



PARCOURS DE LA LITTÉRATURE QUÉBÉCOISE AU BRÉSIL

Sous la direction de

Pedro Armando Magalhães
Luciano Passos Moraes
Renato Venancio

Parcours de la littérature québécoise au Brésil

Soutien/Partenariat :

Québec 



Sous la direction de :
Pedro Armando Magalhães
Luciano Passos Moraes
Renato Venancio

**Parcours de la littérature
québécoise au Brésil**

Copyright © Autoras e autores

Todos os direitos garantidos. Qualquer parte desta obra pode ser reproduzida, transmitida ou arquivada desde que levados em conta os direitos das autoras e dos autores.

Pedro Armando Magalhães; Luciano Passos Moraes; Renato Venancio [Orgs.]

Parcours de la littérature québécoise au Brésil. São Carlos: Pedro & João Editores, 2023. 206p. 16 x 23 cm.

ISBN: 978-65-265-0659-2 [Impresso]

978-65-265-0660-8 [Digital]

1. Literatura quebequense. 2. Literatura comparada. 3. Relações Brasil-Quebec.
I. Título.

CDD – 800

Capa: Petricor Design

Ilustração da capa: Autora: Beatriz Bazoni. Título: *As cores do encontro*. (Colagem digital, 2023)

Ficha Catalográfica: Hélio Márcio Pajeú – CRB - 8-8828

Revisão: Maria Inês Coimbra Guedes

Diagramação: Diany Akiko Lee

Editores: Pedro Amaro de Moura Brito & João Rodrigo de Moura Brito

Conselho Científico da Pedro & João Editores:

Augusto Ponzio (Bari/Itália); João Wanderley Geraldi (Unicamp/Brasil); Hélio Márcio Pajeú (UFPE/Brasil); Maria Isabel de Moura (UFSCar/Brasil); Maria da Piedade Resende da Costa (UFSCar/Brasil); Valdemir Miotello (UFSCar/Brasil); Ana Cláudia Bortolozzi (UNESP/Bauru/Brasil); Mariangela Lima de Almeida (UFES/Brasil); José Kuiava (UNIOESTE/Brasil); Marisol Barenco de Mello (UFF/Brasil); Camila Caracelli Scherma (UFFS/Brasil); Luís Fernando Soares Zuin (USP/Brasil).



Pedro & João Editores

www.pedroejoaoeditores.com.br

13568-878 – São Carlos – SP

2023

Table des matières

Présentation	7
Pedro Armando Magalhães, Luciano Passos Moraes et Renato Venancio	
Mot de la ministre des Relations internationales et de la Francophonie du Québec	9
Martine Biron	
Mot du directeur du Bureau du Québec à São Paulo	11
Jason Naud	
1. Fragments de la scénographie de l’invisibilité dans la littérature québécoise	13
Maria Bernadette Porto	
2. Les errances de Sergio Kokis	31
Eurídice Figueiredo	
3. Lectures divergentes de l’altérité chez Yves Thériault	43
Humberto Luiz Lima de Oliveira	
4. La littérature québécoise à Bahia	67
Lícia Soares de Souza	
5. Petit inventaire des 43 ans d’échanges Brésil/Québec	81
Zilá Bernd	
6. Souvenirs de Lori Saint-Martin (20 novembre 1959 – 21 octobre 2022)	91
Nubia Hanciau	
7. Écrire la vie : Dany Laferrière et le parcours esthétique-littéraire d’une existence	109
Irene Corrêa de Paula Sayão Cardozo	

8. Le refus des étiquettes et l'effacement des frontières génériques chez Dany Laferrière	123
Luciano Passos Moraes	
9. Le roman du terroir face à la censure : le cas de <i>Marie Calumet</i> de Rodolphe Girard	143
Renato Venancio Henriques de Sousa	
10. <i>Le régent du charme</i> : énigmes du texte de Réjean Ducharme	157
Arnaldo Rosa Vianna Neto	
11. La dimension érotique dans la littérature amérindienne du Québec : une lecture de <i>L'amant du lac</i> de Virginia Pésémapéo Bordeleau	171
Rita Olivieri-Godet	
12. Parcours d'un esprit nomade : la littérature autochtone de Naomi Fontaine	187
Luciana Wrege Rassier	
Notices biobibliographiques	201

Présentation

Pedro Armando Magalhães,
Luciano Passos Moraes et
Renato Venancio

C'est avec une immense joie que nous avons reçu la proposition du Bureau du Québec à São Paulo pour organiser le livre que nous présentons ici : dès l'invitation, nous avons déjà imaginé l'ampleur de la responsabilité que cette tâche représenterait, en parallèle de la satisfaction que nous avons eue en embrassant un projet de cette envergure et importance.

Dès le début, nous avons compris que la première étape à franchir devait consister à retracer des moments marquants de la présence des études québécoises au Brésil, à travers le contact avec les pionnières et les pionniers de ces études. Nous sommes donc partis à la recherche des professeur.e.s qui ont été à l'avant-garde des premiers pas sur ce long chemin construit au fil des années de travail, et heureusement, la plupart d'entre elles/eux ont immédiatement montré leur intérêt à collaborer. Et il n'aurait pas été logique de retracer ce *Parcours* sans la présence de ces figures importantes qui ont préparé le terrain que nous parcourons aujourd'hui, grâce au travail qu'ils ont accompli. La première génération de chercheuses et de chercheurs en littérature québécoise a ouvert la voie aux générations suivantes, que nous avons également souhaité voir représenté.e.s dans cette publication à travers quelques travaux récents dans ce domaine.

Au fur et à mesure que nous recevions les contributions de nos collaboratrices et collaborateurs, nous avons constaté la diversité des aspects abordés dans les articles qui composent les chapitres. Des thèmes, des écrivain.e.s de taille ont été choisi.e.s par les autrices et les auteurs, constituant un répertoire aussi divers que inclusif, comprenant des noms tels que Yves Thériault, Nancy Huston, Lori Saint-Martin, Rodolphe Girard, Virginia Pésémapéo Bordeleau, Naomi Fontaine, Dany Laferrière, Sergio Kokis, parmi d'autres, qui sont analysés à travers le dialogue avec des théoricien.ne.s tout aussi important.e.s, tant du Québec que du Brésil, amplifiant les voix présentes dans les études.

Il est important de souligner que nos collaboratrices et nos collaborateurs ont eu la liberté d'écrire sur ce qui leur convenait le mieux, puisque cette publication vise à célébrer les relations entre le Québec et le Brésil, et il n'aurait pas été judicieux d'imposer des limites à la production. Chaque autrice et auteur a pu se pencher sur le(s) sujet(s) de son choix, et en résultat, le public trouvera des textes portant sur une grande variété de thèmes, allant des analyses littéraires d'œuvres et d'écrivain.e.s dont nos collaboratrices et nos collaborateurs sont spécialistes, aux hommages, inventaires et parcours historiques dans le cadre des études québécoises au Brésil.

Dans le but de garder l'organicité de la variété d'approches et de thèmes abordés tout au long des articles que nous avons reçus, nous avons pris la décision de ne pas les classer en sections afin d'éviter le cloisonnement des regards présents dans les recherches. Pour ce faire, il nous a semblé important de privilégier des critères qualitatifs en mettant l'accent sur les points communs, de sorte à composer un itinéraire cohérent tenant compte des affinités textuelles plutôt que de créer une hiérarchie entre les chapitres.

Nous espérons que cet ouvrage sera l'un des temps forts de la célébration des 15 ans du Bureau du Québec à São Paulo, auquel nous adressons nos félicitations et nos remerciements par l'intermédiaire de la ministre des Relations internationales et de la Francophonie du Québec, Martine Biron, du directeur du Bureau du Québec à São Paulo, Jason Naud, et de l'attaché aux affaires publiques, culturelles et éducatives, Rafael Baldrighi. Nous estimons que cette publication contribuera à souligner l'importance des études littéraires Québec-Brésil, renforçant ainsi nos liens d'amitié et de collaboration.

Mot de la ministre des Relations internationales et de la Francophonie du Québec, Martine Biron



La littérature est un pilier important de la culture québécoise.

De Marie Laberge à Michel Tremblay, en passant par Gaston Miron, Marie-Claire Blais, Kim Thúy, Kevin Lambert, Anaïs Barbeau-Lavalette ou Dany Laferrière, nos écrivaines et écrivains sont depuis toujours de fiers ambassadeurs de ce que nous sommes collectivement.

Leurs œuvres contribuent à faire découvrir et aimer le Québec aux lectrices et aux lecteurs étrangers, en plus de faire rayonner la langue française dans le monde.

La littérature est une porte ouverte sur une société, sa culture, son

histoire, ses valeurs et ses façons de vivre.

La langue française est au Québec ce que la langue portugaise est au Brésil. Au Québec, seul État francophone en Amérique du Nord, nous avons la chance d’avoir des romanciers et romancières de même que des poètes de grand talent, considérés parmi les plus créatifs et originaux de la francophonie.

Nous sommes ravis de savoir que notre littérature compte un vaste lectorat ainsi que des admirateurs et admiratrices par milliers au Brésil, qu’elle est appréciée et étudiée, qu’elle passionne et qu’elle fasse rêver.

À ce sujet, je salue le travail de la Fédération brésilienne des professeurs de français, qui suscite l’amour des lettres québécoises et fait vibrer la langue française au Brésil.

La parution de ce recueil de recherche permettra aux lectrices et aux lecteurs brésiliens d’approfondir leurs connaissances de la littérature québécoise et de découvrir de nouveaux titres ainsi que de nouveaux auteurs et autrices. Cet ouvrage deviendra, espérons-le, la référence

dans le domaine. Il servira à promouvoir la recherche en français de même qu'à accroître les échanges culturels et l'amitié entre le Québec et le Brésil !

Martine Biron
Ministre des Relations internationales et de la Francophonie et
Ministre responsable de la Condition féminine

Mot du directeur du Bureau du Québec à São Paulo, Jason Naud



Actif depuis 2008, le Bureau du Québec à São Paulo (BQSP) est devenu un pivot dans les relations entre le Québec et le Brésil. Depuis maintenant 15 ans, l'équipe du BQSP est à l'œuvre et effectue un travail exceptionnel dans le but de créer et de resserrer nos liens économiques, culturels, politiques et en éducation, stimulant ainsi les échanges entre nos deux nations.

La Stratégie territoriale pour l'Amérique latine et les Antilles, lancée en février 2022 par le gouvernement du Québec, prévoit renforcer la présence diplomatique du Québec dans cette région du monde. En plus d'identifier le Brésil comme territoire prioritaire, la Stratégie met en lumière l'importance de la langue française dans les milieux culturels et de l'éducation au Brésil, tout comme sa présence à travers le parcours professionnel de nombreux Brésiliens et Brésiliennes.

Ce projet de recueil est né dans ce contexte, en voulant valoriser la recherche sur la littérature québécoise au Brésil. Ainsi, le BQSP est fier de soutenir cette initiative qui démontre bien la passion des chercheuses et des chercheurs brésiliens pour la littérature québécoise. En collaboration avec les établissements d'enseignement et les centres de recherche participants, cet ouvrage célèbre autant les études québécoises que l'importance de la francophonie au Brésil, mais il favorise aussi la diffusion de la culture québécoise par ces œuvres littéraires qui nous passionnent. Au cours des dernières années, de nombreux ouvrages québécois ont été traduits en portugais, permettant ainsi aux lectrices et aux lecteurs brésiliens d'en découvrir la créativité et la beauté. Cet intérêt pour la littérature québécoise au Brésil est remarquable !

Je souhaite que ce livre crée de nouveaux ponts entre nos territoires, nos cultures, nos langues, et que nos futurs échanges en soient renforcés. Je suis grandement reconnaissant envers tous ceux et celles qui ont contribué à ce projet. Je tiens aussi à remercier la Fédération brésilienne des professeurs de français, tout particulièrement son président Pedro Magalhães, ainsi que Rafael Baldrighi, de l'équipe du BQSP, pour leur précieuse collaboration qui a rendu ce projet possible !

Bonne lecture ! *Muito obrigado!*

Jason Naud
Directeur du Bureau du Québec à São Paulo

Fragments de la scénographie de l'invisibilité dans la littérature québécoise

Maria Bernadette Porto

Résumé : À la lumière des réflexions de François Paré (1994, 2001, 2003), Zilá Bernd (2022) et Dominique Rabaté (2015), il sera question d'analyser la représentation de l'invisibilité – sous ses différentes formes : manque, oubli, absence – dans la production littéraire d'auteurs Québécois et Néo-Québécois.

Mots-clés : invisibilité ; absence ; oubli

1. Ouverture de la scène

À la base des réflexions à être développées ici, la métaphore du théâtre¹ se révèle intéressante à partir du jeu d'oppositions et de complémentarité entre la scène et les coulisses. D'une part, l'éclat et la visibilité de la scène, espace de la représentation ; de l'autre, la pénombre et l'invisibilité des coulisses, lieu de la construction technique et imaginaire du spectacle, où s'élaborent les possibilités de création. Si la scène renvoie à l'extériorisation, le hors scène correspond à tout ce qui se passe à l'abri des regards, dans une ambiance plutôt intime. Dans le cadre d'une culture, la dichotomie visibilité/invisibilité se manifeste toujours, l'invisibilité étant en général associée aux sujets et groupes minoritaires, indésirables, victimes de l'exclusion. Figures de la résistance, ces êtres-là s'insurgissent souvent contre la menace de disparition en faisant des efforts pour sortir des coulisses de l'histoire et s'installer sur la scène du monde.

Du point de vue méthodologique, il est à souligner la convergence des dialogues entre notre analyse et les études de François Paré, Zilá

¹ Centré sur le retour de l'actrice Flora Fontanges à Québec, ville natale quittée depuis longtemps, où elle espère rencontrer sa fille fuyante, le roman *Le Premier Jardin* (1988), d'Anne Hébert, valorise la dichotomie scène/coulisses. Il suffit que la mère monte sur scène pour que sa fille disparaisse. En plus, Flora n'existe à part entière que sur le plateau : hors de cet espace identitaire, elle n'est personne. C'est le passage toujours intermittent entre les coulisses et la scène qui définit son existence (PORTO, 1992).

Bernd et Dominique Rabaté qui, sous différentes perspectives, ont privilégié la thématique de l'invisibilité dans leurs travaux.

Attentif aux menaces de disparition des identités culturelles et linguistiques, François Paré consacre ses recherches aux littératures franco-ontarienne et acadienne en particulier, mais ses essais sur la fragilité et l'exiguïté² nous aident à mieux comprendre d'autres cultures minoritaires, y compris le Québec. Selon Paré, au sein des collectivités exiguës, la peur du silence se confond avec la crainte de disparaître avec tous les siens. (PARÉ, 1994, p. 45) Dans le cadre de ces cultures-là, une double face de l'invisibilité doit être reconnue : celle qui est imposée de l'extérieur et celle qui est engendrée de l'intérieur. Dans le premier cas, il s'agit de la force de l'opresseur sur les opprimés ; dans l'autre situation, on reconnaît l'intériorisation du regard de l'Autre qui efface la singularité des groupes soumis, rendus absents à eux-mêmes : l'exiguïté de la culture « nous rend invisibles à nous-mêmes » (PARÉ, 1994, p. 42).

En puisant son inspiration dans les études de Didi-Huberman (2011), Fernando Catroga (2009) et Patrick Chamoiseau (2016), Zilá Bernd (2022) propose des pistes intéressantes pour aborder les processus d'occultation et d'effacement qui sont à la base de la poétique de l'absence (Venturini, 2017), représentée dans les oeuvres de beaucoup d'auteurs des Amériques. À partir d'un inventaire de manques et d'absences, disséminés dans les productions littéraires brésilienne, québécoise et antillaise, Bernd met en relief la rencontre des imaginaires des Amériques, espace toujours ouvert aux échanges transculturels, où le travail de la mémoire se conçoit en tant que partage d'expériences souvent douloureuses, occultées par les maîtres du pouvoir.

Dans son essai paru en 2015, l'essayiste et critique Dominique Rabaté analyse le roman français contemporain à la lumière de la thématique de la disparition. Présente dans la littérature policière et dans le roman noir, celle-ci acquiert d'autres significations dans la fiction de plusieurs auteurs comme Patrick Modiano, Georges Perec, Marie Ndiaye, Emmanuel Carrère, parmi d'autres. Selon Rabaté, dans une

² Dans son essai classique *Les littératures de l'exiguïté* (2001), qui a remporté le prix du Gouverneur Général, Paré propose une lecture personnelle du concept d'exiguïté. Au lieu de se revêtir d'un sens territorial, cette idée concerne les littératures menacées de disparition. Absentes, jusqu'à récemment, des programmes universitaires, celles-ci se définissent par la résistance et le désir d'affirmer leur différence face à l'arrogance de l'universel. Malgré leur fragilité, elles s'appuient sur des stratégies de survie pour ne pas être invisibles.

époque où l'on reconnaît la tyrannie de la visibilité et l'exposition croissante de soi sur les réseaux sociaux, des personnages sont attirés par la séduction du geste de disparaître. Ce motif valorisé dans la trame romanesque peut se manifester comme l'engagement d'un personnage dans la voie de l'effacement personnel, ou comme la quête éperdue de quelqu'un qui a disparu³ sans laisser beaucoup de traces visibles. Une autre forme de disparition dans la production française actuelle concerne les massacres de masse vécus dans le contexte contemporain, responsables des génocides de communautés entières. Il est à retenir aussi que la disparition peut renvoyer à un choix de la part d'un personnage ou de l'auteur, qui peuvent l'envisager en tant que refus des contraintes sociales, ou, au contraire, comme un effacement imposé de façon plus ou moins violente.

2. La condition minoritaire : la dialectique de l'apparaître et du disparaître

Les cultures minorisées, celles du Canada français minoritaire par exemple, sont toujours justement des formes stratégiques de l'absence (PARÉ, 1994, p. 47).

Selon François Paré, en tant que perpétuel mutant (1994, p. 25), l'être minoritaire connaît de très près la dichotomie apparaître-disparaître qui définit l'essence de sa vie. Il s'agit d'une sorte

³ Deux livres québécois mettent en scène la traversée spatiale de personnages à la recherche de quelqu'un disparu qui, au fil de l'intrigue, se révèle comme le double de celui qui le cherche. Il s'agit des romans *Volkswagen blues* (1988), de Jacques Poulin, et *Anima* (2012), de l'écrivain d'origine libanaise Wajdi Mouawad. D'un côté, le frère Théo parsème le texte de pistes à être suivies par Jack Waterman qui, à la fin du livre, le découvre atteint d'une maladie qui l'isole à jamais, dans une sorte d'absence. Pouvant être lu comme une réinvention du roman de la route, dont l'exemple majeur dans la littérature québécoise est justement *Volkswagen blues*, et du roman policier d'énigme, *Anima* montre que la quête du meurtrier coïncide avec celle qui a lieu dans les labyrinthes de la mémoire du protagoniste. Du mystère à la révélation, le lecteur plonge dans les routes topographiques et dans les voies de la vie intérieure du personnage. En outre, dans les deux livres, il est question de faire sortir de l'ombre une autre invisibilité : celle qui est associée à l'exacerbation de la violence, comme c'est le cas des souffrances imposées aux Premières Nations en Amérique, absentes dans la mémoire officielle.

d'intermittence, d'un clignotement⁴ qui correspond au jeu toujours mouvant entre la présence et l'absence. D'après l'auteur de l'essai *Théories de la fragilité*, « le Québec a eu sa large part d'absents, d'errants, de 'dépossédés du monde', pour reprendre la très célèbre expression du *Torrent* d'Anne Hébert » (PARÉ, 1994, p. 21).

Dans le champ littéraire québécois une figure illustre de façon exemplaire la thématique de la disparition, vue et vécue comme un appel à la mort : l'écrivain Hubert Aquin⁵. Le vertige de la mort traverse son oeuvre et en particulier *L'invention de la mort*⁶, récit axé sur l'expérience d'un suicidaire qui veut transmettre et partager son geste fatal grâce à l'écriture. La reconstitution du trajet qui le mène à sa fin fait de sa mort le point de départ du roman qui se définit en tant que registre d'un acte-limite expérimenté, d'ailleurs, par l'écrivain lui-même qui s'est donné la mort après quelques essais distribués le long du temps. Le sens collectif et politique du suicide d'Hubert Aquin ne saurait être négligé, comme il apparaît dans cet extrait du roman *Prochain épisode* :

Je suis le symbole fracturé de la révolution du Québec, mais aussi son reflet désordonné et son incarnation suicidaire. Depuis l'âge de quinze ans, je n'ai pas cessé de vouloir un beau suicide : sous la glace enneigée du lac Diable, dans l'eau boréale de l'estuaire du Saint-Laurent, dans une chambre de l'Hôtel Windsor avec une femme que j'ai aimée, dans l'auto broyée l'autre hiver, dans le flacon de Beta-Chlor 500 mg [...] Me suicider partout et sans relâche, c'est là ma mission. En moi, déprimé explosif, toute une nation s'aplatit historiquement et raconte son enfance perdue, par bouffées de mots bégayés et de délires scripturaires et, sous le choc noir de la lucidité, se met soudain à pleurer devant l'immensité du désastre et de l'envergure quasi sublime de son échec (AQUIN, 1995, p. 20).

