents changements de ton au fil des chapitres contribuent à l'esthétique du flux, ils mènent également le lecteur dans une sorte de labyrinthe où

⁶ En employant le terme « fichier », le corps-réceptacle de Delaume est métaphoriquement transformé en machine informatique. Perdre « ses fichiers » est donc synonyme d'une perte de mémoire et d'un élagage d'information.

les voix, les images et les représentations s'entremêlent pour laisser place à une métaphore de l'oubli.

La forme labyrinthique du récit se donne à lire par les multiples intertextes et le mélange des paroles télévisuelles avec le « je » de Delaume. Par exemple, la « pièce 4/27 » fait état d'une série de notes qui oscillent entre des réflexions sur le passé du personnage, sur son expérience d'habitante de la télévision et sur son identité propre⁷ alors que plusieurs autres « pièces » sont structurées sous forme de notes ou de commentaires. Chacun de ses fragments textuels se superpose donc à un schéma qui saute d'un réel à un autre, que ce soit celui de la télévision ou d'un médium distinct. Le texte est rarement linéaire, laissant l'impression au lecteur d'« avance[r] sans savoir où il va » (Gervais, 2008, 37) et de vivre dans la logique de l'instant qui « renvoie plutôt à l'immédiateté de l'oubli et au flottement de l'émerveillement » (58).

Le lecteur a alors l'impression d'accompagner le personnage à travers une quête motivée par l'oubli positif, celui qui permet l'événement et l'inattendu (60). Il suit Thésée-Delaume dans le dédale de ses réflexions qui aimerait bien réussir la mise à mort du Minotaure-Ogre. Face à cette impossibilité, Delaume demeure toutefois prisonnière du labyrinthe télévisuel, ce qui a pour conséquence de laisser le plaisir à son lectorat de décoder le message qu'elle lui offre. Même si elle conteste son statut de prisonnière, car elle arrive à circuler « librement dans les écrans gigognes du lever au coucher » (JHT, 27), elle a tout de même fait le choix de la mort symbolique afin de se séparer du grand tout collectif et amnésique. La dernière pièce du récit semble démontrer que le labyrinthe est sans issue. En effet, le premier paragraphe de la « pièce 27/27 » rappelle celui de la « pièce 1/27 » puisqu'il reprend la même structure phrastique, ce qui donne l'effet d'une boucle textuelle. Néanmoins, l'appel change : alors que Delaume utilisait la narration au « vous » dans la première pièce, elle se rabat sur le « je » dans la dernière, confirmant la réussite de son projet autofictionnel. L'écriture lui a permis de se « réappropri[er] [son] corps, [ses] faits et gestes, et [son] identité » (ME, 1) au lieu de les laisser sombrer dans la masse uniformisante.

Avaler sa langue et perdre le mot

Le caractère fragmentaire de cette fiction se manifeste également dans la forme même de la matière écrite. Plusieurs parties sont brouillées, certaines phrases sont coupées, des mots sont laissés seuls et des voix extérieures s'entremêlent à la parole de Delaume empêchant ainsi une communication adéquate de la trame narrative :

7 « J'ajoute que. Je suis je dis un globule rouge, rouge comme la robe de Nicki » (JHT, 39).

Est-ce qu'Apollinaire pouvait prophétiser rangées de blancs chérubins est qu'Apollinaire pouvait des figurines remplacent dessiner les contours est-ce qu'Apollinaire et balancent savait déjà au fond pour la télévision. Les corps ensapinnés, ils vont offrant leurs bons onguents quand la montagne accouche. J'ai un rongeur au fond du crâne et des limbes frétilent l'ombilic (JHT, 100).