⁴ L'allusion au clignotement propre au jeu d'apparition et de disparition des cultures minoritaires renvoie à l'essai célèbre de Georges Didi-Huberman (2011), où la lueur fragile des lucioles représente l'acte de résister à l'éclat du pouvoir du totalitarisme.

⁵ Un autre grand écrivain québécois illustre le choix de l'invisibilité : Réjean Ducharme qui a préféré vivre dans l'ombre et la liberté de l'anonymat pour fuir la société du spectacle et le monde médiatique. On s'est même posé la question sur sa vraie existence, comme si derrière son nom se cachait quelqu'un d'autre. Ses déambulations nocturnes et secrètes dans les rues de Montréal où il ramassait des matériaux pour fabriquer ses collages « trophoux », signés par le pseudonyme de Roch Plante, ont contribué à créer l'aura d'invisibilité autour de lui.

⁶ Ce roman dont la rédaction a débuté en 1959 ne fut publié qu'en 1981, après la mort de son auteur.

La dimension collective du suicide de l'écrivain et du protagoniste de *L'invention de la mort* est confirmée si on relit des passages de l'essai « La fatigue culturelle du Canada français », publié dans la revue *Liberté*, en 1962. En profonde syntonie avec le sentiment d'échec politique et historique de son peuple, Aquin reconnaît que « la culture canadienne-française offre tous les symptômes d'une fatigue extrême : elle aspire à la fois à la force et au repos, à l'intensité existentielle et au suicide, à l'indépendance et à la dépendance » (AQUIN, 1962, p. 321).

Dans son mémoire de Maîtrise en Littératures Francophones, soutenu à l'UFF, André Luiz Vieira dos Santos propose une lecture intéressante du roman *L'invention de la mort* où il reconnaît que l'acte d'écrire ce livre correspond à la répétition de sa propre mort – assumée par le protagoniste et par Aquin lui-même - et au geste de bâtir sa propre tombe. En plus, le fait d'avoir laissé le récit de son suicide comme héritage pourrait être vu comme une forme extrême de conférer de la visibilité à ce qui est plutôt associé à la disparition. Si la préméditation d'un geste fatal comme celui-ci s'élabore en général à l'abri des yeux d'autrui, dans le roman d'Aquin ce qui serait du côté des coulisses envahit la scène de l'écriture, comme il apparaît dans l'extrait ci-dessous :

Je reste seul à savoir que je prémédite, en tenant mon volant à deux mains pour ne pas glisser hors du chemin, le premier acte libre de mon existence, et que rien n'est plus logique ni aussi rationnel que cette dernière étape qu'il me reste à franchir d'ici la centrale hydro-électrique de Beauharnois. Je me félicite encore d'avoir si bien dissimulé mon projet, car si le moindre indice démasquait mon suicide, on s'empresserait de l'attribuer à un accès de mélancolie ou à la résurgence de la névrose de 1955, bref de le qualifier d'acte inconscient ou passionnel. La passion, c'est vivre. Se fracasser contre un parapet de ciment en pleine nuit, voilà qui n'est pas irrationnel, ni émotif, ni enténébré, ni un lapsus de neurasthénie. Au contraire, c'est un geste complet, libre et prémédité (AQUIN, 2001, p. 73).

3. Silence et absence d'un banlieusard

À la base de la trame narrative du roman *Le silence du banlieusard* (2014), de Hugo Léger, s'esquisse la thématique de la disparition. Un beau jour, le protagoniste Luc Landry disparaît sans prévenir personne et sans laisser aucune trace. Les hypothèses autour de ce mystère sont présentées le long du texte : Avait-il abandonné le foyer à cause d'une

autre femme ? S'était-il donné la mort ? Avait-il subi un accident ?⁷ Ce qui pourrait n'être qu'une histoire banale d'un homme dont l'existence était plutôt liée à la médiocrité et à la prévisibilité acquiert un sens plus profond, singulier et collectif. En plus de l'évocation du roman policier d'énigme, on ne saurait oublier la portée politique de ce livre dont le personnage principal se donne la mission de lutter contre la menace de disparition du Québec.

Comme « événement romanesque » (RABATÉ, 2015), l'absence traverse les pages du livre et la biographie de Luc Landry, marquée par l'effacement à l'intérieur de la société de consommation qui tend à gommer la singularité des êtres en leur imposant les mêmes désirs. Lors de sa disparition, on remarque qu'il était déjà absent en vie, dans le contexte privé et dans le monde du travail. En tant que présence constante dans l'itinéraire existentiel du personnage, l'absence est vécue depuis son enfance, ce qui se doit aux disparitions habituelles de son père avant son départ définitif. Conscient d'être invisible aux yeux de son père, Luc Landry décida de devenir un fantôme dans la maison où il habitait avec sa sœur et ses parents, comme s'il préparait déjà son anéantissement. Le sentiment d'être absent à lui-même était si poussé qu'il avait la sensation de ne plus habiter son propre corps (LÉGER, 2014, p. 42).

À plusieurs moments, la sensation d'absence coïncide avec l'appel du suicide. Il pense même à consommer tous les antidépresseurs que son médecin lui avait ordonnés pour fuir sa vie médiocre où il n'aura jamais été celui qu'il aurait aimé être. (LÉGER, 2014, p. 214) Au fil du texte sont disséminées des pistes capables de suggérer que quelque chose se prépare, quelque chose qui va bouleverser sa routine. Il est même comparé à un volcan prêt à exploser: « On sait jamais quand ça va péter. » (LÉGER, 2014, p. 41). Poussé par la rage – rage dissimulée sous son masque d'homme tranquille –, il éprouve le désir de faire sauter le Parlement d'Ottawa : « un geste absolu, proportionnel à l'état de détresse du Québec, pays assiégé qui devient aphone à force de ne pas être entendu » (LÉGER, 2014, p. 165).

« Peu doué pour les relations humaines et sans aucun sens des affaires » (LÉGER, 2014, p. 76), cet homme ennuyant « comme une pluie

⁷ Des questions, comme celles-là essaient de donner du sens à un acte incompréhensible : « De deux choses l'une : ou bien il a disparu pour changer de vie, ou tout simplement il a choisi de mourir seul, comme un chien. Ce qui semble le scénario le plus réaliste quand on a affaire à un être dépressif » (LÉGER, 2014, p. 220).

de dimanche» (LÉGER, 2014, p. 76), un timide qui ne parlait pas beaucoup et qui « n'était pas du genre voyant non plus » (LÉGER, 2014, p. 53), trouve le sens de sa vie dans la tâche de traducteur. « Meticuleux et maniaque » (LÉGER, 2014, p. 67), il s'investit d'une tâche : sauver la langue française de la disparition, lutter pour sa préservation contre l'envahisseur. (LÉGER, 2014, p. 19) Indépendantiste depuis son adolescence, il prend la défense de sa province, « grand pays schizophrène qui trébuche d'une langue officielle à l'autre. Où tout doit être traduit, des boîtes de céréales jusqu'aux politiques sur le Grand Nord » (LÉGER, 2014, p. 169).

« Ultranationaliste de la langue » (LÉGER, 2014, p. 94), il choisit sa plume comme arme pour la défendre tout en sachant qu'il est le combattant d'une cause perdue étant donné la fin inéluctable de la culture québécoise. (LÉGER, 2014, p. 94) Gardien de sa langue maternelle, il dénonce les contrevenants à la Charte de la langue française, les commerçants qui transgressent les lois concernant l'affichage :

Nous sommes cernés. Entourés d'une mer d'anglophones, et seule la vigilance est garantie de notre survivance en terre d'Amérique. Il ne faut jamais baisser la garde. [...] Nous n'avons pas fait la Révolution Tranquille pour rien (LÉGER, 2014, p. 92-93).

Atteint par l'épuisement et par le sentiment d'échec individuel et collectif, Luc Landry construit toute une scénographie pour donner fin à ses jours. N'ayant pas le courage de se suicider par ses propres mains, il fait appel à une sorte de suicide par procuration, grâce à un jeu de simulacre auquel sa fille de 15 ans participe sans se rendre compte des vraies intentions de son père. En essayant de réécrire son enfance et sa relation avec son père, Luc avait l'habitude de demander à sa fille de se déguiser en garçon pour jouer avec lui. Un jour, lors de la mise en scène d'un combat fictif où il était un indien, Luc dit à sa fille de le tuer. Elle lui obéit sans savoir que le revolver était chargé. À son insu, elle tue son père qui, d'une façon perverse et préméditée, avait élaboré la scène de sa propre mort. Bouleversés par ce crime involontaire, elle et son amoureux décident de cacher le cadavre dans le coffre d'une vieille voiture abandonnée au bord d'une rivière. Tombeau du corps du protagoniste, cette auto – une Datsun - en évoque une autre de la même marque, où son père l'avait oublié – ou plutôt abandonné – quand il était petit.

Espace du rétrécissement et de l'immobilité, la voiture représente le monde du confinement et de l'anéantissement du personnage.

Ce n'est pas par hasard que le protagoniste du roman de Léger n'aimait pas voyager, comme il apparaît dans le texte. Il lui était impossible de se déplacer, de quitter symboliquement son enfance, ou, en d'autres termes, de s'émanciper de son passé. Tout se passe comme s'il n'était jamais sorti de la Datsun de son enfance. Le seul déplacement possible pour lui c'était la traduction conçue comme traversée, mobilité entre les mots. Il est à souligner ici l'invisibilité du traducteur⁸ circulant entre deux langues, à qui il est interdit de montrer son propre visage, sa propre voix.

4. Une fable poétique du contexte des migrations et ses interfaces avec un roman franco-ontarien

Dans le cadre de la production littéraire des écrivains venus d'ailleurs, la question de l'invisibilité et de l'anéantissement identitaire se pose très souvent dans l'expérience quotidienne de leurs personnages qui peuvent passer inaperçus dans la société qui les ignore comme des citoyens à part entière. Pourtant, leurs traits ethniques trahissent souvent leur origine, ce qui est à la source de malaises et de malentendus. Dans son essai *Quatre mille marches*, l'écrivaine d'origine chinoise Ying Chen raconte une situation difficile, vécue à l'aéroport de Toronto, vers l'année 1994. Lors de son retour comme conférencière canadienne à l'étranger, le temps d'une escale, on l'a arrêtée, questionnée et fouillée. (CHEN, 2004, p. 69) L'attitude des douaniers l'a beaucoup surprise, d'autant plus qu'elle a voyagé cette fois-ci avec son passeport canadien tout neuf. Dans d'autres occasions, son passeport chinois – qui, à ce moment-là, n'était plus valide – lui avait causé des ennuis. Curieusement, les fonctionnaires de la douane responsables de la fouille des poches et des sacs étaient tous « des gens de couleur » qui choisissaient « des gens de couleur » pour subir l'inspection. Le désir de disparaître pour fuir cet épisode de violence et d'humiliation se manifeste alors comme une sorte de dépersonnalisation, comme la seule issue possible :

⁸ Il faudrait rappeler ici qu'il se consacrait à la traduction technique, ce qui exclut la possibilité d'une intervention poétique par laquelle il lui serait possible de se faire présent dans le texte.

Si je n'ai pas du sang comme il faut, je suis encore tout à fait convertible, assimilable ! Je pourrais faire opérer mes yeux bridés, rehausser mon nez, teindre mes cheveux et ma peau, comme beaucoup l'ont déjà fait. Maintenant je souhaite me diminuer, m'anéantir, disparaître (CHEN, 2004, p. 70).

Il serait intéressant ici de rappeler que, dans l'imaginaire des migrations et des sociétés minoritaires, la disparition comme événement romanesque peut se manifester autrement. Dans un court chapitre dont le sens métaphorique est très significatif, publié à l'intérieur du livre *Le figuier enchanté*, Marco Micone tire parti de la poétique de l'invisibilité pour parler de l'émigration à partir de la perspective d'un enfant. L'expérience de l'émigration constitue la thématique centrale de ce recueil hybride formé par des fragments de la vie de ceux qui quittent leur pays natal pour s'installer ailleurs et de ceux qui restent chez eux, éloignés des êtres chéris. Présenté comme la reconstitution mémorielle d'une histoire racontée, à plusieurs reprises, par sa grand-mère, le narrateur reconstruit une belle fable, grâce à son regard neuf qui se surprend toujours devant le nouveau : un jour, ne supportant plus la misère et la tristesse de ses habitants qui restaient sur place (des enfants, des femmes et des vieillards), un village prend son envol et disparaît à jamais. « Depuis lors les villageois font le tour du monde à la recherche de leur village » (MICONE, 1998, p. 24).

La fin de cette histoire symbolique suggère la quête toujours recommencée du lieu identitaire de la part des sujets déterritorialisés qui s'engagent dans la recherche de leur réinvention dans une autre terre (ou dans d'autres terres) où ils vont créer de nouvelles racines dans un processus toujours inachevé. Pour exister pleinement dans un monde de plus en plus marqué par la conscience diasporique, le sujet doit se laisser aller dans les mouvements du déplacement, attiré par la vie mouvante, même si celle-ci lui promet la possibilité du retour chez soi d'où il devra partir de nouveau pour dépasser ses propres limites. C'est ce qui se révèle dans la littérature contemporaine où se manifeste

un désir de témoigner de la difficulté d'habiter une identité fixe, unique, immuable. Le cheminement désigne la condition « mobile », en progression, du sujet contemporain, en suspens entre une identité multiple et la quête d'un ailleurs – espace dans lequel il/elle énonce son monde (BALINT, 2020, p. 122).

Il est indéniable le dialogue qu'on peut établir entre ce chapitre, écrit par un grand représentant de la diaspora italienne au Québec, et le roman *Une ville lointaine* (2001), de l'écrivain franco-ontarien Maurice Henrie. Illustration de la lente érosion des identités dans l'univers diasporique, ce livre, qui « met en scène la disparition elle-même », « est orphelin de son personnage principal » dès son début (PARÉ, 2003, p. 81). L'histoire présente la lente disparition des habitants d'une ville et, en particulier, le personnage d'Antoine qui fut aspiré sans s'en rendre compte, comme beaucoup de ses concitoyens, par un trou noir situé entre la ville de L'Espérance où il habite et celle d'Escanaba. En déambulant sans cesse à l'intérieur d'un train dans l'intervalle entre ces deux villes, il se réfugie et semble s'immobiliser dans le déplacement continu et dans sa condition d'un être de nulle part. Sa femme part à sa recherche et pense le reconnaître dans le visage de quelques passants, ce qui évoque le clignotement de la dichotomie apparaître/disparaître, associée aux cultures minoritaires. Dans un voyage sans fin, le protagoniste se laisse séduire par le tourbillon des départs, la fuite toujours renouvelée se confondant avec l'appel de la disparition :

Antoine a pris goût aux départs, à la fuite. Il ne veut pas que le train s'arrête, il ne peut même supporter qu'il ralentisse. Il n'est vraiment heureux que dans le mouvement, dans la progression, dans la course. Bien sûr qu'il souffre de ne pas connaître la destination. Bien sûr qu'il trouve agaçant de vivre sans but. Mais tant pis. L'important n'est pas d'arriver quelque part. C'est de partir, de quitter le lieu où l'on est, de filer droit devant soi, n'importe où, le plus loin et le plus longtemps possible. L'important c'est de dépasser sa ville, où qu'elle soit, de ne s'arrêter que toujours un peu plus loin (HENRIE, 2001, p. 261).

5. Oubli et invisibilité : *Arbre de l'oubli*

Roman conçu à partir d'une structure complexe, fondée sur l'entrecroisement et la bifurcation de temps, d'espaces et de familles, *Arbre de l'oubli* (2021), de Nancy Huston, évoque, parmi d'autres exemples de violence poussée à l'extrême, deux épisodes douloureux de l'histoire universelle : le génocide juif et le trafic des esclaves, dont les conséquences se manifestent, de façon plus ou moins évidente, dans la vie des personnages.

Dans ce livre – qui couvre une longue période – de 1945 à 2016 – le lecteur connaît trois générations familiales⁹ avec leurs drames, leurs secrets, leurs problèmes qui convergent vers la protagoniste qui se trouve à la proie d'inquiétations identitaires et existentielles. Fille d'un couple hybride (père biologique juif et mère adoptive protestante) qui a décidé de recourir à la gestation pour autrui, Shayna, jeune américaine de 24 ans, est au centre de l'intrigue et au centre d'un arbre généalogique contenant beaucoup de silences et d'absences. Fruit de plusieurs histoires et de plusieurs parcours de ceux qui l'ont précédée dans la lignée familiale, elle nous fait penser au sujet contemporain issu des mobilités culturelles en tant qu'être transculturel.¹⁰ Héritière d'un triple bagage symbolique – le côté juif de son père, les références protestantes de sa mère adoptive, les racines africaines de sa mère biologique – depuis son adolescence elle ne réussit pas à faire dialoguer ces trois voies – ou voix – identitaires, ce qui est responsable du malaise et de la colère qu'elle ressent.

Professeur d'anthropologie à Columbia, Joel Rabenstein – père de Shayna - est un juif newyorkais né dans le Bronx. Très tôt, quand il avait cinq ans, les horreurs de la Shoah s'insinuent chez lui, à travers les non-dits et les chuchotements de ses parents et les gémissements de sa mère qui venait de savoir qu'une grande partie de sa famille avait été morte dans les camps de concentration en Pologne. Sa femme, Lili Rose Darrington, dont les parents sont d'ascendance britannique, irlandaise et allemande, est protestante et est née dans le New Hampshire. Ses recherches portent sur les grandes artistes femmes qui ont subi des agressions sexuelles au cours de leur enfance. À son insu, en développant ses réflexions, inspirée par des souvenirs refoulés, elle revisite des abus soufferts quand elle était petite. Pour résoudre des problèmes

⁹ En tant que récit de filiation – qui s'écrit à partir du manque (VIART, 2008, p. 94),- *Arbre de vie* illustre la difficulté de la transmission de la mémoire intergénérationnelle, très présente dans le roman contemporain. La romancière avait déjà exploré la rupture de la continuité de l'héritage mémoriel dans *Lignes de Faille* (2006) où les horreurs de la Shoah s'inscrivent de façon symbolique sur la peau des quatre protagonistes qui se suivent dans la lignée temporelle, parcourue à rebours.

¹⁰ Dans un passage du roman, Hervé suggère la place identitaire de Shayna, qui a si mal à se situer au carrefour de plusieurs cultures qu'elle a l'impression de n'appartenir à aucune : « Tu sais, Shayna d'amour, tu n'as aucun souci à te faire autour de cette question d'appartenance. Tu crois être de nulle part mais en fait tu es parfaitement états-unienne. » (HUSTON, 2021, p. 304) Ce que son amoureux lui dit c'est de reconnaître la pluralité de ses racines dans un mode ouvert à la richesse transculturelle.

économiques, Selma Parker, noire américaine de Baltimore, a prêté son utérus à Joel et à Lili Rose. Après la naissance de Shayna, elle a décidé de ne pas avoir de contacts avec sa fille et disparaît de sa vie¹¹. Malgré les différences de leurs vies, Lili Rose et Selma connaissent des silences et l'occultation, ce qui aura des retentissements dans la vie de Shayna. À des degrés divers, la vie de Joel, Lili Rose et Selma est parsemée de manques et d'invisibilité, transmises à Shayna dont le roman familial est souligné par l'idée de perte.

Avant même son adolescence, la fille de cette famille aisée découvre la faille qui fait défaut dans son existence : le manque de sa mère biologique dont l'absence correspond à une présence dans son quotidien. Tout le roman gravite autour de la quête de l'origine entreprise par Shayna qui veut combler la brèche qui existe dans sa mosaïque identitaire. Ne coïncidant pas avec elle-même et avec son corps, elle essaie de trouver sa place dans le monde. La conscience d'avoir été privée des récits que sa mère biologique aurait pu lui raconter, et poussée par le désir de savoir¹², au fil des années, la protagoniste couve une rage sans limites, traduite par les lettres majuscules de son journal, qui peuvent être vues comme des cris assourdissants. Avec l'aide de son amoureux haïtien, elle constate que son drame ne la concerne pas seulement puisqu'il renvoie à celui qui a été vécu par des Noirs américains depuis le temps de l'esclavage.

La représentation du corps figure au centre du roman de Nancy Huston où il est souvent question du racisme et des discriminations vécues par Shayna dans son quotidien. Lors de son voyage à La Havane, fait avec son père, Shayna éprouve, à 12-13 ans, le malaise d'être jugée par le regard réprobateur de ceux qui la voient comme une enfant prostituée en train de se balader avec un homme « beige » âgé de 65 ans. Ce qui n'était qu'une promenade d'un père blanc avec sa fille métisse est interprété comme une scène habituelle du tourisme sexuel très répandu là-bas : « depuis la nuit des temps, les gens qui lui ressemblent baisent

¹¹ L'invisibilisation de Selma Parker se manifeste aussi d'une autre façon dans le livre : elle ne prend pas la parole ni comme personnage ni comme narratrice. En plus, elle n'est décrite dans aucun chapitre du roman (HANCIAU, 2021, p. 4).

¹² À vrai dire, le couple Joel/Lili lui avait toujours parlé de l'histoire de son adoption, mais ce qui lui manquait c'était le contact avec sa mère, connaître l'odeur de sa peau, le son de sa voix, la couleur de ses yeux, bref, le corps maternel n'existait que dans son imagination. L'attitude de sa mère biologique, qui ne répond pas à ses lettres, augmente la colère de Shayna.

dans tous les sens du terme des gens qui te ressemblent » (HUSTON, 2021, p. 158).

Dans d'autres passages se révèle la présence du racisme structurel dans la vie quotidienne de la protagoniste : dans les écoles privées où elle a fait ses études, elle était souvent la seule fille métisse, ce qui ne lui permettait pas de passer inaperçue. La curiosité malsaine de ses camarades exigeait des explications de sa part pour justifier sa couleur étant donné que ses parents étaient blancs. Même dans l'espace domestique, le regard discriminatoire, déguisé sous la forme de soins maternels, se manifeste. Depuis l'âge de neuf ans, les marques de la féminité surgissent dans son corps, ce que sa mère veut cacher à tout prix. En plus de l'achat d'un maillot de bain capable de déguiser les formes bien en chair de Shayna, Lili Rose essaie de contrôler ses cheveux crépus : « D'autre part, tes cheveux frisent de plus en plus, et finissent par former une vraie petite afro qui résiste à tous ses efforts pour l'aplatir. » (HUSTON, 2021, p. 75) Ces scènes-là renvoient à l'essai *Memórias da plantação: episódios de racismo cotidiano*, où Grada Kilomba analyse, à partir de l'expérience vécue de femmes noires, les pratiques racistes dans notre époque. Bien que le colonialisme soit terminé, ses effets se font encore présents dans les relations sociales, comme une blessure toujours ouverte, prête à s'infecter ou à saigner (KILOMBA, 2019).

Les références au bronzage faites par Lili Rose s'appuient sur une vision de monde partagée entre deux camps : celui des « beiges » (les blancs) et celui des « marrons » (les noirs). Dans l'interprétation de la mère adoptive de Shayna, les attributs négatifs ou positifs de la couleur foncée ou blanche varient selon les contextes historiques. En Occident, si autrefois le teint foncé était associé aux paysans qui travaillaient dur sous le soleil, et la blancheur de la peau renvoyait à « une existence indolente et casanière » (celle des riches), lors de la Révolution industrielle les ouvriers sont blêmes et malades, enfermés dans les usines, tandis que les classes supérieures commencent à se foncer la peau. Pourtant, comme pense Lili Rose, le racisme a continué à exister, ce qui s'insinue à son insu dans ses propres attitudes à l'égard des cheveux et du corps de sa fille adoptive.

En plus d'être le lieu de la visibilité gênante, le corps de Shayna peut être lu à partir de l'invisibilité, parce qu'il représente une sorte d'archive mémorielle qui garde des souvenirs refoulés, des cicatrices souterraines

et en même temps à fleur de peau. Dans une des pages les plus touchantes du journal de Shayna, où il est question de la grossesse sur les plantations, dûe aux viols subis par les esclavisées dont le ventre devait porter le fils du blanc, le choix des lettres majuscules essaie d'exprimer la révolte devant la violence vécue et le désir de représenter l'irreprésentable. En s'identifiant à une femme noire violée – qui renvoie à toute les esclavisées victimes des agressions sexuelles – Shayna s'adresse à elle : « MAIS QUAND LE PÈRE ÉTAIT VOTRE OPPRESSEUR ET VIOLEUR, COMMENT NE PAS DEVENIR FOLLE À MESURE QUE SON ENFANT POUSSAIT DANS VOTRE GIRON ? » (HUSTON, 2021, p. 141).

Au fil de ses recherches qui la mènent en Afrique avec son amoureux, Shayna constate graduellement ce qui s'est passé pendant l'esclavage aux États-Unis, qui a provoqué la rupture des connexions généalogiques, l'effacement des histoires vécues par les Noirs dans le cadre de la violence esclavagiste. La brèche mémorielle qui fait défaut dans sa propre construction identitaire évoque celle que les maîtres ont imposée aux esclavisés sous la forme de l'oubli. Il s'agit de politiques de disparition, adoptées dans les négriers, sur les plantations et dans les dictatures, comme Jonnefer Barbosa souligne dans son essai *Sociedades do desaparecimento* : « Produire des disparitions, c'est non seulement anéantir des vies humaines, mais aussi gérer l'effacement de leurs traces » (BARBOSA, 2021, p. 20).

Il nous reste à réfléchir sur le titre du roman de Nancy Huston pour mieux analyser les rapports entre l'oubli et l'invisibilité. Grâce à une amie haïtienne, Shayna prend connaissance d'un rituel de passage réalisé, au cours des siècles, dans la ville d'Ouidah, en Afrique.¹³ Avant de monter dans les négriers, les esclavisés devaient tourner autour d'un arbre ancestral : l'arbre de l'oubli. Les femmes devaient tourner sept fois; les hommes, neuf fois. Selon Patrick Chamoiseau, qui n'avait jamais entendu parler de cet épisode de l'histoire africaine pendant son enfance et une bonne partie de sa jeunesse, « cette pratique était

¹³ Au Bénin, dans les années 90, sous l'égide de l'UNESCO, on a lancé l'itinéraire intercontinental la Route de l'Esclave, trajet à la fois monumental et rituel, dont l'objectif était de déconstruire les amnésies intentionnelles et d'éveiller des souvenirs. Ce circuit mémoriel correspond à un tourisme culturel fondé sur la préoccupation éthique dans l'interprétation du passé. Parcours en terre battue, il se compose en six étapes correspondant au calvaire des esclavisés, reliées par vingt-deux sculptures qui jalonnent le trajet. Parmi ces étapes-là il est à souligner l'Arbre de l'Oubli, l'Arbre du Retour et la Porte du Non-Retour (CIARCIA, 2013, p. 90-91).

censée faire perdre la mémoire de leurs origines à ceux que l'on vendait » (CHAMOISEAU, 2016, p. 94). Il s'agissait d'une stratégie d'« effacement de tout rappel de leur appartenance » (CIARCIA, 2013, p. 15), qui tirait parti de l'oubli imposé comme figure de la dépossession : dépossession de leur identité, de leurs fétiches et de la mémoire protectrice (CIARCIA, 2013, p. 16). Un autre aspect de la scénographie autour de l'arbre de l'oubli doit être valorisé. Pour les esclavisés, le fait de se dépouiller de leurs souvenirs rendrait leur vie moins dure : « dans leur nouvelle vie au-delà des mers, leurs souvenirs pèseraient plus douloureusement que des chaînes » (HUSTON, 2021, p. 298).

Dans cette pratique rituelle il y avait aussi la promesse du retour à la terre natale. Aux yeux des esclavisés, l'arbre de l'oubli serait le gardien de leurs souvenirs « jusqu'à ce qu'ils reviennent reprendre le fil de leur histoire là où il avait été tranché. » (HUSTON, 2021, p. 298). Pourtant, comme l'histoire nous le montre, cette promesse ne s'est pas réalisée : « l'arbre a patiemment attendu leur retour, mais en vain. » (HUSTON, 2021, p. 298). Il ne reste que des traces de cet épisode cruel de l'esclavage : « Hachées menu, les histoires des Africains kidnappés ne sont plus que sciure, air et poussière. » (HUSTON, 2021, p. 298). Bien qu'une bonne partie de l'histoire de l'humanité concernant l'esclavage ait été effacée par les politiques d'invisibilisation (BARBOSA, 2021), elle continue à exister en tant que vestiges, à partir desquels on peut avoir accès à la reconstruction de la mémoire qui concerne non seulement les descendants des esclavisés, mais aussi tous les fils des Amériques, puisque nous sommes tous héritiers des scènes irreprésentables, vécues lors de l'esclavage. Et c'est grâce à l'oubli – toujours présent dans le processus mémoriel fondé sur des pleins et des vides, des dits et non-dits – que la transmission de ce passé douloureux se fait possible à partir de la scénographie de la mémoire qui transforme l'occultation en révélation, le silence en parole.

Conclusion

Envisagé, par un représentant de la couronne britannique, sous le signe de la privation (« un peuple sans histoire et sans littérature », comme il apparaît dans le célèbre Rapport Durham de 1839), le Québec s'est toujours affirmé par sa résistance à l'assimilation, qui correspondrait à l'effacement de sa différence sur la scène du monde.

C'est pourquoi la production littéraire québécoise dialogue en particulier avec celles qui sont produites dans le cadre de sociétés minoritaires et dans des contextes menacés d'invisibilité, vécue très souvent comme un héritage du système colonial.

À la lumière de François Paré, on pourrait dire que la littérature – en ce cas, la littérature québécoise – est toujours un travail sur le fragile (PARÉ, 1994, p. 9) et contre l'invisibilité. Comme antidote à toute forme d'oppression et d'enfermement, elle « permet de rêver à l'ouverture, à l'hétérogénéité, au multiple, à la menace, à la disparition. » (PARÉ, 1994, p. 51) En ce sens, elle fait parler les silences de l'histoire individuelle et collective, en accueillant des voix venues d'ailleurs, qui courent très souvent les risques du silence, de l'oubli et de l'invisibilité.

Le circuit qui s'établit entre le silence, l'oubli et l'invisibilité se fonde sur la notion du manque. Comme pense Grada Kilomba (2019), les êtres invisibles n'ont pas de parole et dans leur bagage mémoriel il y a beaucoup de vides. C'est pourquoi sortir des coulisses de l'Histoire équivaut à prendre la parole en assumant les souvenirs plus ou moins enfouis, pour occuper la scène du monde. En d'autres mots, contre les politiques de disparition adoptées encore dans beaucoup de sociétés, il faudrait choisir une « contre-histoire de l'inoubliable » (BARBOSA, 2021, p. 16).

Terre d'asile et d'exil, la littérature québécoise se caractérise par le sens de l'hospitalité, conçue à partir du caractère réversible du mot « hôte » en français : recevoir quelqu'un, c'est aussi être accueilli par lui. En outre, il s'agit de s'ouvrir aux échanges avec l'Autre : échanges d'absences et d'expériences marquées par la perte et les manques. Ayant acquis une visibilité reconnue dans le champ littéraire québécois, des voix migrantes privilégient des thématiques chères aux écrivains de souche, comme la question de l'exil, la construction identitaire, le sentiment d'appartenance, l'entre-deux langues. Au-delà des différences et de l'opacité propre à chaque culture, au sein de la littérature québécoise contemporaine, on reconnaît des voix multiples qui semblent faire résonner les mots célèbres d'Anne Hébert, qui n'ont pas perdu leur actualité et leur force poétique, en suggérant, aux Québécois et aux Néo-Québécois, le besoin de toujours recommencer :

Notre pays est à l'âge des premiers jours du monde. La vie ici est à découvrir et à nommer; ce visage obscur que nous avons, ce cœur silencieux qui est le nôtre, tous ces paysages d'avant l'homme, qui

attendent d'être habités et possédés par nous, et cette parole confuse qui s'ébauche dans la nuit, tout cela appelle le jour et la lumière (HÉBERT, 1960, p. 71).

Références

AQUIN, Hubert. La fatigue culturelle du Canada français. *Liberté*, 4 (23). 1962.

_____. *Prochain épisode*. Montréal : Bibliothèque Québécoise, 1995.

_____. *L'Invention de la mort*. Montréal : Bibliothèque Québécoise, 2001.

BALINT, Adina. Représentations de la mobilité dans le récit de soi contemporain au Canada francophone. *Voix plurielles* 17. n.1. APFUCC, 2020.

BARBOSA, Jonnefer. *Sociedades do desaparecimento*. São Paulo : n-1 edições, 2021.

BERND, Zilá. *Inventário de ausências : memória/esquecimento e representificação no imaginário das Américas*. Porto Alegre : Zouk, 2022.

CHAMOISEAU, Patrick. *La matière de l'absence*. Paris : Seuil, 2016.

CHEN, Ying. *Quatre mille marches*. Montréal : Boréal, 2004.

CIARCIA, Gaetano. L'oubli et le retour: figures d'une épopée mémorielle sur la Route de l'Esclave au Bénin. *L'Homme*. Revue française d'anthropologie 206, 2013.

DIDI-HUBERMAN, Georges. *Sobrevivência dos vaga-lumes*. Belo Horizonte : Editora da UFMG, 2011.

HANCIAU, Nubia. Arbre de l'oubli : a fúria do mundo vista por Nancy Huston. *Revista Interfaces Brasil Canadá*. v.21, 2021.

HÉBERT, Anne. Poésie, solitude rompue. *Poèmes*. Paris : Seuil, 1960.

_____. *Le premier jardin*. Paris : Seuil, 1988 .

HENRIE, Maurice. *Une ville lointaine*. Québec : L'Instant même, 2001.

HUSTON, Nancy. *Lignes de Faille*. Montréal : Actes Sud/Leméac, 2006.

_____. *Arbre de l'oubli*. Montréal : Actes Sud, 2021.

KILOMBA, Grada. *Memórias da plantação: episódios de racismo cotidiano*. Rio de Janeiro : Cobogó, 2019.

MICONE, Marco. *Le figuier enchanté*. Montréal : Boréal, 1988.

MOUAWAD, Wajdi. *Anima*. Montréal : Leméac, 2012.

PARÉ, François. *La distance habitée* : essai. Ottawa : Le Nordir, 2003.

_____. *Les littératures de l'exiguïté* : essai. Paris : Le Nordir, 2001.

- _____. *Théories de la fragilité*. Ottawa : Le Nordir, 1994.
- PORTO, Maria Bernadette. La représentation de l'actrice chez Nélida Piñon, Lygia Fagundes Telles et Anne Hébert. In : PETERSON, Michel ; BERND Zilá. *Confluences littéraires Brésil-Québec : les bases d'une comparaison*. Candiac (Québec) : Les Éditions Balzac, 1992.
- POULIN, Jacques. *Volkswagen blues*. Montréal : Leméac, 1988.
- RABATÉ, Dominique. *Désirs de disparaître : une traversée du roman français contemporain*. Rimouski : Tangence Éditeur, 2015.
- SANTOS, André Luiz Vieira dos. *A invenção da própria morte ou A fadiga da vida, em Hubert Aquin*. Mémoire de Maîtrise soutenu dans le cadre du Programme de la Post-Graduation en Études Littéraires à l'Institut des Lettres de l'UFF. Directrice : Maria Bernadette Porto. Niterói : UFF, 2017.
- VIART, Dominique. Récits de filiation. In : VIART, Dominique ; VERCIER, Bruno. *La littérature française au présent*. Paris : Bordas, 2008.

Les errances de Sergio Kokis

Eurídice Figueiredo

Résumé : Dans le cadre de ce qu'on appelle les écrivains migrants au Québec, Sergio Kokis figure comme « le Brésilien » ; il débuta dans la littérature québécoise en 1994 avec le roman *Le pavillon des miroirs*, dans lequel il créa son image publique, sa *persona* : celle du romancier-peintre-exilé-brésilien. En effet, dans ce roman en première personne se mêlent délibérément fiction et mémoires puisque, à partir d'un sous-texte autobiographique, l'auteur rajoute une fabulation assez saugrenue. Après une trilogie brésilienne, qui inclut *Le pavillon des miroirs*, *Negão et Doralice* et *Errances*, Kokis poursuit une œuvre qui arrive aujourd'hui à la vingtaine de livres publiés. Dans ces ouvrages le rapport à la langue maternelle constitue un élément assez caractéristique dans la mesure où son irruption dans le texte écrit en français imprime une marque d'étrangeté. Le frottement des deux langues provoque l'hybridation du français par les emprunts, les rajouts, les citations. Les thèmes de l'errance et de l'exil, de la violence et de l'abjection, présents dans son premier roman, vont réapparaître de manière quelque peu obsessive dans les romans suivants. Dans un livre plus autobiographique, *L'amour du lointain*, Kokis (2012, p. 29) évoque son expérience d'écrivain disant que sa vie antérieure commença à se mélanger à ses romans de manière à construire de nouvelles possibilités pour son passé. « Et je finis par ne plus savoir ce qui appartient à la mémoire et ce qui appartient à la fiction. C'est ce que Sartre a appelé dans *Les mots* l'illusion rétrospective, cette sorte de conte de fées à l'envers [...] ».

Mots-clés : écritures migrantes ; autobiographie ; fiction

*Il m'arrive ainsi de poursuivre méthodiquement
certaines existences que j'ai rendues fictives, et ce durant
longtemps, au point de ne plus savoir au juste, à un
moment donné, s'il s'agit de faits réels ou de simples
volutés de mes élucubrations*
Sergio Kokis

Sergio Kokis débuta dans la littérature québécoise en 1994 avec le roman *Le pavillon des miroirs*, dans lequel il créa son image publique, sa *persona* : celle du romancier-peintre-exilé-brésilien. En effet, dans ce

roman en première personne se mêlent délibérément fiction et mémoires puisque, à partir d'un sous-texte autobiographique, l'auteur rajoute une fabulation assez saugrenue. Comme Kokis (2012, p. 14) affirme dans *L'amour du lointain*, son moi est protéiforme et sa mise en écriture se présente comme un voyage : « nous partons alors bien loin en amont des existences révolues ou simplement rêvées, mélangeant réel et irréel dans une sorte de tourbillon ralenti qui ressemble à la fumée du tabac dans une pièce fermée ».

Après une trilogie brésilienne, qui inclut *Le pavillon des miroirs*, *Negão et Doralice* et *Errances*, Kokis poursuit une œuvre qui aujourd'hui arrive à la vingtaine de livres publiés. Ainsi peut-on commencer à avoir une vue d'ensemble de l'œuvre de cet auteur qui a raflé quatre prix lors de son début littéraire. Les thèmes de l'errance et de l'exil, de la violence et de l'abjection, présents dans son premier roman, vont réapparaître de manière quelque peu obsessionnelle dans les romans subséquents.

Le pavillon des miroirs est partiellement autobiographique car le protagoniste est un Brésilien, fils de père immigrant letton et de mère brésilienne, qui a deux frères, qui part en Europe, après avoir conclu une licence de philosophie à l'Université de Rio de Janeiro, pour poursuivre les études en France et en même temps pour fuir la dictature militaire. Il s'installe ensuite au Québec où il travaille comme psychologue. Sa première incursion dans le monde des arts est la peinture. Disons que le cadre de l'histoire est vrai ; toutes ces informations sont d'ailleurs amplement diffusées au Québec. L'intrigue proprement dite – la maison qui devient bordel, les cadavres qui pullulent dans les rues de Rio, les querelles et disputes en famille, au collège ou dans les bars – est si faramineuse que le lecteur plonge d'emblée dans l'univers fictif. Il s'agit bien d'un roman, donc le récit n'est évidemment pas fidèle à la réalité vécue, le romancier peut rajouter autant de fantaisie qu'il le désire.

Dans un livre plus autobiographique, *L'amour du lointain*, Kokis (2012, p. 29) évoque son expérience d'écrivain disant que sa vie antérieure commença à se mélanger à ses romans de manière à construire de nouvelles possibilités pour son passé. « Et je finis par ne plus savoir ce qui appartient à la mémoire et ce qui appartient à la fiction. C'est ce que Sartre a appelé dans *Les mots* l'illusion rétrospective, cette sorte de conte de fées à l'envers [...] ». Ainsi Kokis voit-il le Brésil par le rétroviseur, il imagine une vie qui est restée figée dans un passé lointain, recréant sa propre « illusion rétrospective ».

Kokis s'inscrit dans un groupe ethnique minoritaire, puisque jusqu'à présent il est « le » Brésilien de la littérature québécoise, parmi tant d'Haïtiens, quelques Latinos, Chinois, Juifs d'un peu partout, Maghrébins. Tous ces « Néo-Québécois » produisent des « écritures migrantes », terme créé par Berrouët-Oriol et Fournier (1992, p. 16), consacré par la suite par Pierre Nepveu, écritures qui évoluent dans la mouvance d'une double polarité, entre l'Ailleurs et l'ici. « Il s'agit donc d'écritures de la perte, du deuil, nommant l'errance, le pays réel comme le pays fantasmé, qui donnent à la thématique de l'exil, dans notre champ littéraire, un timbre nouveau ».

L'écrivain migrant, selon Simon Harel, vit la perte du pays natal comme un bannissement ; l'exilé s'avère être un mélancolique qui part à la recherche « d'un territoire imaginaire qui est la recomposition partielle, lacunaire d'un investissement primitif où le sujet s'est perçu comme autochtone » (HAREL : 1992, p. 24). La terre matricielle, associée à la perte de la langue maternelle, apparaît souvent chez les écrivains migrants en forme de mémoires fictionnelles.