Bon nombre de phrases demeurent incomplètes, laissant le lecteur libre d'interpréter la fin en regard des quelques mots que l'auteure dévoile : « Passer son samedi soir devant ou à côté de la télévision est une activité qui fait sens au point de constituer en soi une information signification quant à » (JHT, 47). Tant dans le brouillage que dans les incomplétudes phrastiques, l'absence de mots ou de sens « témoigne d'une parole détraquée, d'un accès au langage qui ne répond plus aux interprétants habituels. Les mots paraissent marqués d'une inquiétante étrangeté, d'une altérité irréductible. Des contenants vidés de leur contenu ou pour mieux dire désémotisés » (Gervais, 1999, 7). Pour le lecteur, il est donc difficile d'effectuer une opération de décodage qui peut mener à l'émergence de la signification. Étant écarté de ses repères, il erre à la recherche du sens dans les pourtours du texte. Est-ce une manigance de Delaume qui vise à faire réfléchir son lectorat qu'elle accuse et méprise⁸ ou est-ce le résultat d'instant d'amnésie que la télévision lui fait subir⁹ ?

À l'opposé de ces égarements asémotiques, il est possible d'observer des moments dans le récit fictionnel où le processus de mémoire est valorisé. En effet, à l'intérieur de la « pièce 14/27 », Delaume s'arrête sur l'effet dramatique de la disparition des mots, car « quand un mot n'est plus prononcé, plus articulé par personne, il finit par s'éteindre » (JHT, 79). Pour ce faire, elle « ouvre » le cerveau des amnésiques qui se retrouvent dans l'impossibilité de réfléchir dans le but d'y faire entrer de force l'explication qu'elle propose : « Ça ne sert à rien de nier, vous n'avez pas compris et vous ne comprenez rien. Laissez-moi pratiquer la première extraction, tout autour du squelette les petits vers s'affairent, opalins faméliques, les plumes frissonnent, s'agitent, ne pas méprendre résurrection et agitation du festin » (JHT, 79). Elle combat donc les « fabricants d'amnésie » en forçant la mémoire des victimes à se souvenir des sens oubliés. Elle fera de même avec l'expression « se placer en rang d'oignons » dans la « pièce 15/27 » en racontant l'origine de cette

8 À plusieurs reprises, Delaume interpelle son lectorat en soulignant son inaction et son indifférence face à l'empire télévisuel : « Vous dites : je me détends devant la télévision. Lascifs et déchaussés, quand vous fixez l'écran c'est pour vous oublier. Vous-mêmes, oui, votre corps, votre esprit et la journée subie. La tension, les soucis, l'usure de l'os de vos poignets, votre contrat social. [...] Vous ne voulez pas voir, vous ne voulez pas connaître, vous ne voulez pas y être. Vous voulez dire : je ne sais pas, je ne saurai pas, nous ne savions pas. Alors vous ne comprenez pas, vous ne comprenez rien. Votre tête est pleine d'oiseaux morts et votre conscience prend le train » (JHT, 18).

9 « J'ai perdu la mémoire comme j'ai gagné le reste, sans faire vraiment exprès » (JHT, 76).

expression et en soulignant la modification qu'a apportée l'Académie française au mot « oignon » en supprimant son « i ». En enlevant cette lettre, la référence historique se trouve annihilée, car l'expression se base sur un duc du même nom. Delaume tente donc de rétablir la mémoire de ces expressions en réaction à l'oubli définitif et l'amnésie qui habitent la communauté des téléspectateurs.

Survivre au capitalisme en usant de la mémoire pour combattre l'amnésie

Ce « laboratoire textuel » comporte une dimension éminemment politique qui pose avant tout des questions sur les rapports que la société entretient avec la télévision et son industrie. Delaume propose des réflexions intéressantes sur la mise en spectacle du corps, les techniques publicitaires et la relation avec le système capitaliste. Revêtant une forme hors de l'ordinaire, son roman provoque le lecteur pour le faire sortir de son espace de confort et le forcer à la réflexion : pour quoi en sommes-nous rendus au point où l'existence du neuromarketing est tolérée, voire justifiée ? Est-ce parce que nous sommes trop longtemps restés indifférents au mouvement de colonisation de la boîte noire dans nos vies quotidiennes ou est-ce les affres du système capitaliste qu'il faut blâmer ? Certes, par ses pratiques autofictionnelles et par la construction d'un personnage revendicateur, l'auteure s'attaque à un problème de société et invite son lecteur à ne pas demeurer dans l'indifférence. Le côté politique de l'œuvre informe et dénonce, mais permet également de faire acte de mémoire en usant de subversion auprès du lecteur : éprouver de fortes marques de pathos provoque le souvenir et oblige la mémorisation de ces révélations.