Le rapport à la langue maternelle constitue un élément assez caractéristique des écrivains migrants dans la mesure où son irruption dans le texte écrit en français imprime une marque d'étrangeté. Le frottement des deux langues provoque l'hybridation du français par les emprunts, les rajouts, les citations. Le narrateur de Kokis problématise le malaise linguistique pour exprimer les émotions en langue étrangère : « Et je sais désormais que, jusqu'à la fin, les rêves, les caresses et les cris de douleur jaillissent uniquement dans la première langue. Dans celle qui a compté, et qui nous a poussés à en apprendre d'autres » (KOKIS : 1995, p. 167).

Comme il ne peut dire qu'en portugais certains traits culturels brésiliens, Kokis fait un usage mineur de la langue française, dans le sens défini par Deleuze et Guattari, selon lesquels « une littérature mineure n'est pas celle d'une langue mineure, plutôt celle qu'une minorité fait dans une langue majeure ». La langue employée dans ce genre de littérature « est affectée d'un fort coefficient de déterritorialisation » (DELEUZE, GUATTARI : 1975, p. 29). Dans les trois premiers romans publiés par Kokis on peut inventorier les procédés utilisés pour déterritorialiser le français par l'émergence d'un espace physique et culturel brésilien, espace privilégié de la mémoire :

1. cartographie de la ville de Rio par la référence aux noms des rues, places, statues, bâtiments : Couvent de Saint Antoine, Rue Carioca, Place

Quinze, Place Tiradentes, Avenue Presidente Vargas. Le lecteur brésilien peut suivre le parcours du personnage dans les méandres de la ville, voire y surprendre les méprises de la mémoire de l'auteur lorsqu'il affirme, par exemple, qu'à la Place Tiradentes il y a la statue du martyr, quand la statue qui s'y trouve est celle de Pierre I, premier empereur du pays.

2. géographie brésilienne par le récit des voyages entrepris par le personnage pendant son enfance, notamment celui qui le mène au nord-est : Caratinga, Governador Valadares, Vitória da Conquista, Feira de Santana, Jeremoabo, Recife et João Pessoa.

3. création de noms propres burlesques dont l'humour grivois reste opaque à ceux qui ne connaissent pas l'argot brésilien : Sirigaito, Justinha Chochota, Pindoca, Jaco Chapeleta, Tanajura.

4. création de noms propres qui ont une référence à des personnes réelles : Chibata (qui veut dire fouet) est une allusion à Harry Shibata, médecin légiste fraudeur qui se chargeait des expertises concernant les prisonniers politiques morts par la torture pendant le régime militaire.

5. émergence d'une culture populaire qui suscite l'apparition de mots en portugais se référant à la cuisine (*tapioca*, *feijoada completa*), à la description de scènes de *macumba* (*Iemanjá*, *Shangô*).

6. traduction littérale et par conséquent création de mots ou expressions qui ne signifient rien en français : *lance-parfum* (chlorure d'éthyle parfumé utilisé pendant le carnaval), *fil dentaire* (slip très réduit, presque un cache-sexe), *jambon* (cadavre que l'on retrouve dans la rue, assassiné par des bandits ou des policiers), *dépêche* (offrande de la macumba).

7. traduction de dictons brésiliens qui expriment des croyances populaires ou des préjugés raciaux : « *Le nègre, lorsqu'il ne salit pas à l'entrée, salit à la sortie* » (KOKIS, 1995 : p. 37) ; « *Tout le monde sait que c'est du chat grillé ; le vendeur l'annonce lui-même en miaulant* » (KOKIS, 1995 : p. 52) ; « *On dit que celui qui donne un coup de pied dans un paquet de macumba va mourir dans l'année* » (KOKIS : 1995, p. 56) ; « *La nuit venue, ce ne sont pas nos pieds qu'ils viendront tirer* » (KOKIS : 1995, p. 80).

8. appellation de "*le Gros et le Maigre*" (KOKIS : 1995, p. 94) aux personnages Laurel et Hardy, traduction littérale des noms qu'ils ont reçu au Brésil.

René Major, dans la Préface au livre *Le voleur de parcours*, de Simon Harel, a une intéressante réflexion sur le rôle joué par la langue

maternelle pour l'exilé qui est obligé de vivre dans une autre langue, c'est-à-dire, produire, s'exprimer, penser. Il écrit :

Celui qui trouve asile dans une langue étrangère retrouve l'exil qui est propre à la langue maternelle dans l'exil de sa langue. Il parle la langue de l'exil dans une autre langue et la langue maternelle devient la langue étrangement intime, celle de l'asile intérieur, celle de la nostalgie d'un futur antérieur (MAJOR apud HAREL : 1989, p. 11).

Cette langue maternelle enfouie, enfermée dans les recoins intimes de celui qui devient l'étranger, fait irruption de divers moyens pour dire son étrangeté, pour marquer la langue empruntée, pour signaler une reterritorialisation.

Le rapport au territoire est en effet l'axe central du récit de l'exilé, qui se trouve tirailé entre le pays natal perdu (le Brésil, dans son cas) et la terre d'adoption (le Québec). Le personnage de Kokis dans *Le pavillon des miroirs* est l'exilé emblématique, l'éternel étranger, qui se cache derrière son masque pour se protéger du regard des autochtones, propriétaires du territoire. Conscient qu'il est l'Autre, il se camoufle. « L'étranger porte un masque d'apparence anodine pour être accepté, pour qu'on le laisse en paix. Il n'est pas sûr des autres, ni prêt à abandonner sa nature profonde. Il joue un jeu pour s'intégrer » (KOKIS, 1995 : p. 45).

Préservant son identité, l'étranger représente, pour Julia Kristeva (1988, p. 18), « le paradoxe du comédien : multipliant les masques et les 'faux-selves', il n'est jamais tout à fait vrai, ni tout à fait faux, sachant adapter aux amours et aux détestations les antennes superficielles d'un cœur de basalte ». Souvent l'étranger méprise le pays d'accueil car son regard est tourné vers un autre espace et un autre temps : le passé vécu dans le pays perdu. Ainsi le narrateur de Kokis (1995, p. 304) se réfère-t-il avec dédain aux Québécois – encore un masque d'une prétendue supériorité vis-à-vis de ceux qui l'ont accueilli.

Ils s'attachent à une langue qu'ils méprisent, à leur passé et à leurs défaites comme moi aux cadavres de mon enfance. Tout le monde est beau, tout le monde est gentil. Pour cela ils sont prêts à féminiser tous les noms, à interdire le tabac et toute velléité virile, en se laissant gaver de légumes par leurs viragos maternelles.

Malgré ce malaise, le personnage craint de retourner au Brésil moins pour des raisons politiques que pour des raisons existentielles : « mon identité d'étranger s'était si bien renforcée que je préférais ne pas regarder en arrière, de peur de devenir une statue de sel » (KOKIS : 1995, p. 301). Cette référence à ce qui arriva à la femme de Loth démontre sa peur d'affronter les fantasmes du passé. Il ne se regarde pas dans un miroir pour enlever ses masques et éventuellement découvrir son vrai visage ; à la dernière page il se trouve plutôt dans un « pavillon des miroirs d'un Luna Park misérable » lesquels lui montrent de multiples images déformées/déformantes d'un passé refoulé, qui insiste à retourner. Son identité s'avère être « un tissu de souvenirs », il se découvre « le contenant d'un contenu de souvenirs », prêts à prendre la forme de récits, sans quoi il est « vide et sans volume » (KOKIS : 1995, p. 371). Le voyage qu'il entreprend parmi les décombres de sa mémoire est un projet personnel de faire revivre un passé par le biais de l'art, ambition assez proustienne, par ailleurs. Aux dernières lignes du *Pavillon des miroirs* le narrateur affirme que son roman ne contient que des « cicatrices de la mémoire, qui ne chantent ni les armes ni les hommes » (KOKIS : 1995, p. 371). Il y a une référence intertextuelle – imperceptible pour le lecteur québécois – au poète portugais Luís de Camões, qui se propose de chanter « les armes et les barons », entrepreneurs des voyages maritimes, dans *Les Lusitades*, épopée du XVI^e siècle.

Berrouët-Oriol et Fournier posent la question, au niveau de la réception, de la double appartenance des écrivains migrants, qui feraient partie à la fois de la littérature québécoise et de la littérature de leur pays d'origine. Je crois que c'est bien le cas des Haïtiens de la diaspora, qui sont en train de créer leur littérature nationale à l'étranger (Québec, France, mais aussi États-Unis), mais en ce qui concerne Kokis le problème de la langue l'éloigne de la littérature brésilienne aussi bien que l'absence de contact entre lui et le public lecteur brésilien. L'écart est beaucoup plus grand que celui des auteurs haïtiens qui écrivent en anglais, comme Edwige Danticat, dont les textes sont traduits en français et circulent dans le milieu haïtien. Malgré l'existence de Brésiliens vivant à l'étranger, on ne peut pas parler de diaspora brésilienne – comme on parle de diaspora haïtienne. *Le pavillon des miroirs* a été publié au Brésil en traduction, avec le titre de *A casa dos espelhos*, mais malgré les efforts et le poids de son éditeur, il n'a eu aucun retentissement, la grande presse l'ayant quasiment ignoré.

Le roman se construit par l'alternance de chapitres entre le passé de l'enfance/jeunesse à Rio et le présent montréalais. On peut constater que les clichés se trouvent dès le premier chapitre du livre avec le récit de la fête de Saint Antoine (le 13 juin), suivi du récit d'une scène de *macumba* (religion afro-brésilienne), à Rio. L'image dominante est celle de la chaleur, du frottement des corps dégoulinant de sueur, écrasés par un soleil à pic. La foule des femmes est naturellement bigarrée (on ne peut pas parler du Brésil en français sans employer ce mot) et l'enfant est « enveloppé d'odeurs pénétrantes » (KOKIS : 1995, p. 14), ce qui n'est pas surprenant étant donné que dès la première page l'odeur d'urine envahit l'atmosphère. La chaleur de Rio contraste avec l'hiver de Montréal dans le présent de l'énonciation.

Les descriptions de ces deux scènes (la Saint Antoine et la macumba) signalent le ton du récit : le Brésil est construit comme une mosaïque de clichés. Les imprécisions voire les excès ne peuvent pas être perçus par un public lecteur habitué à une vision stéréotypée du pays, que l'on pourrait résumer dans l'usage quelque peu abusif des adjectifs « exubérant », « luxuriant » quand on se réfère au Brésil. Ces stéréotypes ont été véhiculés depuis les temps coloniaux par des voyageurs de tout acabit, renforcés au long de l'histoire par une vision ethnocentrique, et d'une certaine manière confirmés par des écrivains brésiliens eux-mêmes (comme Jorge Amado). Kokis, se lançant dans le marché éditorial québécois, ne peut pas se permettre de rompre avec l'horizon d'attente de son public, d'autant plus que c'est bien la seule place qui peut lui être réservée. Comme dit Pierre Halen, l'écrivain ethnique

s'engage dès lors dans des « poétiques » qui exhibent moins une origine ethnique qu'elles ne produisent, à la plus ou moins grande satisfaction du marché, des énoncés à même d'ouvrir à leurs auteurs (les *entrants*) la pièce bien défendue où l'on se répartit les biens symboliques et matériels du succès à court ou à long terme (HALEN : 2001, p. 31).

Kokis thématise le Brésil dans ses trois premiers romans, ainsi que dans *Le maître de jeu* ; dans la trilogie sur le cirque (*Saltimbanques*, *Kaléidoscope brisé* et *Le magicien*) ses personnages parcourent les pays voisins comme l'Argentine et le Paraguay ; il fait des clin d'œil à ses lecteurs avec des références rapides à son pays natal. Dans *Saltimbanques* il y a une petite scène à Rio, quand le bateau qui mène les nazis et les gens du cirque de l'Europe en Argentine s'y arrête et un

Allemand Noir décide de s'y réfugier à l'aide des Frères Bénédictins du Monastère de Saint Benoît.

Kokis laisse un peu de côté ce cadre brésilien qui devient plutôt diffus si l'on considère l'ensemble de son œuvre, dont les décors sont très variés. Dans tous ces romans pourtant on retrouve le même univers cauchemardesque : des scènes assez dures d'abandon et d'abus sexuel d'enfants dans *Un sourire blindé*, des descriptions morbides des cadavres dans *L'art du maquillage*, la trahison d'un ami juif ou le sadisme sexuel d'un ancien nazi dans *Saltimbanques*, la torture dans *Le maître de jeu*.

Ainsi Kokis ne s'attaque-t-il pas seulement au Brésil : Nazis et Juifs, Noirs et Latinos, Québécois et Brésiliens, peintres et restaurateurs d'art, hommes et femmes, tous sont invariablement des fraudeurs, des traîtres, des tarés sexuels. Il y a une certaine complaisance dans la description du Mal, de l'obscène. Pour utiliser la métaphore de la peinture qu'il cultive, il fait une description expressionniste de ses personnages, les peignant avec des couleurs fortes, sans nuances, aux grands traits grotesques. Cela le met dans une famille d'écrivains de haute gamme comme Sade, Dostoïevski, Céline et tant d'autres qui peignent l'horreur.

Pour un lecteur brésilien, les images figées paraissent moins choquantes dans *Le pavillon des miroirs* que dans *Errances* puisque dans le premier le narrateur voit un pays fantasmé, étant donnée la grande distance temporelle et spatiale, tandis que dans le second, le personnage brésilien, Boris Nikto, retourne au pays et le voit de près. Ainsi tout ce qui est décrit paraît-il plus vrai : la ville, qui « est devenue un enfer », a des mendiants « entassés les uns contre les autres comme du bétail » (KOKIS : 1996, p. 283), des bandits qui tuent « pour presque rien » (KOKIS : 1996, p. 282), bref, tous ces « signes de la misère en particulier étaient trop frappants » (KOKIS : 1996, p. 284). Le personnage, dont les narines, « s'offensent de l'odeur agressive des corps en sueur et des parfums trop sucrés qui flottaient dans l'air » (KOKIS : 1996, p. 286), se sent un véritable « étranger dans cette ville » (KOKIS : 1996, p. 285) dans laquelle il n'éprouve « pas de plaisir ». Parmi ces « grappes de misère qui bougeaient le long des trottoirs », se détachent « les fillettes impubères qui s'offraient aux passants [...] et d'autres toutes jeunes qui pourtant allaitaient déjà des avortons affamés » (KOKIS : 1996, p. 287). La cour à déchets, qui apparaissait dans *Le pavillon des miroirs*, continue d'être habitée par des clochards, « avec un grand nombre de bébés

cachectiques pataugeant dans la boue noire », « comme des rats » mais « moins agressifs, plus pathétiques » (KOKIS : 1996, p. 288). Dans le livre autobiographique *L'amour du lointain*, Kokis déclare qu'il a fait venir son personnage au Brésil parce que lui, dans la vie réelle, n'est jamais retourné au pays.

Il y a décidément une complaisance devant l'abjection chez Kokis qui semble fasciné par « les pouvoirs de l'horreur », titre d'un livre de Julia Kristeva, pour qui le cadavre « est le comble de l'abjection, il est la mort infestant la vie ». Et elle continue :

Ce n'est donc pas l'absence de propreté ou de santé qui rend abject, mais ce qui perturbe une identité, un système, un ordre. Ce qui ne respecte pas les limites, les places, les règles. L'entre-deux, l'ambigu, le mixte. Le traître, le menteur, le criminel à bonne conscience, le violeur sans vergogne, le tueur qui prétend sauver... (KRISTEVA : 1980, p. 11).

C'est bien ce genre de personnage qui hante l'univers de Kokis. L'homme qui a le sens de l'abject, selon Kristeva, ne connaît rien de familier car « ce qu'il a avalé à la place de l'amour maternel est un vide, ou plutôt d'une haine maternelle sans parole pour la parole du père ; c'est de ça qu'il essaie de se purger, inlassablement » (KRISTEVA : 1980, p. 13). Ce n'est pas un hasard si la mère est souvent gommée dans l'œuvre de Kokis n'étant pas mentionnée dans *Errances*, alors que dans *Le pavillon des miroirs* elle est plutôt méprisable, devenant au milieu du récit une maquerelle qui transforme la maison de famille en un bordel. La figure du père, au contraire, est une sorte de revenant qui paraît l'obséder. Celui qui n'a pas connu l'amour maternel ne peut pas avoir d'amour pour la terre mère, c'est un exilé de l'intérieur, condamné à errer, d'où le nomadisme qui caractérise l'écriture de Kokis. Tous ses personnages se déplacent se souvenant d'un pays (paradis) perdu qui les a expulsés.

Situationniste en un sens, et non sans rire - puisque rire est une façon de placer et de déplacer l'abjection. Forcément dichotomique, quelque peu manichéen, il divise, exclut et, sans à proprement parler vouloir connaître ses abjections, ne les ignore nullement. Souvent d'ailleurs il s'y inclut, jetant ainsi à l'intérieur de soi le scalpel qui opère ses séparations (KRISTEVA : 1980, p. 15).

Le rejet de la figure féminine est parsemé dans son œuvre. Dans *L'amour du lointain*, l'auteur commente les ouvrages de ses auteurs préférés, citant Umberto Eco selon lequel on n'écrit pas à partir du réel mais à partir d'autres livres. Je remarque que dans l'ensemble de sa bibliothèque affective il n'y a aucune femme. Sa misogynie est explicite lorsqu'il se réfère à l'autofiction féminine : « Je pense surtout à des livres écrits par des femmes, qui ne se gênent pas pour étaler des récits obscènes sous le couvert d'un moralisme de pacotille » (KOKIS : 2012, p. 255). Et vers la fin du récit, lorsqu'il évoque la proximité de la Mort, elle présente une image féminine. « Il fallait aussi que je l'approche en prenant des risques réels, pour la narguer, lui montrer mon mépris et crâner un peu devant cette mort femelle aux allures de mère oppressive ou de famille en tant que mausolée des rêves » (KOKIS : 2012, p. 343).

Malgré l'absence d'auteurs brésiliens parmi ses lectures, le personnage-narrateur dans *Le pavillon des miroirs* se sert de la poésie de Manuel Bandeira pour thématiser la question du départ, de l'exil, du voyage associée à la mort. Les vers du poème « Profundamente » sont cités en épigraphe (en traduction française) et sont paraphrasés dans le roman. Je les cite en portugais :

Estão todos dormindo
Estão todos deitados
Dormindo
Profundamente (BANDEIRA : 1993, p. 140).

Le personnage-narrateur se montre attiré par l'exil dès le début, rêvant toujours de partir, d'être un homme de nulle part. Il paraphrase aussi le poème « Lua Nova », dans lequel Manuel Bandeira, habitant alors près de l'aéroport, parle du départ comme métaphore de la mort. Voilà le poème dans l'original :

Todas as manhãs o aeroporto em frente
me dá lições de partir.
Hei de aprender com ele
A partir de uma vez
— Sem medo,
Sem remorso,
Sem saudade (BANDEIRA : 1993, p. 223).

Exilé de l'intérieur, le personnage-narrateur de *Le pavillon des miroirs* ressent le besoin de puiser dans l'imaginaire brésilien, en se référant à un poète qu'il croisait à l'Avenue Beira-Mar, près de l'Académie Brésilienne des Lettres, pendant son enfance.

Dans *Le maître de jeu*, Kokis reprend le thème de l'exilé de la dictature militaire, sans faire une référence directe au Brésil, sinon par le biais des noms propres : le personnage Tiago Cruz, mentalement ébranlé, part en exil, après avoir subi les sévices d'un tortionnaire, le colonel Figueiredo. Sans doute pour un lecteur non Brésilien ces noms passent inaperçus mais il faut rappeler que le dernier président du cycle militaire brésilien, qui a signé la loi de l'amnistie en 1979, a été le général João Batista Figueiredo. Le torturé, Tiago Cruz, a un nom qui le désigne comme victime : Tiago (Jacques) est le nom d'un des frères de Jésus et Cruz (Croix), annonce la crucifixion. Dans ce roman, dont le narrateur – Ivan – évoque directement *Les frères Karamazov* de Dostoïevski, l'abjection est le sujet principal car le tortionnaire entend réduire le torturé à la soumission et à l'abjection les plus complètes. « Le pire, insistait-il, était l'avilissement, la complicité naissante entre lui et son bourreau, la servitude qu'il sentait s'emparer de sa personne [...]. La honte, l'abjection, voilà ce qui était humain et que la proie craignait de devoir se reprocher » (KOKIS : 1999, p. 14).

Comme l'enfant de *Un sourire blindé*, Tiago est la proie des autres, y compris du narrateur, qui se complaît à assister à cette déchéance et à la décrire :

Cette plongée au cœur de la souffrance humaine et du mal absolu me fascinait trop cependant ; elle était sans commune mesure avec tout ce que j'avais vécu jusqu'alors, et elle me permettait de réfléchir ironiquement sur les études qui m'avaient occupé durant presque cinq années (KOKIS : 1999, p. 17).

Le personnage-narrateur de *Le pavillon des miroirs*, comme d'ailleurs presque tous les protagonistes des romans de Kokis, est un étranger qui a une « identité fracturée » (KOKIS : 1995, p. 283), « faite de rajouts comme les vêtements d'un clochard » (KOKIS : 1995, p. 254), qui s'adapte aux circonstances pour ne pas se faire remarquer, pour devenir transparent dans un monde de métèques, de plus en plus babélique, en passe de devenir transculturel. Kokis, comme maints écrivains migrants du Québec, inscrit dans cette littérature les couleurs fortes, parfois un

peu criardes, de son expérience de l'exilé qui a dû côtoyer l'horreur, la répulsion et l'abjection.