Tout au long de *J'habite dans la télévision*, Delaume multiplie les exemples pour démontrer les manipulations perpétuées par le règne de la télévision. Ainsi, elle décrit ce sentiment d'envoûtement qui l'anime lorsqu'elle ressent la stimulation de la « zone de marché » dans son cortex préfrontal médian :

Je l'ai senti, vous saisissez, senti imperceptiblement, le cheminement du stimulus jusqu'à cette foutue zone du marché, le détour en boomerang qui rebondit odieux sur le larynx jusqu'à se catapulter en mots par-dessus les dents. Le moment précis, je ne sais pas. Ce dont je suis certaine c'est le vortex qui s'ensuit. Mon corps, ça faisait bien longtemps que je le savais perdu, soldé disséminé hypothéqué vendu rayer la mention inutile (JHT, 34).

Elle témoigne également des changements qu'elle subit au contact de la télévision, et ce, même si elle est consciente du jeu de manipulation qui

s'exerce sur elle. Elle succombe en revanche aux bombardements des publicités et des images de croustilles alors qu'à la « pièce 12/27 » elle explique le fonctionnement de la molécule de la faim, la ghreline, sur son hippocampe, son cerveau et sa mémoire. La « pièce 16/27 » tente d'objectiver ces réflexions en utilisant le « il » pour décrire les modifications du personnage de fiction. En effet, « le sujet ne produit plus de pensée. Il reçoit et relaie des opinions. [...] Le sujet ne dit même plus : à la télévision. Le sujet ne dit plus. Il répète. Et il fait sien la voix de la télévision. Le sujet ne pense plus : il secrète. [...] Désormais : il paraît » (JHT, 97). Delaume rend donc compte de cette ouverture de « l'espace privé du spectateur à des sentiments et des associations aptes à l'industrie de la publicité » (Hammer et McLaren, 1992, 24) à la fois par l'utilisation d'un vocabulaire scientifique riche et par la description des effets qu'elle ressent suite à son expérience accentuant ainsi l'effet de réel de sa narration. Mais par l'explication et la démonstration, elle tente surtout de combattre le pouvoir d'homogénéisation et d'unification que produit la télévision, qui, par « une forme de double encodage rehistoricise et réduit l'hétérogénéité et l'instabilité des mémoires profondes et des associations à une correspondance mimétique avec le réel » (Hammer et McLaren, 24).

Afin d'intensifier son propos et de démontrer comment l'industrie télévisuelle procède pour altérer le réel en le manipulant, le transformant et en l'adaptant au jeu de la séduction, l'auteure utilise en exemple une fabrication exclusive au petit écran, la télé-réalité. Il s'agit effectivement d'une illustration de la manière dont la réalité peut être déformée, car sa version télévisuelle tente de mettre en spectacle la vie quotidienne afin que le téléspectateur puisse se reconnaître à travers l'écran et troquer son « reflet » pour une autre conception de la réalité. Oublier qu'il est vraiment, annihiler son sens critique et se définir par un formatage télévisuel afin de se mouler au rythme compulsif du capitalisme et abandonner son cerveau aux lois de l'offre et de la demande. La télé-réalité devient pour Delaume, une sorte d'expérience de rencontre avec des « figurines¹⁰ », des rencontres où l'imprévu est contrôlé et où « la création d'un nouvel organe dans le cerveau du téléspectateur » (JHT, 112) est provoquée. Son raisonnement se développe autour d'une réflexion sur *Videodrome*, le film de David Cronenberg, qui ne fait pas seulement figure de fiction, mais également de dispositif créé par la société Spectacular Optical qui est dirigée par le « leader d'une organisation politique d'extrême droite dont le but est d'assujettir à terme un maximum d'individus à l'échelle