Références

BERROUET-ORIOU, Robert, FOURNIER, Robert. L'émergence des écritures migrantes et métisses. *Quebec Studies*, n. 14, 1992.

DELEUZE, Gilles, GUATTARI, Félix. *Kafka* : pour une littérature mineure. Paris : Minuit, 1975.

HALEN, Pierre. Constructions identitaires et stratégies d'émergence : notes pour une analyse institutionnelle du système littéraire francophone. *Études françaises*, v. 37, n. 2, Montréal : 2001.

HAREL, Simon. L'exil dans la langue maternelle : l'expérience du bannissement. *Quebec Studies*, n. 14, 1992.

_____. *Le voleur de parcours* : identité et cosmopolitisme dans la littérature québécoise contemporaine. Préface de René Major. Montréal : Le Préambule, 1989.

KOKIS, Sergio. *Le pavillon des miroirs*. Montréal : XYZ, 1995.

_____. *Negão et Doralice*. Montréal : XYZ, 1995.

_____. *Errances*. Montréal : XYZ, 1996.

_____. *L'art du maquillage*. Montréal : XYZ, 1997.

_____. *Un sourire blindé*. Montréal : XYZ, 1998.

_____. *Le maître de jeu*. Montréal : XYZ, 1999.

_____. *Saltimbanques*. Montréal : XYZ, 2000.

_____. *A casa dos espelhos*. Traduction Marcos de Castro. Rio de Janeiro : Record, 2010.

_____. *L'amour du lointain* : récit en marge des textes. Montréal : Lévesque Éditeur, 2012.

KRISTEVA, Julia. *Étrangers à nous-mêmes*. Paris : Gallimard, 1988.

_____. *Pouvoirs de l'horreur* : essai sur l'abjection. Paris : Seuil, 1980.

NEPVEU, Pierre. *L'écologie du réel* : mort et naissance de la littérature québécoise contemporaine. Montréal : Boréal, 1988.

Lectures divergentes de l'altérité chez Yves Thériault

Humberto Luiz Lima de Oliveira

Résumé : Partant du principe que les représentations de l'altérité ont été diffusées à travers la Littérature, comme des stéréotypes négatifs, ce travail, utilisant la méthodologie de la Littérature comparée, entend montrer comment, contrairement à d'autres écrivains qui cherchaient à conforter les idéologies nationales, l'écrivain québécois Yves Thériault « Bien avant que l'institution littéraire québécoise ne s'intéresse à l'Autre, aux Autres, aux minorités parmi nous et à toutes les formes d'écriture migrante maintenant à la mode, Yves Thériault partant de son propre pas, au rythme qui était le sien, avait tracé le parcours et marqué le territoire » (MAJOR : 2000, p. 256), et ce faisant cet écrivain allait donner le protagonisme de ses récits soit au Juif, dans son roman *Aaron*, 1954; soit à l'Inuit, dans son roman *Agaguk* (1960) et à l'Amérindien, dans son récit *Ashini* (1960). Profondément connecté à son époque, Thériault a su, en bon visionnaire, anticiper certaines des solutions apportées aux questions d'identités culturelles qui se dessinaient dans la société québécoise dont une partie considérable de ses élites luttait pour une identité *pure laine*, ou *québécoise de souche*, alors que la présence des immigrants était massive. De cette façon, Yves Thériault a réussi à montrer d'autres possibilités d'être et de vivre ensemble et ainsi il finit par contribuer à la formation d'une culture de paix.

Mots-clés : Littérature ; altérité ; diversité culturelle ; Yves Thériault

1. Introduction

La crise humanitaire qui s'abat sur les Yanomami au Brésil n'est que l'une des manifestations de pratiques insidieuses provoquées par la négligence des autorités gouvernementales à l'égard des Peuples des Premières Nations. Au Québec, les Inuits et les Amérindiens ne sont pas épargnés, comme le montrent l'affreuse découverte de tombes d'enfants et d'adolescents confiés aux soins de religieux canadiens. On peut ajouter les conflits culturels lesquels ont éclaté plus récemment et dont la crise sanitaire due à la Covid 19 n'est que l'un des exemples.

Entre l'ethnocide – la mort de la « mauvaise » culture de l'Autre pour qu'il puisse devenir « bon », c'est à dire identique au modèle standard de la culture hégémonique, l'occidentale, et le génocide – la mort du « mauvais » corps de l'Autre lequel ne mériterait pas le salut apporté par le Blanc, les Peuples des Premières Nations, soit au Brésil, au Pérou, en Bolivie, au Québec ou ailleurs, se trouveraient dans une sorte de zone crépusculaire, un triste « entre-lieu », où ils tâtonneraient, courbés sous le poids de deux cultures tout a fait opposées : les traditions ancestrales et la vie urbaine contemporaine. Ils sont donc confrontés au capitalisme sans réellement désirer se déconnecter de leur passé dont, au contraire, dans leur majorité, ils sont fiers, d'être toujours attachés. Cela parce que le capitalisme est le

[...] système de production pour lequel rien n'est impossible, sinon d'être pour lui-même sa propre fin. [...] La société industrielle, la plus formidable machine de production est pour cela même la plus effrayante machine de destruction. Races, sociétés, individus, espaces, natures, mers, forêts, sous-sols : tout est utile, tout doit être productif, d'une productivité menée à son régime maximum d'intensité (CLASTRES : 1979, p. 61).

La force centripète du processus de modernisation qui ne cesse pas de s'étendre se confronte chaque fois plus aux coutumes des peuples qui sont fiers d'être attachés aux traditions ancestrales, tel le Juif orthodoxe, qui comme d'autres individus ou collectivités, prône une identité immuable, donc stéréotypée, car il faut bien souligner que la tradition

implique une certaine immobilité, l'identification d'un centre dans lequel investir, protéger, constituer comme espace plein et stable [...]. C'est chercher la sécurité de l'identité confirmée. [...] donc [...] cela implique un regard tourné vers soi-même, vers le centre, et qui réaffirme les principes d'une identité collective. La tradition dit qui nous sommes, d'où nous venons, où nous devons aller, ce que nous avons en commun (GERVAIS : 2001, p. 219).

Ce travail utilise la méthodologie de la Littérature comparée qui se positionne comme un espace privilégié pour penser le caractère historique, culturel et théorique de la littérature, permettant de dépasser les frontières nationales et temporelles. Il s'inscrit dans la tradition du réalisme et voudrait montrer le rôle décisif de l'écrivain Yves Thériault dans la déconstruction de stéréotypes négatifs, à partir

d'une relecture de sa trilogie de l'A : *Aaron, Agaguk et Ashini*. Yves Thériault a peuplé sa fiction littéraire de personnages emblématiques des minorités sociales, comme nous le dit Robert Major : « Bien avant que l'institution littéraire québécoise ne s'intéresse à l'Autre, aux Autres, aux minorités parmi nous et à toutes les formes d'écriture migrante maintenant à la mode, Yves Thériault partant de son propre pas, au rythme qui était le sien, avait tracé le parcours et marqué le territoire ». (MAJOR : 2000, p. 256). Profondément connecté à son époque, Thériault a su, en bon visionnaire, anticiper certaines des solutions apportées aux questions d'identités culturelles qui se dessinaient dans la société québécoise dont une partie considérable de ses élites luttait pour une identité *pure laine, ou québécoise de souche*, alors que la présence des immigrants était massive.

2. Le rôle de la littérature dans la construction de l'imaginaire

Peut-être parce qu'elle a longtemps été considérée comme un passe-temps futile ou une activité féminine (dans un univers où les femmes blanches des classes aisées n'avaient pas besoin de travailler !), la littérature a toujours été méprisée par une grande partie du public, même parmi les lettrés ou lettrées. En fait, toujours associée à la « fantaisie », à l'« imagination », la littérature de fiction serait vue avec méfiance, voire peur (CHARTIER : 2001). Il n'est jamais inutile de rappeler que l'imagination serait considérée comme « la folle de la maison », en aucun cas un de moins que Descartes dans sa quête obsessionnelle d'appréhension de la Vérité (DURAND : 2001).

Il est important de rappeler que c'est à travers des textes littéraires, des romans et des feuilletons, principalement – et seulement en apparence innocents et écrits pour le « plaisir » –, que des générations entières ont été formées idéologiquement, confortées par les stéréotypes négatifs qui circulent encore dans le monde actuel. Ainsi se sont construites des identités collectives, tandis que d'autres sont aujourd'hui rediscutées, questionnées, ou reconfigurées (OLIVEIRA : 2009).

De cette façon, les valeurs éthiques, esthétiques et politiques d'une société seraient fixées et diffusées dans l'imaginaire culturel, à travers la Littérature, dans la mesure où, ayant la langue comme principal matériau constitutif, le texte narratif constitué comme médiation propose une

image de la société susceptible de nourrir les réflexions sur la nationalité et l'identité (MOSER : 1994).

Bien sûr, nous reconnaissons que de nombreux représentants de l'*intelligentsia* culturelle se mettront toujours au service des appareils d'État, cherchant à répercuter les idéologies d'intégration dans leur production littéraire ; cependant, il y en a d'autres qui ont utilisé leur production artistique pour donner la parole à des personnages représentant des groupes socialement ou politiquement minoritaires, et, ce faisant, ils ont exposé des fractures dans le tissu social et ont ainsi proposé de nouvelles formulations de la question identitaire, avec des implications décisives et déterminantes, fondamentales dans l'élaboration de nouveaux pactes sociaux fondés sur le respect de l'altérité et sur l'autodétermination des peuples.

2.1. Yves Thériault et les lectures divergentes de l'altérité

Dans cette tradition d'une littérature réaliste qui ne veut pas occulter les tensions qui imprègnent la vie sociale de la société dans laquelle l'écrivain s'insère, nous plaçons l'œuvre littéraire d'Yves Thériault, l'un des narrateurs canadiens ayant le plus grand succès public et qui va gagner peu à peu le respect de la critique littéraire (BÉRUBÉ : 1986 ; CARPENTIER : 1985 ; ERMAND : 1992 ; MAJOR : 2000).

Pour mieux illustrer nos arguments, parmi son vaste travail, nous avons sélectionné seulement trois récits romanesques qui thématisent la question identitaire. Que ces romans aient été publiés entre les années 1954-1960 n'est pas une simple coïncidence. Ce sont des années de profonde effervescence culturelle et politique dans la société québécoise, confrontée à des transformations économiques apparemment inévitables et, dans une certaine mesure, repoussées par ses élites les plus réactionnaires. En effet, considérés comme « Les nègres blancs d'Amérique » (VALLIÈRES : 1969) car plongés dans un retard économique, social et culturel, contrairement aux autres citoyens du Canada anglophone, les Québécois ne connaîtront les vents nouveaux de la modernisation qu'à partir des années 1960, avec la soi-disant Révolution tranquille. Profondément connecté à son temps et avec un rare sens de la pertinence, Thériault savait canaliser dans son œuvre les fantômes qui perturbaient de façon latente ou ostensible l'imaginaire québécois et pancanadien, construisant une galerie de personnages

inoubliables qui enchantait ses lecteurs. Et si les types ou figures qu'il a mis en lumière dans son œuvre peuvent dans un premier moment paraître alimenter la faim d'exotisme d'un public consommateur et ethnocentrique, d'un autre côté, ne cachant pas sa sympathie et sa compassion pour ces personnages représentatifs des êtres humiliés et exclus, ses textes résonnent de tout le travail de création de cet homme, qui durant toute sa vie, a résisté aux idéologies véhiculées par l'État, lesquelles, selon lui, avaient pour objectif d'établir la nécessaire intégration qui cimente la cohésion sociale, tout en négligeant l'individu.

2.2. Yves Thériault et sa trilogie de l'A : *Aaron*, *Agaguk* et *Ashini*. Lectures divergentes de l'altérité juive, inuite et amérindienne.

2.2.1. *Aaron* (1954) : L'altérité juive revisitée ou la force centripète de la modernisation

Aaron (1954), le premier roman urbain montréalais, est aussi le premier récit à donner un rôle littéraire positif au Juif (TABOUL apud MAJOR : 2000, p .256) et ce faisant, l'auteur pourra mieux mettre en opposition deux réalités culturelles conflictuelles : d'un côté, la tradition du monde religieux dans sa version essentialiste incarnée par le personnage du vieux Moïse et de l'autre côté la modernisation d'une société en cours d'industrialisation, représentée dans le texte narratif par le personnage homonyme Aaron, dans son adolescence.

En fait, cet adolescent au nom biblique dénotant le choix évident et délibéré de son créateur à établir un dialogue entre son texte littéraire et la Bible judaïque-chrétienne, a été élevé par son grand-père ayant, lui, le patronyme symbolique de Moïse, une variation du nom du patriarche biblique Moïse. En effet, tel l'ancien patriarche, Moïse parvient à tirer sa famille de la terreur des *pogroms* en Russie et à trouver refuge et asile dans une Amérique pas du tout utopique. D'abord, ils séjournent aux États-Unis, à San Francisco, où ils connaissent la misère même dans un paradoxe apparent puisque la ville entière devient à leurs yeux le symbole le plus évident de la prospérité : le bâtiment ainsi que les autres industries grandissent, les rues et les avenues sont élargies, des immeubles sont dressés vers le ciel, etc.

Par contre, Moïse vit sous le signe de la tradition : voulant être fidèle à ses ancêtres, même immergé dans ce monde industriel, il est

tailleur, et dans sa profession manuelle, son aiguille va et vient sous une autre logique du temps. Dans un monde de la modernité, du mouvement et de l'urgence, Moïshe refuse d'adhérer à tout ce qui ne porte pas les traits distinctifs de l'ethnicité radicale, donc d'une tradition assurée :

Il voyait prospérer ce pays d'abondance tandis qu'il restait comme soudé au même degré de l'échelle. Autour de sa maison, de la Maison qui était le lieu de la perpétuation et l'enceinte sacrée où la famille se continuait vers les âges futurs, San Francisco devenait puissante. Tout y coûtait plus cher. Le moindre aliment avait doublé de prix, les moindres services se payaient à prix d'or et le loyer de Moïshe fut une fois de plus augmenté. Et le salaire restait le même. La table autrefois frugale mais nourrissante devint misérable. Les meubles qui geignaient de misère ne furent pas remplacés non plus que les vêtements. Petit à petit, Moïshe se vit aller, lui et sa famille, vers une décadence quasi imperceptible mais inexorable. David avait grandi vite, en force. Un garçon bien bâti qui devint tôt un écolier turbulent et trop tôt encore, au gré de Moïshe, un adolescent (*Aaron*, p. 16).

Quelques temps plus tard, se mariant avec Rebecca, orthodoxe comme lui, David partage la pauvreté avec ses parents et accroît la préoccupation de Sarah, sa mère, qui découvre, les yeux pourtant encore émerveillés par la « liberté de l'Amérique », la misère et le manque d'espoir dans lesquels ils vivent. Se sentant trahie par ses propres croyances religieuses, Sarah demande : « Où allons-nous ? À quoi servent toutes ces privations ? D'autres gens gagnent bien leur vie. Pourquoi pas nous ? » (*Aaron*, p. 22). Pleine de colère, maudissant la vie et tout ce qui l'entoure, Sarah meurt quelque temps plus tard, avant la naissance de son petit-fils qui se nommera Aaron, « porteur des verges et perpétuateur » et dont la mère Rebecca meurt en couches. Plus tard, David suggère à Moïshe de partir puisque lui non plus ne supporte plus de vivre à San Francisco : « [...] Au Canada, dit un soir David, il y a un nouveau sol, des cités... Nous pourrions recommencer. C'est au Nord. Un grand pays riche [...] » (*Aaron*, p. 25).

On note que si pour David l'exode est inaugural et ne lui provoque pas de contraintes puisqu'il est librement choisi, pour Moïshe, c'est la répétition douloureuse de la tradition du « peuple errant » dans son incessante fuite. Son angoisse diminue seulement quand « [...] dans le quadrilatère formé par les rues Saint-Laurent, Mont-Royal, Saint-Denis et Sherbrooke, Moïshe retrouve les gens de sa maison et aussi les gens des petites tribus [...] » (*Aaron*, p. 26). Cependant, avec la mort de David, sept

ans après leur arrivée à Montréal, Moïse perd toute joie de vivre et consacre alors entièrement sa vie à l'éducation d'Aaron « [...] qui parlait maintenant autant le français que l'anglais, étonnant son grand-père par sa nouvelle science : la science des temps modernes, la connaissance des causes qui appartient en propre aux enfants des cours et des pavés [...] » (Aaron, p. 26).

Accroché à la tradition, cherchant à tout prix à « prouver au Seigneur » sa fidélité et sa loyauté aux lois judaïques, Moïse s'agrippe au passé qu'il considère comme l'unique et véritable source de connaissance et par là même, il se voit dans un monde hostile puisque chargé de symboles et d'icônes d'une modernité accélérée : les voitures, les appareils électroménagers, les avions, les immeubles, les musiques étranges, toute une Babel urbaine et ordinaire sous ses yeux. Courbé sous le poids du passé qui le tient en vie et qui en même temps l'écrase, Moïse a devant lui la ville de Montréal qu'il ne voit pas et n'écoute pas.

Chaque soir maintenant le vieux se tenait devant la fenêtre largement ouverte. [...] Au long du jour, la cohue des véhicules s'était disputée la rue. Puis venait le crépuscule et cette brise pourtant étouffante, depuis longtemps dépouillée de ses odeurs de sapins et de grande montagne mais, en retour, pleine des fumées d'usines et des puanteurs de la grande étuve. Alors les trottoirs se mettaient à grouiller. Parents, enfants, la multitude des troglodytes cherchant répit à l'immense poids du jour ; ce qui avait été la pétarade des villes modernes se muait en un son nouveau, masse tonitruante, hurlante : sorte de symphonie hystérique de rires gras, de cris d'enfants, de klaxons, de moteurs, de sirènes d'ambulances. Impassible à la fenêtre, Moïse regardait sans voir, écoutait sans entendre [...] (Aaron, p. 7) (nous soulignons).

Se rebellant contre la soumission de Moïse, contre la tradition qui les enfermait dans la pauvreté, Aaron entre dans l'archétype du Rebelle, puisqu'il « [...] reconnaît l'absence de vérités absolues et objectives [et] en vient à défendre des vérités relatives et subjectives [car] il n'existe aucune signification à ne pas être la signification que nous avons créé au travers de notre intérêt pour les autres [...] » (PEARSON : 1988, p. 42), ou du sens que nous donnons à notre propre vie. Se révoltant contre l'intransigeance de son grand-père, dans un dernier dialogue, Aaron le défie de lui prouver pourquoi il est de fait désapprouvé et blâmé :

« [...] J'ai refusé de travailler à tes côtés. C'est donc si grave ? Pourtant d'autres synagogues permettent au Juif de vivre dans le monde qui l'entoure sans qu'il passe pour ce qu'il n'est pas. Je te l'ai déjà dit : est-ce que je commets un péché ? Nomme-le ! Dis-moi si je manque de respect ! Dis-le, mais ensuite prouve-moi que tu as raison ! » (*Aaron*, p. 151).

Quittant la maison, humilié par Moïse qui le frappe, Aaron doit tracer son propre chemin avec une attitude de confiance et livré à ce que la vie espère de ceux qui ne craignent pas de s'ouvrir à l'Autre, de ceux qui font la traduction, là où les relations sont dans une mouvance continue et dans la précarité. En vérité, entre le faux cynisme de sa petite amie Viedna et l'oppression de la souffrance et de la misère de Moïse, Aaron essaie de se choisir un « chemin du milieu », ou l'entre-lieu, car il refuse le binarisme lequel prétend justifier l'identité immuable :

À travers les sanglots d'un orchestre gémissant une chanson tzigane, il entendit – parce que les sons furent puisés à la même source, et que rien ne change qui n'a d'abord été nourri de la grande clameur juive montant des sables brûlants jusqu'aux oreilles du Père – les sanglots de Moïse, et il voulut en oublier jusqu'aux accents mêmes, jusqu'à la cause dont on lui imputait la responsabilité, alors qu'il n'avait voulu que se choisir un destin » (*Aaron*, p. 125).

2.2.2. *Ashini* (1960) : la faillite d'un rêve

Sous les vents du progrès économique, la société québécoise incorporait les changements dans le comportement sexuel des jeunes et des femmes, les travailleurs réorganisaient le mouvement ouvrier jusqu'alors sous le rigide contrôle tant de l'État que de l'Église et les peuples amérindiens, comptant sur la sympathie de la communauté internationale, se réorganisaient dans le mouvement *Redpower* qui semblait menacer l'ordre politico-géographique des nations américaines. Dans le même temps, toute une « machine de modernisation » était mise en route pour mettre en valeur les excellences du capitalisme au Québec, avec l'exaltation conséquente du *savoir faire québécois*, renforçant l'idéologie nationaliste qui stoppait le mouvement séparatiste. De manière habituelle, on refusait d'entendre les voix autochtones qui démontraient les impacts négatifs causés non seulement à l'environnement mais aussi aux communautés amérindiennes et inuit

privées de leurs conditions de survie économique traditionnelles et qui se disaient menacées culturellement.

Le récit *Ashini* (1960) va alors montrer cet homme nommé Ashini qui, souffrant d'une suite de pertes affectives et culturelles, se sentant solitaire et frustré, se voyant seul dans la forêt de la péninsule d'Ungava, fait le bilan de sa vie, établissant des parallèles entre le passé (de bonheur) et le présent (de misères et de ruines), et qui reçoit une commande divine : devenir leader de son peuple pour récupérer les territoires dont il a été exproprié par le colonisateur Blanc-européen, unique façon de garantir le futur de la nation montagnaise.

Les deuils successifs qui ont touché Ashini ont eu trait à sa famille très proche : son fils aîné mort de froid et de fièvre après avoir survécu à une avalanche (*Ashini*, p. 27-29) ; son second fils, « qui croyait aux Blancs » est tué par l'un d'eux, ivrogne et saoul l'ayant confondu avec une proie ; la désertion de sa fille qui abandonne la famille « pour servir aux Blancs » (*Ashini*, p. 27), l'agonie et la mort de sa femme (*Ashini*, p. 15) victime d'une maladie virale, ainsi que la constatation de sa propre spoliation en tant qu'Amérindien, ou de ce qu'il en sait : « [...] Dernier sang, puisque les autres habitent près de la mer à l'embouchure des rivières, retenus là par des faveurs hypocrites des Blancs. Vendus aux Blancs pour des pitances » (*Ashini*, p. 15).

Nostalgie d'un paradis perdu, reconstitution d'un temps et d'un espace sacrés, constatation que la rencontre des cultures blanches et amérindiennes n'a pour résultat que la destruction de la seconde, *Ashini* peut être lu comme le récit du dépouillement de l'Amérindien ne croyant plus en un possible futur. De là, la dimension du deuil du personnage qui l'amène à errer mélancoliquement, englouti dans la solitude et le désespoir, sous le poids des souvenirs : « C'est d'avoir été et de ne plus être qui arrache à l'homme le dernier lambeau de sa joie. Il n'est point de science plus simple que celle de marcher seul dans un sentier. [...] Quel cri d'appel pousser pour que l'on m'écoute ? [...] » (*Ashini*, p. 30).

Le processus d'acculturation ayant conduit les Amérindiens à accepter le confinement dans les réserves, Ashini erre dans la forêt sans rencontrer personne. À la sédentarisation, à la dépossession, Ashini oppose ce qui était une traditionnelle mobilité de l'Indien ; à l'espace rationalisé, pensé et mesuré, géographiquement circonscrit, il oppose la liberté de déplacement dans l'immensité des forêts et des champs que s'est approprié l'homme blanc :

Mon pays, le pays des Montagnais, [...] Les Montagnais ? Puisqu'il n'était vraiment le pays des Montagnais, quelque illusion que j'en puisse entretenir, puis cet Ungava, ce Labrador, cette Côte Nord, péninsule immense comme un royaume n'appartiennent qu'aux Blancs qui avaient déjà commencé à en user à leur guise en me refoulant moi et les autres errants jusqu'au-delà de la rivière Pentecôte, au-delà de la rivière aux Outardes et plus loin encore, pourquoi ne serais-je pas le libérateur ? (*Ashini*, p. 37).

Parallèlement au voyage à l'intérieur de la forêt d'Ungava, le personnage fait un voyage intérieur, à la recherche des mémoires. Deux voyages fatals, comme le récit le montre. Si dans le présent, au plan immédiat et proche, ce sont les souvenirs qui se constituent comme une mémoire familiale, sur le plan psychique, au fur et à mesure qu'il se distancie et approfondit le parcours, les souvenirs se font plus émouvants et deviennent la mémoire collective de toute une société, c'est-à-dire celle des temps premiers. Et c'est dans ce trajet, comme un voyageur de l'histoire, qu'Ashini fait l'inventaire de son histoire personnelle et de la vie de son peuple, de façon à reconquérir les valeurs et les traditions, et ce, après avoir exorcisé les fantômes et les démons représentés par l'image du colonisateur.

N'entendrais-je pas, à chaque tournant, à chaque accostage, à chaque tuée nécessaire le même cri que nous connaissons bien maintenant : « Va-t-en, maudit sauvage ! » [...] Il est des langues pures que l'usage aux colonies déforme. Je comprends qu'il existe là un phénomène d'accord. Aux peuples d'éloignement qui ont fait de la langue mère une douceur et une joie appartiennent le cœur doux et la pitié sereine. Aux usurpateurs, aux intolérants, la rêcheur d'une langue enlaidie et corrompue. « Va-t-en, maudit sauvage ! » Il n'est point de langue douce qui sache prononcer de tels mots envers ceux mêmes qui montrèrent durant des millénaires la figure de l'homme aux forces instinctives de la nature, qui parcoururent en maîtres bienveillants ces forêts sans jamais en décimer la faune, sans jamais incendier les arbres, sans jamais en violer les versants d'eau. Maîtres bons, adaptés à la nature, incapables d'en déséquilibrer le rythme. En ma langue, si étonnant que cela puisse paraître, il n'est pas de mot pour crier aux intrus : « Va-t-en, maudit Blanc ! ». Peut-être aurait-il fallu inventer ces mots avant qu'il ne soit trop tard ? Je ne les ai pas inventés, ni mes frères, et mes fils pas davantage (*Ashini*, p. 33).

Le lecteur accompagne le voyage de ce vieil Amérindien dans les chemins qui l’emmèneront à réinvestir les traditions et parmi celles-ci, la figure du chaman. Ayant accompagné son personnage dans la plus profonde plongée intérieure, le destituant de sa famille et par extension de sa communauté, l’auteur prépare son personnage à recevoir l’extase, possible dans la seule mesure où il est atteint par le complet dépouillement de ses conditions d’individu.

Et pourtant, un mal sourd me tenaillait, de n’être point voué à quelque travail utile. Je tuais pour me nourrir, je piégeais selon mes besoins. J’allais d’une tête de lac à une décharge, du bas d’une rivière à sa source, [...] Maintenant que j’étais libre, je me sentais habité par des êtres jusqu’ici silencieux, jumeaux de moi en quelque sorte, longtemps ignorés et qui me pressaient d’accomplir quelque chose que je n’arrivais pas à saisir. Et soudain, un soir, tout m’apparut en un éclair. Était-ce un fruit de quiétude que je puisse, ce soir-là, laisser clairement monter de moi la Grande Pensée qui me retint tout à coup ? [...] Et puis en forme de question. Moi seul ? Était-ce donc là une tâche que le destin me fixait ? Entreprise de Tshe Manitout, peut-être, sortant de son silence par-devers moi pour tracer une route à mes cheminements. Ma résolution fut prise ce soir d’hiver au bord du lac Ouinokapau. J’entreprendrais le long voyage vers les réserves. J’irais plaider ma cause et celle des miens. L’exaltation m’envahit, joie immense, présence de toutes les merveilles accomplies (*Ashini*, p. 40-43).

Retrouvant la raison de vivre, ayant maintenant pour objectif de libérer son peuple, Ashini va entreprendre un nouveau voyage au cours duquel il retrouve ses frères de race, représentés par Pikal et Tiernish. Le regard du lecteur est amené à se fixer sur ces figures qui ont renoncé à leurs traditions et ont accepté la réserve indigène :

Vous voyez celui-là ? Il est sensé, il est intelligent. Il ne reste pas à vivre misérablement dans le bois. [...] Allez, petits, apprenez le français, oubliez votre langue, méprisez la forêt, on vous offre le paradis sur terre. On vous offre, c’est inouï, de faire de vous des Blancs ! N’est-ce pas le comble de l’entendement et de la générosité ? (*Ashini*, p. 25)

Ashini veut renégocier avec le Premier Ministre canadien dans de véritables conditions d’égalité puisqu’ils sont tous les deux des représentants du peuple, les conditions d’une nouvelle réorganisation de la carte géographique et politique du Canada, qui de cette façon inclurait l’ensemble des peuples fondateurs, l’autochtone jusqu’alors évincé,

évitant ainsi la désintégration de la nation montagnaise : « Que les Blancs habitent le bas du pays et la droite du pays comme la gauche. Qu'ils occupent les péninsules, les plaines grasses et les bois feuillus ! En nos forêts saines et sèches nous serions maîtres » (*Ashini*, p. 38-39).

Il est important d'observer qu'en proposant une nouvelle configuration de la carte géopolitique, le personnage de Thériault met en lumière ce qui est considéré comme l'existence d'une « double crise de conscience » au Canada, puisque si le Canada ne peut séparer la question nationale de la question autochtone, celle-ci ne peut pas alors être séparée de la question québécoise, tous ces niveaux étant imbriqués.

Quand on sait que le Canada « [...] s'avère l'un des derniers espaces géopolitiques du continent à n'avoir point fixé, au XIXe siècle, les modalités de sa formation nationale [...] » (MORISSET : 1980, p. 256), on peut comprendre que le texte de Thériault paraît encore plus déconcertant quand est mis en évidence le personnage francophone de Lévesque, unique figure de Blanc-européen à dialoguer dans ce récit avec l'Amérindien, même alors en position de responsable de réserve et en position de subalternité par rapport au Gouvernement central pour lequel il exécute la tâche ethnocidaire d'acculturation. Ashini manifeste sa sympathie pour ce personnage blanc qui reconnaît lui-même ses limites, et même lui prête des traits positifs : « Lévesque écrit et parle montagnais et donc peut dialoguer avec l'autochtone » (*Ashini*, p. 56), il est généreux, attentionné et demandeur » (*Ashini*, p. 57). Cependant, cela n'empêche pas que le Blanc est vu dans ce récit comme un personnage équivoque, quand il refuse, tout en alléguant de sa disposition pour « écouter et comprendre », la tâche de médiateur dans le conflit.

Sans la collaboration de Lévesque, Ashini se voit dans une impasse décisive et, confronté à son drame, il se souvient d'un autre moment crucial de son existence, lorsque, par inadvertance, d'un geste simple et distrait, il avait provoqué des transformations dans le paysage :

Si je te le raconte, c'est que j'eus, ce soir-là près de la réserve et alors que j'allais conquérir le monde, l'image nette en mon souvenir d'une simple pierre que mon pied fit rouler trente ans auparavant, au flanc de ce mont escarpé. Une seule, un matin, ricocha sur une arête, délogea deux autres pierres qui continuèrent à choir avec la première. Il y en eut ensuite dix, puis vingt et leur nombre fut si grand que je ne les comptais plus. [...] Quand le tonnerre se fut éteint et que ne resta dans l'air bleu qu'un peu

de poussière chassée par le vent, le pays au bas de la montagne n'avait plus le même aspect. Une pierre, grosse comme un poing, délogée par mon pied maladroit. Si peu (*Ashini*, p. 75-76).

En décrivant le mouvement de son pied qui, bougeant une pierre, avait provoqué une avalanche, il remet en mémoire la pensée amérindienne qui croit en la circularité du monde, dans l'interdépendance de tous les êtres, dans un processus continu et incessant.

Pour altérer l'histoire, changer un paysage, donner une nouvelle configuration géographique à ce « pays montagnais », Ashini s'engage sur le chemin du destin qu'il s'est librement choisi, une option possible parmi les limites de son existence. En vérité, il espère être l'élément qui va déchaîner l'action de pression sur le Blanc-européen. Comme avec la pierre qui, un temps plus tard, avait provoqué l'avalanche, Ashini espère entraîner les autres Amérindiens, altérer l'histoire, remodeler le paysage social et physique.

Ses lettres sont écrites en langue montagnaise avec le sang de ses veines pour donner à l'écriture un caractère vital et sacré car il s'agit en vérité d'étapes d'une immolation sacrificielle. « Le cinquième jour de ma présence à l'orée du village, j'ai percé une veine de mon bras et j'ai tracé de mon sang sur une écorce de bouleau le premier de mes messages : Le Grand Chef Blanc n'est pas venu. Je l'attendrai de nouveau au même endroit dans six jours. S'il ne vient pas, il perdra la face » (*Ashini*, p. 81).

En déterminant les conditions de cette rencontre, Ashini rend sa proposition encore plus extravagante aux yeux du Blanc-européen puisque, voulant récupérer l'identité menacée, il adopte des pratiques qui remontent au passé, cherchant à revivre les temps premiers de la colonisation européenne quand les aventuriers et les gouvernants suivaient les rivières et parcouraient les forêts pour réaliser des alliances politiques avec les nations amérindiennes. La rencontre se montre insolite aux yeux de Lévesque lorsqu'Ashini propose que le Premier Ministre canadien quitte la capitale du pays et rejoigne le vieil Indien « dans la rive de la Bersiamis, à une journée de canot en amont de Betsiamits, à la demie du prochain mois, alors que la lune sera pleine » (*Ashini*, p. 58) selon une tradition qui n'avait plus de sens à l'entendement du Blanc. Ashini rêve d'ébranler le Blanc de sa position inflexible par l'exposé de motifs dont il ferait le récit de façon saisissante, comme le bon chef qu'il est. Par le choc, par la compassion, par

l'émotion, Ashini croit pouvoir atteindre son objectif, réaliser sa mission. Mettant en valeur les beautés et les gloires, chantant les louanges à la manière amérindienne, faisant l'éloge de la langue, de la forêt, de la faune et de la flore, l'Amérindien doit montrer sa sagesse. De là, la péroraison et la répétition d'Ashini, la récurrence d'images poétiques qui imprègnent son discours et le rendent *naïf*, de façon enchanteresse.

Dans l'utopie d'un monde fraternel, partagé entre tous, Blancs et Amérindiens, Ashini ne voit pas que cette vision peut être perçue par le regard de l'autre comme une excentricité : folie ou démence, dans la mesure où elle impliquerait la perte de contrôle d'un territoire, une cassure de la structure politique de l'État pancanadien, et par-dessus tout le renoncement de l'État capitaliste à s'approprier les sources génératrices de richesse : dans les territoires concernés appartenant à la nation montagnaise, on trouve les grands investissements financiers du complexe hydroélectrique et industriel québécois.

L'agonie d'Ashini est pareille à celle du Christ sur le Calvaire : une longue et angoissante attente d'un événement irrémédiable et cependant prédéterminé, choisi par le personnage lui-même. C'est dans ses rêves que le résultat se clarifie, s'illumine, se manifeste. S'il se réveillait, Ashini rêverait d'un destin glorieux pour la fin de ses jours, dormant, il en a la confirmation :

Je fis des rêves. [...] Et les tribus rassemblées chantaient à voix unies un grand chant d'amour envers leurs contrées d'hommes et le don des dieux. Comment te dire ces rêves? Ils n'étaient que des images continuelles, sorte de grand déroulement que je contemplais de loin, participant sans bouger, incorporé et pourtant tenu à l'écart. [...] Un homme se détacha des tribus, enjamba des vallées et vint me toucher l'épaule. [...] Éveillé, je compris qu'il m'avait été transmis un message. Du fond des Terres de Bonnes Chasses, les dieux consacraient mon œuvre. [...] Rien de plus ne pouvait arriver désormais. Le chemin était parcouru, le terme atteint. Je pouvais dresser le teepee qui ne serait jamais abattu (*Ashini*, p. 95).

Retournant à la réserve, complétant le trajet de son voyage, ce petit matin-là, quand tous dormiront encore, le vieil Amérindien s'immolera à l'endroit où est fixée la pancarte portant le nom de « Réserve Indienne des Betsiamits », symbole de la déstructuration du monde amérindien :

J'ai accroché, au sommet du poteau de bois blanc, la bride du harnais d'aisselle que je m'étais fabriqué. Ainsi suspendu, mes pieds ne touchaient

que difficilement le sol, et je ballais au vent du matin. Puis, avec mon couteau, j'ai tranché l'artère de mon poignet droit, et vite ensuite celle du poignet gauche. En un flot rapide, dans le matin blême, toute la vie s'est écoulée de mon corps (*Ashini*, p. 98).

Si le treizième chapitre se termine avec l'auto-immolation d'Ashini, avec sa mort physique, ce qui pourrait rendre dérisoire l'action héroïque, annulée par la mort et l'absence de résultats, s'ouvre alors un épilogue dans lequel le lecteur apprend, par Ashini lui-même que s'il n'a rien acquis durant sa vie, dans sa mort il aura complété sa mission, recevant la plus grande consolation : aux côtés de Tshe Manitout, il a retrouvé tous ses morts, reconstruit sa famille d'une autre façon, retrouvé ses ancêtres et s'est réconcilié avec sa fille évadée qui peut maintenant lire dans son cœur : « les secrets désirs de retrouver les anciens bonheurs » (*Ashini*, p. 99). Récompensé d'avoir été aux prises avec un combat héroïque et « sans issue », Ashini a réussi à annihiler sa condition d'homme à terre et peut se (ré)installer au paradis, peu importe qu'il souffre le dernier outrage en lisant sur sa tombe, l'épithète que l'homme blanc lui a écrite : « Ashini, montagnais, 63 ans, suicide dans un moment d'aliénation mentale » (*Ashini*, p. 99). La narration cyclique peut se terminer sur cet Épilogue, ayant pour décor, le Pays des Bonnes Chasses d'où le personnage, narrateur omniscient, voit le processus croissant d'acculturation avec lequel les Amérindiens effacent leurs coutumes de leurs mémoires, renient leurs traditions et condamnent leur langue à la disparition :

Je vois aussi les entreprises des Blancs en mon pays. Et je vois la misère des Indiens. Et je mesure à leur grandeur exacte les puissances des Blancs, leurs villes, leurs industries, leurs barrages et leurs routes qui écorchent déjà ma forêt. Et je ne peux plus douter maintenant que pour troquer leurs haillons pour les blousons de cuir luisant, pour habiter des maisons où nul vent d'hiver ne s'introduit, les Montagnais doivent à jamais renier ce qu'ils furent ou ce qu'ils pouvaient être. Il ne s'agit pas pour les Blancs d'imposer ces choses. Ils ne songeraient même pas à en discuter, tant elles leur apparaissent logiques et bonnes. Comme autrefois ils offraient des verroteries, des pacotilles contre les pelleteries, aujourd'hui ils offrent à mes gens les néons, les rues pavées et les costumes de térylène (*Ashini*, p. 101).

En poussant son personnage dans une revendication obstinée de l'identité par la voie de la récupération des territoires confisqués par le

projet colonial, Thériault porte à son paroxysme la revendication amérindienne, en même temps qu'il met en lumière le caractère impitoyable des luttes politiques. En réalité, on peut noter son vrai pessimisme quant au futur des nations amérindiennes. C'est que, peut-être, voyant s'accélérer le processus de modernisation de la société québécoise, à ce moment-là, qui passait rapidement du rural à l'urbain, l'auteur semble accepter la pensée récurrente qui considérait comme une question de temps l'assimilation culturelle de l'Indigène. Et, bien sûr, dans sa recherche pour la préparation de son roman, Thériault dit clairement qu'il a interrogé de vieux Indigènes confinés dans les réserves, c'est-à-dire des individus en désespérance et sans le militantisme des plus jeunes.

Cependant, on ne peut nier qu'avec *Ashini*, dans lequel il pense doter son personnage de valeurs occidentalisées, idéalisant la figure de l'Indigène, Thériault insère dans la littérature pancanadienne le nationalisme autochtone qui s'est structuré au Québec seulement à partir des années quatre-vingt. Thériault a su avec un rare sens de l'opportunité, canaliser dans son œuvre les fantasmes qui perturbaient de façon latente ou ostensive, l'imaginaire québécois et pancanadien, en construisant une galerie de personnages inoubliables et qui a enchanté ses lecteurs. Et si les types ou les figures qu'il met en évidence dans son œuvre pouvaient dans un premier temps alimenter la faim d'exotisme d'un public consommateur et ethnocentré, d'un autre côté, ne cachant pas sa sympathie et sa compassion pour ces personnages représentants des êtres humiliés et exclus, ses textes mettent en évidence par son travail de création, un homme qui durant toute sa vie a résisté aux idéologies véhiculées par un Etat voulant établir la nécessaire intégration qui cimente une cohésion sociale.

En vérité, Thériault a conservé toute sa vie une vision pessimiste de l'homme et de la vie en société, et on peut constater que dans son œuvre son personnage est sans cesse menacé, que ce soit par la nature (des forces incontrôlables, mettant sa vie en danger) que ce soit par ce que l'écrivain considérait être la nature même des sociétés humaines :

La tribu humaine est hostile ; en d'autres mots, la tribu humaine n'est pas nécessairement consacrée au bien-être de la tribu. Elle n'est pas surtout pas occupée au bien-être de l'individu. Elle est occupée individuellement à son bien-être à elle ; [...] si tu viens contrecarrer son bien-être d'une façon ou d'une autre, elle va y voir. Transpose cela, place cela dans la perspective

du groupe villageois, du groupe citadin, du groupe provincial, du groupe fédéral, [...] et demande-toi si, aveuglement, tu dois te fier à ton entourage. Non (BÉRUBÉ : 1986, p. 235).