¹⁰ « Ma vie n'est plus que rendez-vous, beaucoup de gens s'adressent à moi, ils ne prononcent jamais mon nom mais je suis le témoin et la partie prenante. Des liens se créent, se tissent et se resserrent. [...] Je reconnais les archétypes et les profils des figures qui me donnent rendez-vous dans la télévision. Je préfère parfois leur présence à celles qui me sont imposées dehors, en dehors du salon et donc parfois très loin de la télévision » (JHT, 94).

mondiale» (JHT, 111). Ce phénomène télévisuel est dépeint par la narratrice comme un objet politique qui a pour but d'entrer dans le cerveau des téléspectateurs et de procurer un « certain bonheur commercial » par l'utilisation de processus d'asservissement et de domination. Dans cette situation, se faire sentinelle devient un geste de contestation : il ne s'agit pas seulement de faire une excursion dans la télévision, mais plutôt de faire un pèlerinage dans les cerveaux obnubilés par l'image afin de comprendre les mécanismes de manigance de ces industries, « connaître leurs armes [et] en devenir une » (JHT, 113).

Delaume montre donc la télévision sous ses mauvais jours ; ce n'est pas seulement une boîte à images inoffensive, mais un instrument de domination politique qui détruit des vies – il ne suffit que de penser au suicide du premier participant d'une émission de télé-réalité que Delaume donne en exemple. Par ses diverses expériences, la narratrice transmet ces informations à son lecteur par la voie d'un savoir à acquérir. En sa qualité d'espionne, elle se fait un devoir de dévoiler les mécanismes de cet instrument au service du capitalisme.

Par la forme même de son roman, soit l'autobiographie fictionnelle, Delaume fait preuve d'un acte politique. En effet, écrire au « je » dans un monde dominé par cette grande « fiction collective » imposée et fabriquée par les disciples du capitalisme, c'est être capable de résister à l'asservissement général et l'amnésie sociale qu'elle perçoit. L'auteure en fait d'ailleurs état dans « S'écrire mode d'emploi » : « Écrire le Je ne relève en rien du narcissisme, mais de l'instinct de survie dans une société où le capitalisme écrit nos vies et les contrôle » (Delaume, ME, 3).

J'habite la télévision apparaît comme une prise de parole forte et dénonciatrice dans une société où les téléspectateurs demeurent devant la boîte noire sans se poser de questions sur les processus subjacents à ce média et où les intellectuels font preuve de mauvaise foi en se fermant les yeux devant cette réalité qui n'en est pas une. En effet, la narratrice les accuse directement dès les premières pages du roman : « Vous ne regardez pas alors vous ne voyez pas, je crois que ça tombe sous le sens. Le vrai du vrai, non impossible, même quand vous essayez la cécité perdure. Alors, vous retournez aussitôt dans le faux, on connaît du mensonge le confort obséquieux » (JHT, 12). Ces lecteurs que Delaume accuse d'emblée de mauvaise foi consomment également les produits culturels et sont prisonniers – au même titre que la communauté des téléspectateurs dont il est question dans *J'habite dans la télévision* – de ce qu'elle considère comme une grande fiction collective. Suivant sa prise de position, Delaume se construit un « je » bien distinct,

un «je» sentinelle, un «je» mort, mais dans le réel et qui peut conserver sa narration propre avant qu'il ne soit trop tard (JHT, 155).

Le laboratoire romanesque que forme *J'habite dans la télévision* est donc un lieu de prise de conscience pour le lecteur delaumien où Chloé Delaume personnage de fiction guide son lecteur dans le dévoilement d'une réalité qui lui échappe. Elle y dompte la littérature et la met à son service afin de porter un message politique et formateur, mais également pour raviver la mémoire collective et éveiller les individus passifs, car

face à l'autofiction, le lecteur ne peut pas juste se divertir, il ne peut être détourné des préoccupations qui doivent rester pour lui les plus fondamentales. Même s'il s'identifie, il est en parallèle actif, invité à lui-même savoir où est son Je, comment il se positionne et comment il défend l'intégrité de son individualité dans une société qui sait en aplanir toutes les aspérités pour mieux la contrôler (Delaume, ME, 11).

Construire un «je» fort, un «je» en marge et ainsi prendre les rênes de notre réalité, voilà le message de Delaume et de son travail autofictionnel.

Bibliographie

- DELAUME, Chloé. 2006. *J'habite dans la télévision*. Paris : Éditions Gallimard, coll. « J'ai lu. Nouvelle génération », 155 p.
- DELAUME, Chloé. « S'écrire mode d'emploi », 11 p. [En ligne] < chloedelaume.net/ressources/divers/standalone_id1/cersiy.pdf >
- GERVAIS, Bertrand, 1999. « Manger le livre. Désémotisation et imaginaire de la fin ». *Protée*, vol. 27, n° 3, p. 7-18.
- _____. 2008. « Le labyrinthe et l'oubli. Fondements d'un imaginaire ». *La ligne brisée : labyrinthe, oubli et violence*. Montréal : Le Quartanier, p. 21-65.
- GERVAIS, Bertrand et Anais Guilet. 2001. « Esthétique et fiction du flux. Éléments de description ». *Protée*, vol. 39, n° 1, p. 89-100.
- HAMMER, Ronda et Peter Mc Laren. 1992. « Le paradoxe de l'Image. Connaissance médiatique et déclin de la qualité de la vie ». *Anthropologie et sociétés*, vol. 16, n° 1, p. 21-39.

Notices biobibliographiques

Dominique Auger

Dominic Auger poursuit des études à l'Université du Québec à Montréal, où il complète une maîtrise en études littéraires. Sous la direction de Jean-François Chassay, il rédige présentement un mémoire qui s'intitulera : Une quête de mémoire à transmettre. Historicité, filiation et engagement dans *La constellation du lynx*, de Louis Hamelin. Par ailleurs, quelques-uns de ses écrits poétiques ont été publiés dans des revues littéraires étudiantes, telles que *Main Blanche*, *Lapsus* et *Fermaille*. Puis, certains de ses essais ont été publiés dans *l'Artichaut*, revue des arts de l'UQAM. Il a également apporté sa contribution à la version électronique de *l'Artichaut*, en produisant des textes qui se retrouvent sous la rubrique « chronique ».

Marie-Hélène Constant

Marie-Hélène Constant est candidate au doctorat au Département des littératures de langue française à l'Université de Montréal. Ses recherches, sous la direction de Martine-Emmanuelle Lapointe, proposent l'étude des discours sur le postcolonialisme en regard de l'histoire littéraire à travers un choix d'œuvres phares de la littérature québécoise. Son mémoire de maîtrise en recherche-création sous la direction de Catherine Mavrikakis portait sur la violence du langage dans le théâtre d'Étienne Lepage comme modalité de négociation avec le réel et le spectateur. Elle s'intéresse également aux littératures anglo-québécoises et d'origine juive.

Marjolaine Denault

Marjolaine Deneault est étudiante à la maîtrise en études littéraires à l'UQAM sous la direction de Rachel Bouvet. Elle s'intéresse à l'imaginaire du désert américain et à ses représentations paysagères dans la littérature contemporaine, notamment dans les œuvres de Cormac McCarthy et Don DeLillo. Elle est également intéressée par les études relevant des champs de l'écocritique, de l'écopoétique et de la géopoétique.