Ainsi, voyant le développement économique qui commençait à arriver au Québec au début des années soixante, vérifiant que *la belle province* suivait le chemin du progrès économique déjà défini dans les autres provinces, convaincu par les anciens habitants des réserves indigènes avec qui il s'était entretenu de nombreuses fois pour mieux dessiner son personnage amérindien, Yves Thériault a été marqué par le pessimisme relatif à l'avenir des peuples indigènes au Québec, et par extension au Canada.

Ce pessimisme sur l'avenir des Peuples des Premières Nations, Inuit y compris, lui avait déjà fait anticiper, en 1958, la fuite vers la toundra déserte, région encore vierge de la présence humaine, loin des transformations économiques, comme la seule issue pour le jeune Agaguk lequel se voyait comme un nouvel Adam.

2.2.3. *Agaguk* (1958) ou l'identité inuite revisitée

Depuis les premières pages, le lecteur apprend qu'Agaguk est un chasseur plein de bravoure, – il faut rappeler que la vaillance et le courage étaient les vertus morales nécessaires pour la survie des sociétés primitives ! À dix-huit ans, il doit quitter son village tribal à cause de la supposée désagrégation des coutumes locales. Un des changements considérés comme les plus dramatiques et qui est le motif de la révolte du jeune guerrier, sera la présence d'une femme amérindienne de la tribu Montagnais.

Une Montagnaise venue du Sud, de déplaisante odeur, bizarre avec son visage épais, ses yeux de bête, ses robes de coton comme en portaient les Blanches. Ramook avait tenté de lui enseigner comment mâcher les peaux et les coudre ensuite, mais elle lui avait ri au nez. [...] La Montagnaise sortit lui offrir une poignée de pemmican bouilli dans l'eau. Il lui cracha au visage, comme toujours il faisait depuis que son père avait amené cette femme dans l'igloo. [...] Rien n'était tel qu'autrefois chez les Inuits. La pureté d'intention, l'attachement aveugle aux traditions n'étaient plus aussi puissants. Le mal du Blanc proliférait, cette évolution de l'individu s'opposant de plus en plus aux conditions ! Chez Agaguk, la fuite vers la

solitude, la libération. Chez les autres, quelle forme prendrait cette émancipation nouvelle ? (*Agaguk*, p. 54).

C'est ici que l'on entend proclamer la perte de la « pureté » de la tradition. C'est ici qu'on peut entendre le cri primitif de la révolte face à la « décadence des coutumes ». Rien ne sera plus « pareil » dans le village inuit depuis que le Blanc est arrivé, apportant parmi ses marchandises, le sucre et le *whisky*, le thé et la poudre, la destruction d'un monde jusqu'alors apparemment condamné à l'immobilité, à la permanence, c'est-à-dire à la tradition.

Arrivant au village à temps pour éviter à la jeune Iriook d'être violée par le sorcier tribal, Agaguk constate qu'il ne lui reste plus qu'à fuir, « se libérant » des relations qu'il considère souillées. Tournant le dos à sa communauté qu'il voit contaminée par « l'impureté », Agaguk ne perçoit pas qu'il rompt aussi avec toute la tradition communautaire.

Roman de l'exaltation de la bravoure et du courage d'un homme confronté à ses propres forces instinctives et à celles de la nature, *Agaguk* est aussi un récit qui donne un premier rôle à un personnage féminin. En effet, le narrateur nous montre le développement spirituel et intellectuel d'Iriook, la femme d'Agaguk.

Tout d'abord, elle apprend à chasser, à tirer le gibier, et à tenir son foyer. Puis, elle participe à la conversation, ce qui était jusqu'alors réservé aux hommes, elle exprime sa pensée, use de son intuition pour alerter son compagnon. Ensuite, dans une audace encore plus grande, elle ose manifester son désir sexuel, abandonnant la passivité qui réduisait la femme primitive à la condition d'objet et s'assumant comme sujet de son désir :

Leur coït fut brutal, presque dément. Iriook criait sa joie, et l'on eût pu entendre de loin la plainte d'Agaguk voyager dans la toundra. Ce qu'ils découvraient dépassait le monde fermé de leur entendement, la tribu, le sol fertile, les accoutumances. Ils n'étaient plus unis seulement dans la chair, mais aussi dans l'âme, et le cœur, et les pensées. Et surtout par une sorte de puissance grondante au ventre qui les jetait l'un sur l'autre, animaux magnifiques. C'était la délivrance des années d'autrefois et l'entrée dans des pays merveilleux et doux (*Agaguk*, p. 57).

Ainsi, c'est aussi grâce à la femme que d'autres traditions s'éteindront et que tant d'autres naîtront. En premier lieu, en prouvant qu'elle est une excellente chasseuse, capable de tenir son foyer et de

défendre sa famille (et la narration, en créant la convalescence d'Agaguk ouvre le chemin qui confirme le rôle de la femme !), Iriook montre à Agaguk qu'il n'est pas nécessaire de suivre la tradition qui impose l'élimination du second enfant si celui-ci est de sexe féminin. Avec tendresse et aussi avec malice, la femme conduit le dialogue entre eux de façon à ce qu'Agaguk, convaincu mais tout en se sentant libre de sa décision, puisse répondre au désir de la femme. On note aussi qu'Agaguk, ayant tué un Blanc, doit payer cette vie par une autre. C'est en suivant le raisonnement de la tradition qu'Iriook presse son compagnon de préserver la vie de l'enfant dont elle vient d'accoucher :

Ils restèrent longtemps ainsi, l'un devant l'autre, incapables de parler, de bouger. Iriook pressait la fille contre elle, la cachait entre ses seins. Et lentement, aussi graduellement qu'elle était venue, la haine disparut de son visage. Ce fut un regard d'une muette tendresse qu'elle leva vers Agaguk. Elle comprenait, Esquimaude et femme, par quel combat l'homme venait de passer, quelle victoire elle avait remportée. Et l'homme lui apparut si grand qu'elle gémit doucement. Plus rien de ce visage mutilé ne lui faisait peur, ne la repoussait. Et que donner à Agaguk, en retour ? Ce qu'elle connaissait de bonheur neuf, de joie soudaine et grandiose, elle n'aurait pu le dire. Aux instants sombres de sa grossesse, alors que dans l'étroite enceinte de l'igloo, elle n'arrivait que difficilement à vivre devant la face mutilée de son homme, elle n'aurait pas cru possible que cette hideur pût un jour paraître belle. Et c'était pourtant le miracle qui se produisait. Agaguk devant elle, presque beau ? Si doux en tout cas, et bon et généreux... Elle avança une main hésitante, effleura le visage mutilé (*Agaguk*, p. 338).

La troisième tradition réinventée n'est pas moins belle que les autres. C'est la découverte, pour l'homme, pour le mâle, de la sensualité et du plaisir amoureux. En se découvrant enceinte de son premier enfant, Iriook convainc Agaguk qu'ils peuvent continuer à avoir des relations sexuelles en respectant quelques précautions. Et alors, sous la conduite de la femme, l'homme devient patient et amoureux, il apprend à connaître une autre façon d'aimer, il accepte la participation active de la femme dans une relation qui jusqu'alors était sous la domination du mâle :

Même si Iriook, à l'encontre de toute tradition, prenait de l'homme un plaisir qu'elle ne dissimulait pas, il ne lui était pas vraiment arrivé de céder à des impulsions, normales psychologiquement, mais qui eussent été

réprouvées immédiatement par son homme. Elle se rendait bien compte de l'évolution d'Agaguk par rapport à ses congénères. De presser l'avantage pouvait compromettre ce qu'elle obtenait qui était plus encore qu'elle n'avait jamais espéré en observant le comportement des autres couples Inuits.

Contre toute raison, elle était tentée d'obéir à l'impulsion, de céder à cette première et brusque réaction de l'homme.

Bouleversé, Agaguk lui murmurait à l'oreille :

Ne fais pas ça... Les femmes ne font pas ça, Iriook.

Mais bientôt il ne résista plus. Tendue à rompre, il savourait cette expérience étrange pour lui, tandis qu'Iriook, les yeux fermés, s'initiait à ce dont elle avait souvent rêvé : d'être ainsi maîtresse d'une joie à donner, selon sa passion et son habileté à elle (*Agaguk*, p. 133-134).

3. En guise de conclusion

Plein de générosité, Yves Thériault commence, sans prétention à se faire le porte-parole de groupes ou d'ethnies, à redessiner de nouveaux personnages jusque-là vus sous des stéréotypes négatifs, sans toutefois manquer de montrer les fortes tensions qui imprègnent les relations humaines et la vie sociale même. De plus, Thériault perçoit et montre au lecteur que dans la formation de la nation, dans son modèle monolithique, peu importe qu'elle soit Canadienne ou Québécoise, les autres ethnies sont couramment étouffées ou invisibilisées.

De cette façon, fuyant les pièges des essentialismes identitaires, Thériault dessine, dans sa trilogie du A, des personnages complexes qu'il dote de générosité, de compassion et d'amabilité et déconstruit ainsi les stéréotypes négatifs dans lesquels ils étaient enfermés : sous couvert de diversité ou différence, sous l'étiquette du Juif, de l'Amérindien ou de l'Inuit, c'est la même humanité qui se cache et que seul l'Art, la Littérature, en particulier, peut montrer quand il opte pour le réalisme, car

Lire le réalisme dans la littérature, en ces temps de crise du capitalisme tardif, c'est résister au spectacle, c'est récupérer dans l'art ce qu'il peut encore apporter d'intérêt permanent à un possible nouveau monde. Il n'y a pas d'utopie sans humanisation et il ne peut y avoir d'humanisation sans l'abandon sincère, libre et donc politique des hommes à la force réconciliatrice de l'art. Dès lors, toute hypothèse de dépassement du capitalisme doit considérer l'appropriation du grand art par les classes exploitées (PILATI : 2012).

Il est important de noter que, dans la lignée d'une littérature réaliste qui, tout en dénonçant les dystopies, expose les maux sociaux, Yves Thériault a fini par prescrire des possibilités de guérison de ces maux qui rendent les sociétés malades, en proposant au lectorat d'autres représentations de l'altérité, contribuant ainsi à la formation d'une culture de la paix.

Références

- BÉRUBÉ, Renald. 35 ans de vie littéraire : Yves Thériault se raconte. *Voix et Images*, v. V, n. 2, hiver. Québec, 1980.
- BOUDREAU, Diane. *Histoire de la littérature amérindienne au Québec* : oralité et écriture. Montréal : L'Héxagone, 1993.
- CARPENTIER, André. *Yves Thériault se raconte*. Entretiens avec André Carpentier. Montréal : VLB, 1985.
- CHARTIER, Roger. *Práticas de leitura*. Rio de Janeiro : Estação Liberdade, 2001.
- CLASTRES, Pierre. *Do etnocídio*. Arqueologia da violência. Traduction Carlos Eugenio Marcondes de Moura. São Paulo : Brasiliense, 1982.
- _____, Pierre. *A sociedade contra o Estado*. Traduction Theo Santiago. Rio de Janeiro : Francisco Alves, 1978.
- DURAND, Gilbert. *O imaginário*. Ensaio acerca das ciências e da filosofia da imagem. Rio de Janeiro : DIFEL, 2001.
- ERMAN, Michel. *Littérature canadienne-française et québécoise*. Anthologie critique. Laval : Beauchemin, 1992.
- GERVAIS, Bertrand. Lectures divergentes : les nouvelles expériences de la textualité. In : FORGET, Danielle ; OLIVEIRA, Humberto Luiz Lima de. *Images de l'Autre* : lectures divergentes de l'altérité. Feira de Santana : ABECAN/UEFS, 2001.
- HELLER, Agnes. *O cotidiano e a história*. Traduction Carlos Nelson Coutinho et Leandro Konder. São Paulo ; Paz e Terra, 1970.
- ISER, Wolfgang. *O ato da leitura*. Uma teoria do efeito estético. São Paulo : Editora 34, 1996.
- LIPPMAN, Walter apud CHOMSKY, Noam. La fabrique l'opinion publique : la politique économique des médias américains. In : *Le monde diplomatique*, août 2003. Disponible sur <<http://www.monde-diplomatique.fr/2003/08/HALIMI/10314.m>>. Consulté le 22 fév. 2023.

MAILLOT, Laurent. La montagne et la souris chez Thériault. In : *Ouvrir le livre*. Montréal : L'Hexagone, 1992.

MAJOR, Robert. La Ville d'Yves Thériault. In : LEPAGE, Yvan G. et MAJOR, Robert (Dir.). *Croire à l'écriture*. Orléans : Éditions David, 2000.

MORISSET, Jean. Miroir indigène, reflet eurogène. In : *Autochtones : luttes et conjonctures II*, Recherches Amérindiennes au Québec. Québec : Ministère des Affaires Indiennes, v. 9 n. 4, 1980.

MOSER, Walter. L'anthropophage et le héros sans caractère : deux figures de la critique de l'identité. In : LÉTOURNEAU, Jocelyn (Dir.). *La question identitaire au Canada francophone*. Québec : Les Presses de l'Université Laval, 1994.

OLIVEIRA, Humberto Luiz Lima de. *La perception de l'« Autre » à travers Ashini (1960) d'Yves Thériault au Canada, Tenda dos milagres (« La boutique aux miracles », 1969) de Jorge Amado au Brésil et L'espérance-Macadam (1995) de Gisèle Pineau aux Antilles*. Thèse de doctorat. Université d'Artois, 2009. Disponible sur <<https://www.theses.fr/2009ARTO0009>>. Consulté le 28 fév. 2023.

OLIVEIRA, Humberto Luiz Lima de ; FORGET, Danielle (Dir.). *Imagens do Outro : leituras divergentes da alteridade*. Feira de Santana : UEFS/ABECAN, 2001.

PEARSON, Carol S. *O despertar do herói interior*. São Paulo : Pensamento, 1998.

PILATI, Alexandre. A resposta política do realismo. In : *Outras palavras*, 2012. Disponible sur <<https://outraspalavras.net/poeticas/a-resposta-politica-do-realismo/>>. Consulté le 28 fév. 2012.

MCKENZIE, Mike. *Les innus veulent être entendus*. Disponible sur <<https://www.lapresse.ca/debats/opinions/2023-02-25/churchill-falls/les-innus-veulent-etre-entendus.php>>. Consulté le 25 fév. 2023.

SIMARD, Jean-Jacques. Les aumôniers du régiment et le Québec amérindien. In : *Autochtones : luttes et conjonctures II*. Québec : Recherches amérindiennes au Québec v. 9, n. 4, 1980.

SIOUI, Georges E. *Pour une auto-histoire amérindienne*. Québec : Presses de l'Université Laval, 1992.

STEINER, George. Alfabetização humanista. In : *Linguagem e silêncio*. Ensaio sobre a crise da palavra. Trad. Gilda Stuart e Felipe Rajabally. São Paulo : Companhia das Letras, 1988.

TABOUL, Victor. Mythes et images du juif au Québec : essai d'analyse critique. Montréal : Ed. de Lagrave, 1977, cité par MAJOR, Robert. La Ville

d'Yves Thériault. In : LEPAGE, Yvan G. et MAJOR, Robert (Dir.). *Croire à l'écriture*. Orléans : Éditions David, 2000.

THÉRIAULT, Yves. *Aaron*. Québec, Bibliothèque québécoise, réédition 1988. Québec : Institut littéraire du Québec, 1954.

_____. *Ashini*. Québec, Bibliothèque québécoise, réédition 1988. Québec : Institut littéraire du Québec, 1954.

_____. *Agaguk*. Montréal : Quinze, 1993.

THÉRIEN, Gilles. *Figures de l'Indien*. Québec : Typo, 1995.

VALLIÈRES, Phillipe. *Les Nègres blancs d'Amérique* : autobiographie précoce d'un « terroriste » québécois. Paris : François Maspero, 1969.

La littérature québécoise à Bahia

Licia Soares de Souza

Résumé : Ce texte démontre comment le Centre d'Études Canadiennes et l'Association brésilienne canadienne ont pu développer des études comparées de littérature et téléfiction québécoises qui ont permis de donner à la jeune Université de l'État de Bahia un statut national et international. Pendant des décennies, nous avons engagé des étudiants de 4 universités publiques qui ont investi dans la recherche de textes comparés mettant en relief l'hybridisme des langages. Tout d'abord, nous avons étudié l'œuvre de Grignon qui met en évidence le fait que la transmission d'une œuvre littéraire a pu se maintenir durant plus d'un demi-siècle, grâce aux deux versions radiophonique et télévisuelle qui l'ont inscrite dans la conscience collective québécoise. Ensuite, nous avons travaillé sur des séries littéraires autour des thématiques du métissage témoignant de la présence d'un syncrétisme culturel, advenu de la rencontre entre Blancs et Amérindiens. Actuellement, nous poursuivons les thématiques de l'hétérogénéité en mettant en relief des scénarios afro-québécois-antillais susceptibles de configurer des formations culturelles propres aux terres américaines du Nouveau Monde.

Mots-clés : Littérature comparée ; hybridisme amérindien ; Intermedia ; hybridisme afro-québécois-antillais

Les études québécoises à Bahia ont vu le jour en 1992, à partir de la création, par la professeure Denise Gurgel Lavallée, du Centre d'Études Canadiennes à l'Université de l'État de Bahia (UNEB). Il y avait déjà eu certaines activités qui avaient suscité un intérêt pour le Québec, comme l'obtention de doctorats, ce qui est mon cas, dans des universités du Québec. Après mon doctorat en sémiologie à l'Université du Québec à Montréal (UQAM), j'ai pu réinitier ma carrière universitaire à l'UNEB, récemment inaugurée, dans un cours d'études avancées, par une maîtrise en éducation. Telle maîtrise était réalisée selon un accord avec l'UQAM¹ pour former 22 maîtres en éducation, tous professeurs de l'UNEB. J'ai participé à des jurys, à des traductions de spécialistes, et j'ai

¹ Sous la coordination des professeurs Marcel Lavallée et Denise Gurgel Lavallée.

dirigé deux mémoires. L'un d'eux portait sur la réception des dessins télévisés *He-Man*, ce qui m'a stimulé dans le travail de direction de travaux de recherche, étant donné que le sujet de ma thèse concernait la téléfiction.

Dans le Centre, désigné NEC², nous avons monté une petite équipe, avec le professeur Edson Miranda, et avons immédiatement mis en place une programmation de conférences et des ateliers. Nous avons aussi créé une revue académique baptisée CANADART. Nous avons offert des cours en anglais et en français ; les cours en français furent suivis par plusieurs soldats de l'armée brésilienne mandatée par l'ONU pour participer de la mission de paix en Haïti.

Le NEC a pu instaurer un réseau d'études avec les professeurs de français d'autres Universités de Bahia, UCSAL, UFBA, UEFS³, ce qui a tissé de riches relations interuniversitaires. En 1991, l'ABECAN – Association Brésilienne d'Études Canadiennes, fut fondée au Paraná. Par la suite, l'Association a siégé 4 fois à Bahia⁴ et a permis de donner à la jeune UNEB un statut national et international. Des congrès internationaux ont été organisés à Salvador. Ceux-ci accueillaient des chercheurs d'universités du monde entier qui collaboraient alors avec la Revue Canadart dont les dossiers privilégiaient souvent la littérature et la culture québécoises. Certains professeurs de l'État de Bahia ont pu avoir des bourses de courte durée pour développer leurs recherches au Québec, et des doctorants ont profité des bourses sandwichs pour conclure leurs thèses⁵. Je donne l'exemple de Lucas Moreira de Souza, professeur de l'UFBA, dont le travail concernait les films du cinéaste québécois Denis Arcand et qui est arrivé second au classement dans un concours pour une bourse intitulée Denise Lavallée, à l'UNEB, avec une monographie portant sur les affinités entre le film québécois *Léolo*⁶ et le film brésilien *Macunaíma*.

² Núcleo de Estudos Canadenses.

³ Universidade Católica de Salvador, Universidade Federal da Bahia, Universidade Estadual de Feira de Santana.

⁴ 1995-1999 (UNEB), 2005-2007(UFBA), 2009-2011 (UFBA) quand j'en ai été la vice-présidente.

⁵ Avec le financement du Conseil International d'Études Canadiennes, à Ottawa, le CIEC-ICCS.

⁶ De Jean-Claude Lauzon.

Média. Transtextualisations dans la téléfiction québécoise.

À la fin des années 1990, j'ai fait deux post-doctorats à l'Université Laval, au Centre de Recherche en Littérature Québécoise (CRELIQ). J'ai intégré le groupe Industries Culturelles (INCULT). J'y ai procédé à des comparaisons avec les téléromans québécois, étant donné que le Québec est un des plus grands producteurs de téléfiction au monde. En même temps, j'ai été acceptée comme chercheuse du Groupe Téléfiction de la Société Brésilienne de Recherche en Communication de l'Université de São Paulo (INTERCOM). J'ai exposé les spécificités du téléroman québécois et certains de mes étudiants ont remporté des prix en présentant dans des congrès nationaux des études en communication comparée.