Orianne Guy

Orianne Guy a effectué son master en langues, littératures et civilisations, spécialité espagnol, au sein de l'Université de Rennes², en France, et de l'Université Autonome de Puebla, au Mexique. Elle a rédigé un mémoire intitulé «La représentation de la réalité des femmes mexicaines au début du XX^{ème} siècle dans le roman *Balún Canán* de Rosario Castellanos». Elle a poursuivi ses études en littérature hispano-américaine en écrivant une thèse : «Les romans de la perte en Argentine : *La sombra del jardín* de Cristina Siscar (1999) et *Informe de París* de Paula Wajzman (1990)», sous la direction du Professeur Néstor Ponce. L'étude s'oriente sur la représentation de l'Histoire dans la fiction romanesque, en l'occurrence celle des individus qui se sont exilés suite à l'installation de la dictature en Argentine (1976-1983). En 2010, Orianne Guy a été membre du Comité d'Organisation du Colloque International «La mémoire et ses représentations esthétiques en Amérique latine» qui a eu lieu à Rennes². Depuis 2010, elle est responsable de l'édition électronique de la revue *Amerika* (<http://amerika.revues.org/>), tenue par le laboratoire LIRA (Laboratoire Interdisciplinaire de Recherche sur les Amériques). Actuellement, elle continue la recherche en participant à des journées d'études et en publiant des articles dans des revues scientifiques. Une part de son temps est aussi dédiée à la traduction.

Maude Lafleur

Maude Lafleur entreprend présentement un doctorant en études littéraires sous la direction d'Isaac Bazié à l'UQAM. Elle se penchera dans le cadre de sa thèse sur le corps en tant que marqueur d'une transgression sociale dans la littérature contemporaine. Elle a terminé au printemps 2014 la rédaction d'un mémoire intitulé «Identité et pouvoir : subjectivité féminine dans *July's People* et *Burger's Daughter* de Nadine Gordimer» qui s'intéressait aux paradigmes de la construction identitaire en contexte de ségrégation raciale. Elle est présidente de l'Association étudiante des cycles supérieurs en études littéraires (AECSEL) et siège sur le comité étudiant Figura.

Catherine Lavarenne

Catherine Lavarenne est candidate à la maîtrise en études littéraires, profil création, sous la direction de Denise Brassard. Son mémoire, composé d'un court roman et d'un essai, explore les thèmes du don, de la dette et de la filiation. En septembre 2014, elle débutera des études doctorales sous la direction de Véronique Cnockaert, au cours desquelles elle

s'intéressera aux représentations de la loi et de la coutume dans les romans paysans du 19^e siècle (France) et du début du 20^e siècle (Québec). Elle a écrit quelques articles et nouvelles pour les revues *XYZ*, *Fermaille* et *Qui vive*, a publié un article intitulé «La porosité des frontières dans *La Terre d'Émile Zola*» (disponible sur le site de l'Observatoire de l'imaginaire contemporain), et a collaboré à l'ouvrage collectif *Les femmes changent la lutte* paru aux éditions du Remue-Ménage en 2013.

Céline Philippe

Céline Philippe est titulaire d'un baccalauréat spécialisé avec majeure en lettres françaises et mineure en théâtre, ainsi que d'une maîtrise en lettres françaises de l'Université d'Ottawa. Dans le cadre de ses études de deuxième cycle, elle a rédigé une thèse de maîtrise intitulée *Elvis Gratton : mythe et microcosme*, au sujet du «phénomène Elvis Gratton» ainsi que de l'ensemble de l'œuvre de Pierre Falardeau. Après avoir œuvré durant de nombreuses années au sein du milieu théâtral franco-ontarien, elle a renoué avec sa passion pour le théâtre dans le cadre de ses études de troisième cycle. Elle poursuit depuis septembre 2011 un doctorat en études littéraires à l'Université du Québec à Montréal. Sous la direction de Mme Anne Éline Cliche, elle amorce la rédaction d'une thèse intitulée *Poétique(s) du politique* dans la dramaturgie québécoise contemporaine, portant sur l'inscription d'enjeux importants de la question nationale québécoise dans des œuvres de neuf dramaturges phares des trois dernières décennies.

Marie-Ève Richard

Après avoir complété un baccalauréat en études littéraires à l'UQAM, Marie-Ève Richard y poursuit une maîtrise en études littéraires sous la direction d'Anne Éline Cliche. Son mémoire, qu'elle rédige actuellement, porte sur la «cohérence sensible» de la pensée analogique chez Annie Le Brun, une philosophe et poète surréaliste, dans les essais *Les châteaux de la subversion* et *Si rien avait une forme*, ce serait cela. En lien avec la psychanalyse, ses recherches se penchent sur le fonctionnement de la pensée : son surgissement et sa mise en forme, poétique en l'occurrence. Elle a contribué dernièrement au carnet de recherche sur l'Imaginaire de l'écrit dans le roman, pour l'*Observatoire de l'imaginaire contemporain* (OIC), avec un article qui s'intitule «L'arbre de la "raison graphique" dans *Boward et Pécuchet* de Flaubert».

Marie-Ève Tremblay-Cléroux

Marie-Ève Tremblay-Cléroux est candidate à la maîtrise en études littéraires à l'UQAM. Elle rédige présentement son mémoire qui s'intitule *Révolution, revenances et répétition : une étude de la représentation de Rosa Luxemburg dans la fiction*, sous la direction de Jean-François Chassay, qui interroge les liens entre le biographique, l'Histoire et la fiction. Ce mémoire étudie les liens entre la littérature et le social sous l'angle du féminisme, de l'épistémocritique et de l'engagement. Elle a récemment publié un article dans la revue *Épistémocritique* ainsi que dans la revue de critique littéraire étudiante *Postures*. Elle a présenté une communication dans le cadre du 82^e Congrès de l'Acfas à l'Université Concordia en mai 2014, dans le colloque « Violence et société : réflexions interdisciplinaire », et une autre dans le cadre de la XVIX^e du CIEL (Colloque interuniversitaire étudiant de littérature). Elle est également impliquée au sein du Syndicat des étudiant-es employé-es de l'UQAM (SÉTUE) et de l'équipe de la revue *Postures*.

NUMÉROS PARUS

- Numéro 1 (printemps 1997) : Kafka
- Numéro 2 (printemps 1998) : Écriture et sida
- Numéro 3 (printemps 2000) : Littérature et musique
- Numéro 4 (printemps 2001) : Littérature américaine /
Imaginaire de la fin
- Numéro 5 (printemps 2003) : Voix de femmes de la francophonie
- Numéro 6 (printemps 2004) : Littérature québécoise
- Numéro 7 (printemps 2005) : Arts et littérature :
dialogues, croisements, interférences
- Numéro 8 (printemps 2006) : Espaces inédits :
nouveaux avatars du texte et du livre
- Numéro 9 (printemps 2007) : L'infest et l'odieux
- Numéro 10 (printemps 2008) : Les écritures de l'Histoire
- Hors série (printemps 2009) : Actes du colloque
Engagement : imaginaires et pratiques
- Numéro 11 (printemps 2009) : Écrire (sur) la marge : folie et littérature
- Hors série (printemps 2010) : Actes du colloque
Utopie/dystopie : entre imaginaire et réalité
- Numéro 12 (automne 2010) : Post-
- Numéro 13 (printemps 2011) : Interdisciplinarités /
Penser la bibliothèque
- Numéro 14 (automne 2011) : Vieillesse et passage du temps
- Numéro 15 (printemps 2012) : En territoire féministe :
regards et relectures
- Numéro 16 (automne 2012) : D'hier à demain :
le rapport au(x) classique(s)
- Numéro 17 (printemps 2013) : Nord/Sud
- Numéro 18 (automne 2013) : Déviances
- Numéro 19 (printemps 2014) : Violence et culture populaire
- Numéro 20 (automne 2014) : Corps et nation : frontières, mutations,
transferts