J'ai travaillé avec mes étudiants sur l'œuvre de Claude-Henri Grignon, *Un homme et son péché*, considéré le plus gros succès commercial des médias canadiens (SOUZA, 2004). En proposant l'examen des relations entre récit littéraire et récit téléfictif à partir d'un référentiel terrien, c'est toujours l'exercice de transposition qui est au centre de l'attention ; cet exercice met en évidence les spécificités communicationnelles de deux genres narratifs distincts, mais qui peuvent se combiner. L'œuvre de Grignon met en évidence le fait que la transmission d'une œuvre littéraire a pu se maintenir durant plus d'un demi-siècle, grâce aux deux versions radiophonique et télévisuelle qui l'ont inscrite dans la conscience collective québécoise.

L'œuvre dévoile, selon un mode plutôt moderne, le mimétisme des relations capitalistes. Le personnage principal, Séraphin, un usurier qui conduit tout un village à l'endettement, suscite dans la communauté fictive comme chez les récepteurs du récit, des sentiments ambigus de peur/attirance laissant présager l'instauration d'une relation maître/esclave. Le personnage « petit paysan », compatriote des villageois et des récepteurs, non un étranger profiteur qui a toujours incarné le danger, symbolise l'envie secrète de libération des entraves imposées par le clergé. La passion de l'or, sa foi unique, en fait le premier personnage de la littérature québécoise à se prévaloir de l'athéisme. De l'avarice découle la volonté anti-procréatrice qui nie le rôle fondamental de la famille, sacralisé par l'ordre clérical.

En 1956, la télévision de Radio-Canada décide de diffuser le feuilleton télévisé *Les Belles Histoires des Pays d'En-Haut*, pendant que

se poursuit le programme *Un homme et son péché* à CBF (SOUZA, 1996). La réécriture télévisuelle apporte des modifications considérables dans la structure formelle d'abord, ensuite dans le contenu du roman. L'absence de narrateur est compensée par le support visuel de l'image, les dialogues deviennent les états des discours, et le passage à la télévision couleur accentue la dimension esthétique de la mise en scène, de telle sorte que l'espace social des personnages reçoit un investissement merveilleux et luxueux qui modifie le système connotatif de l'univers imaginaire de Grignon, notamment par rapport aux images de la misère. La représentation des personnages se modifie, et ils deviennent *persona* au lieu de n'être que voix comme à la radio. La personnalité des femmes se transforme et s'accorde aux temps modernes, se détachant peu à peu de l'image romanesque ou des indices du radiroman : Donald, la femme de Séraphin, apparaît « blonde et mince » et se rapproche bien plus d'une image urbanisée que de la jeune paysanne soumise.

La rétention de l'argent aux dépens de la communauté tenait d'une appropriation absolue doublée de la soif du pouvoir pour le pouvoir ; dans le télé-récit, ce qui ressort c'est l'action du financier, devenu homme public, dont les préoccupations s'étendent au champ de la vie municipale, à travers lequel la confrontation avec d'autres personnages neutralise tout individualisme forcé. Dès lors, la structure sociale est réaménagée en raison des changements opérés dans les rapports qui existent entre Séraphin et les anciens colons. Les affaires de l'avarice sont réinterprétées comme des projets relevant de l'économie politique. La colonisation est perçue comme un lieu idéologique dynamique, générateur de développement devant aboutir à l'épanouissement par l'agriculture et à l'aisance commune des paysans. À la lésine et au chantage se substitue l'administration rationnelle du bien public.

Dans la foulée des *Belles histoires...*, plusieurs autres téléromans ont été conçus selon l'approche thématique d'une vision de la nature et du milieu rural québécois, comme *Le temps d'une paix* et *Terre humaine*, réalisés dans les années 1980. Entre le 18 octobre 1990 et le 31 janvier 1991, Radio-Canada a diffusé en 20 épisodes la série *Les filles de Caleb*, transposée du roman d'Arlette Cousture. Cette production offre un exemple récent d'une réécriture pour la télévision d'un ouvrage qui touche à la problématique campagnarde, réécriture qui revivifie la symbolique des personnages d'une communauté nationale imaginée et

sert à illustrer le caractère distinct de l'industrie audiovisuelle québécoise. L'examen des idéologies terriennes, dans deux contextes radicalement différents, révèle surtout l'émergence d'une démarche créatrice hybride et redevable de la rencontre de traditions distinctes dans l'espace de l'américanité. La terre désirable devient l'enjeu des récits qui fondent un cycle terrien littéraire appartenant à un domaine culturel restreint et savant. Ce domaine n'a pas échappé aux débats sur l'authenticité d'une écriture qui refléterait les préoccupations nationales des pays colonisés des Amériques.

Dans le même ordre d'idées, nous, le NEC de l'UNEB avec les chercheurs des autres universités bahianaises, avons organisé un colloque *Amérique, terre d'utopies ?* pendant le Congrès International de l'INTERCOM, en 2002. Nous avons pu compter sur la présence de dix chercheurs canadiens, de toutes les provinces. Le conférencier principal a été Gérard Bouchard de l'UQAC dont la conférence portait le titre du colloque. Les Actes, de 720 pages, ont été publiés par l'UNEB et sont étudiés dans plusieurs cours de communication jusqu'à aujourd'hui. Ils forment le Cahier n° 8 des Colloques de l'INTERCOM. La conférence de Gérard Bouchard a été traduite en portugais par la Revue VOZES, un texte qui circule encore dans plusieurs groupes de recherche en communication.

Littérature comparée

Notre collègue Zila Bernd a toujours dit que la littérature comparée a changé au Brésil après l'avènement des études québécoises. Comme elle a un texte qui intègre également cet ouvrage collectif, je n'ai pas besoin d'énumérer tous les travaux que notre équipe a réalisés et continue à réaliser, même après la suspension des investissements du gouvernement du Canada. Entre 2003 et 2019, j'ai co-organisé des colloques en littérature et cinéma comparés dans le cadre des congrès internationaux de l'ACFAS⁷, au Brésil et au Manitoba. Je travaillais ainsi concomitamment avec mes équipes de communication.

Les colloques ont témoigné de la continuité des recherches sur les relations littéraires interaméricaines à partir d'une perspective comparatiste. Ils regroupent notamment des chercheurs des universités québécoises et canadiennes, brésiliennes et françaises pour qui, chaque

⁷ Association Canadienne-Française pour l'Avancement de la Science.

année, les événements académiques sont devenus des lieux propices à un travail de réflexion et d'échanges.

Ces événements appellent à renouveler les études portant sur les interactions entre un sujet et des pratiques habituelles dans les espaces ruraux et urbains des terres américaines. Comment l'appropriation des espaces montre-t-elle une disposition physique à préserver ou à l'inverse à transformer les centres et les périphéries des villes, villages et champs naturels ouverts ? Comment un corps s'inscrit-il dans un territoire comme facteur de changements ? Comment mettre en évidence la nature des mouvements qui autorisent occupations, (re)façonnements et aménagements intérieurs et extérieurs ? Quelles sont les figures élémentaires de la dynamique spatiale, quelles ressemblances ou dissemblances permettent de les distinguer ? Quel regard les écrivains et les cinéastes portent-ils sur une ville, un village, un champ naturel ouvert ? Comment en font-ils un objet littéraire ou cinématographique ?

Si le thème de l'appropriation des espaces a déjà fait l'objet de nombreuses recherches, ce qui nous interpelle maintenant c'est la façon dont la littérature, le cinéma et autres productions culturelles représentent l'incorporation, par les espaces américains, des migrations internes et externes, des situations d'indigence, des modifications de la flânerie, bref des déplacements forcés ou spontanés qui engendrent des transformations dans la mémoire individuelle ou collective ainsi que des espaces d'interaction ou d'exclusion sociale et culturelle.

Nous avons travaillé sur la question des rébellions des Métis du Nord-ouest, menées par Louis Riel, qui ont réussi à remettre en cause la position du Québec dans la fédération canadienne. Cette étude fait partie d'un dossier sur les 150 ans du Canada, en 2017, paru dans la revue *Interfaces Brésil/Canada*, qui a été la revue officielle de ABECAN. Il y a eu une prise de conscience des différences entre les peuples anglophones et les peuples francophones qui n'avait pas été prise en considération lors de l'Acte de l'Amérique du Nord britannique. Dans ce dossier, nous analysons quelques extraits des éditoriaux du journal *La Presse* entre février et novembre 1885, photocopiés à partir des microfilms de la bibliothèque de l'Université du Québec à Montréal. Nous constatons que les premiers éditoriaux étaient en symbiose avec l'idée d'une union de la fédération, en ce qu'ils condamnaient la « sauvagerie » des rebelles indiens et métis. Compte tenu de la réaction des lecteurs qui voyaient dans la cause des Métis une lutte semblable à celles que les Canadiens

français menaient pour préserver leur identité, *La Presse* a changé de point de vue et a commencé à soutenir les actions des Métis rebelles.

Nous avons analysé aussi les journaux intimes de Riel, présentés par Ismène Toussaint à Outremont. Ce prophète du Nouveau Monde est d'une importance symbolique tout à fait cruciale. Aussi longtemps que le Canada va exister, ses citoyens devront s'informer sur Louis Riel parce que sa vie reflète de manière singulière les tensions de ce qu'est être Canadien : l'anglais versus le français, les Peuples Autochtones versus les Blancs, l'Est versus l'Ouest, le Canadien versus l'États-Unien. En outre, cent vingt-deux ans après sa disparition, Louis Riel reste encore une figure emblématique dans la construction des mythes fondateurs du Canada. Les Québécois le regardent comme le défenseur du français et de la foi catholique ; les socialistes comme un opposant à l'impérialisme ; les Canadiens comme le défenseur des intérêts de l'Ouest ; les Protestants comme un fou. Actuellement, on situe son récit de luttes et de combats au cœur des tensions qui tiraillent la société canadienne : la bataille pour les droits des minorités et l'autonomie régionale.

Toujours sur les thématiques du métissage, nous avons beaucoup travaillé sur l'œuvre de Francine Ouellette. Nous avons à l'esprit la présence d'un syncrétisme culturel, advenu de la rencontre entre Blancs et Amérindiens. Nous nous demandions souvent dans quel ouvrage de la littérature québécoise nous pourrions trouver ce phénomène tellement représentatif des Amériques, alors qu'au Brésil les entrecroisements culturels entre Blancs, Amérindiens et descendants d'Africains sont si prégnants qu'ils sont plus que des représentations littéraires ; ils se manifestent vraiment comme des faits anthropologiques, dans le quotidien de plusieurs communautés, suivant le degré d'implication des sujets diachroniques. Francine Ouellette nous a alors fourni des exemples significatifs de ce syncrétisme culturel que nous avons tellement recherché.

Au nom du père et du fils (1984) présente une nature des confins (considérée dans l'esthétique du terroir comme une zone de l'indifférencié diabolique) qui est mise en scène et en parole. Ce roman expose les conflits entre deux cultures, la blanche et l'amérindienne, en racontant l'union entre un médecin et la fille d'un Indien (Gros-Ours), qui s'appelle Biche Pensive. De cette union naît le Métis Clovis qui, après avoir eu une enfance pénible, sous la tutelle d'un curé pédophile, est reconnu par son père et devient médecin comme lui. Dans le roman *Le*

Sorcier (1985), qui est la suite du drame de Clovis, il va travailler comme médecin chez les Indiens au Manitoba et est vu par ceux-ci comme la réincarnation du Métis Louis Riel. Les romans d'Ouellette priment par une multiplicité de points de vue susceptibles de refléter les confrontations interculturelles et intersubjectives. Comme dans une polyphonie, chaque personnage évoque son débat intime face aux altérités et mène son combat pour ne pas se « dé-filier » complètement de ses croyances d'origine et pour pouvoir mener à bien son processus de re-filiation interprétante qui devra aboutir nécessairement à une re-création dynamique, fédératrice de la formation d'une tierce culture.

Ensuite, nous nous sommes investis dans la Géopoétique⁸. Dans un premier temps, nous avons abordé la géopoétique urbaine, en privilégiant une comparaison de ces deux ouvrages des Amériques, *Ce qu'il reste de moi* de Monique Proulx (2015) et *Tant et tant de chevaux* (2002), de Luiz Ruffato. Dans le premier, le Montréal du XXI^e siècle est le personnage principal, comme témoin du destin collectif d'êtres intenses aux voix multiples qui seraient venus concrétiser le rêve de la « Folle Entreprise » de Jeanne Mance. Des héros, migrants méconnus, deviennent en effet les conteurs chargés de maintenir et de transmettre les legs personnels et collectifs dans un espace charnière comme celui de la métropole québécoise. Dans le récit brésilien, le personnage principal comme espace-charnière n'est rien de moins que la mégalopole de São Paulo. Ruffato présente 69 micro-récits autonomes et hybrides qui rendent compte de l'errance des laissés-pour-compte, des riches et des pauvres, des messieurs tout-le-monde, des Noirs, des Indiens, des Nordestins, des personnages de toutes origines et conditions sociales.

Les deux romans s'inscrivent dans la littérature actuelle où les interrogations sur la place des individus dispersés entraînent une remise en cause des grands récits et des identités trop définies.

À partir de cette étude comparée, qui nous a amenés à parcourir les espaces urbains où nous habitons, nous avons aussi organisé une réflexion autour de quelques représentations de Montréal qui devient de plus en plus un sujet d'écriture dans la littérature québécoise

⁸ Je me suis inscrite dans l'Atelier nomade de Géopoétique de l'UQAM. J'ai participé à plusieurs activités nomades au Québec, mais aussi avec mes étudiants au Brésil. J'ai donné un mini-cours en ligne, dans le cadre des activités du programme *Français chez toi* de l'Association de Professeurs de Français de Bahia – APFEB. Voir : <https://nt2.uqam.ca/en/individus/la-traversee-atelier-quebecois-de-geopoetique>.

contemporaine. La ville est un espace physique palpable du fait de ses limites géographiques. Mais la tension entre fragmentation et unité urbaine impose une analyse privilégiée des espaces urbains dans lesquels s'entrecroisent des foyers culturels spécifiques. Le discours fictionnel rend compte d'un territoire citadin capable de mettre en relation différents lieux de formation culturelle, de telle sorte que la perspective géopoétique sera assortie d'une confrontation entre certaines figures spatiales de la ville : *L'espace-frontière*, Montréal des longs voyages (*Le souffle de l'Harmattan*, Sylvain TRUDEL, 2001) ; *L'espace-charnière*, Montréal des immigrés et des gangs de rue (*Côte-des-nègres*, Mauricio SEGURA, 2003) ; *L'espace-gigogne*, Montréal des itinérants, squatteurs et braconniers (*Squeegee*, Henri LAMOUREUX, 2003) ; Montréal de la contreculture et des avant-gardes artistiques (*Vamp*, Christian MYSTRAL, 2004) et Montréal des suicidaires en série (*Paradis, clef en main*, Nelly ARCAN, 2009)⁹.

Nous avons aussi entamé une discussion sur le « mal de vivre » avec des réflexions sur le suicide, notamment dans l'œuvre de Marie Caron, *Génération pendue* (2011). En la comparant avec celle du brésilien Antonio Torres, *Nossa Terra* (1976). Le geste du suicide devient pour la jeune protagoniste du premier roman, qui songe à se tuer, un état naturel, au cœur d'une évocation de la fin, apparaissant avant tout comme la seule issue aux habitants d'une société riche qui vivent de rêves inaccessibles et de perspectives bouchées. Dans le deuxième roman, le personnage suicidaire est le frère du narrateur qui raconte comment il s'est ôté la vie, après un voyage d'exil angoissant à São Paulo. Dans cette ville, capitale économique du Brésil, le personnage qui va mourir perd ses repères culturels. Abandonné par sa femme, effondré psychiquement, il se pend quelques jours après son retour au pays natal, dans le sertão. C'est l'occasion pour son frère cadet, qui narre l'histoire, de tirer les leçons du passé. Dans les deux romans, il y a une articulation entre mémoire, histoire et territoire, dans la mesure où le passé et le présent s'entrechoquent dans des configurations identitaires liées à des formations culturelles en apparence suffoquées par la force du progrès matériel qui attire les personnages vers un ailleurs étranger à leur culture. Le suicide devient alors un acte de passage symbolique, capable

⁹ Cette étude sur Montréal a été l'objet d'un atelier avec des professeurs de français à l'Alliance Française et a été présentée dans les réunions du Café Littéraire que nous avons organisé avec l'UNEB, l'UFBA et l'APFEBA.

de signaler à leurs proches que la mort volontaire constitue non seulement un moment de réévaluation des malheurs collectifs de la société de consommation, mais aussi un instant privilégié pour corriger les aspirations des générations plus jeunes obsédées par l'acquisition croissante de biens.

Dans les deux ans précédant la pandémie de Covid-19, nous avons créé le Ciné-club et le Café Littéraire, un réseau d'études qui intégrait les professeurs de l'UFBA, l'UNEB, l'APFEBA et de l'Alliance Française, sous la coordination du Professeur Fabrice Galvez. L'Alliance Française a même intitulé ces activités, enrichies par des conférences de professeurs de l'UQAM et de l'Université de Rennes qui sont venues à Salvador, « Sé semestre Québec ».

Pendant la pandémie, nous avons concentré nos activités de façon virtuelle. Ce fut une période pendant laquelle nous avons utilisé la plateforme YouTube. Les visioconférences transmises faisaient partie du programme d'études doctorales de l'UNEB, Critique Culturelle. Nous avons reçu des professeurs brésiliens et québécois (Zila Bernd, Jean Morisset, Claire Varin, Mauricio Segura, Bertrand Gervais) qui ont abordé les impacts des études interaméricaines du Québec sur les études culturelles brésiliennes.

De même, nous avons organisé deux Journées d'Études Françaises auxquelles nous avons invité trois conférenciers de l'UQAM avec l'appui de l'Association Internationale des Études Québécoises (AIEQ) : Bertrand Gervais, Catherine Mavrikakis et Isaac Baziè. Ce dernier, qui est intervenu à trois reprises, a abordé la création du laboratoire d'études africaines à l'UQAM, un terrain d'études qui intéresse les étudiants bahianais qui sont tous afrodescendants. Le professeur Gervais a aussi prononcé la conférence de clôture de la Fête de la Francophonie organisée par l'APFEBA en mars 2021, intitulée « Langue et diversité dans la culture numérique / Língua e diversidade na cultura digital ». C'est une conférence qui nous a motivé à monter un projet de recherche, avec l'aide du CNPQ¹⁰, en intégrant l'UNEB, l'UQAM et l'Université Fédérale de Goiás.

Nous avons composé un projet d'entretiens en ligne, appuyé par la Fédération brésilienne de professeurs de français : « Dialogues Francophones ». Trois émissions ont été élaborées qui figurent sur la chaîne YouTube de l'Association Internationale des Études

¹⁰ Conseil National de Recherches

Québécoises : l'une avec Zila Bernd et Catherine Mavrikakis sur la Persistance de la Mémoire, une autre avec l'équipe de La Traversée, Rachel Bouvet et Jean Morisset, et une troisième sur la Poésie Engagée avec la poétesse Louise Duprè.

Journées et Dialogue 2023

Pour conclure, nous sommes en mars, mois de la Francophonie et nous avons un calendrier d'activités enrichissant pour faire rayonner les études québécoises à Bahia.

Nous travaillerons désormais en harmonie avec le Bureau du Québec à São Paulo, en lien avec d'autres chercheurs d'Amérique Latine et des Caraïbes. Tout d'abord, nous recevrons la cinéaste Sarah Fortin, dans une promotion de l'AIEQ et de Québecine, une organisation à but non lucratif destinée à la diffusion du cinéma québécois en Amérique Latine. Le film *Nouveau-Québec*, premier long métrage de la cinéaste, a été présenté en première mondiale lors de la 50^e édition du nouveau cinéma et nous invite à plonger au cœur de la communauté des Innus ou Naskapis au rythme d'un drame intimiste et de suspense.

En même temps, nous organiserons les IVèmes Journées de Langue Française de l'UFBA, avec des tables rondes sur les modes d'existence de la francophonie à travers le monde. Particulièrement, je présiderai la table Voix Noires, avec les collègues Euridice Figueiredo de l'Université Fédérale Fluminense (UFF) et Margarete Santos (UNEB), dans laquelle nous mettrons en relief les productions des Caribéens en les mettant en lien avec celles du Québec. J'aborderai aussi la lutte contre le racisme contenue dans la production fictive de Rodney Saint-Éloy et Yara El-Ghadban, directeurs des Éditions Mémoire d'Encrier qui militent contre tout type de discrimination et d'exclusion.

Dans les IVèmes Journées, nous recevrons aussi Rafael Baldrighi, attaché aux affaires publiques, qui proposera l'activité suivante : *Découvrez le Québec de façon ludique avec le Bureau du Gouvernement du Québec à São Paulo (Quiz)s*¹¹. Nous aurons aussi le plaisir d'entendre M. Jason Naud, Directeur du Bureau du Québec à São Paulo et Consul du Canada au Consulat général du Canada à São Paulo qui présidera l'atelier : *L'action internationale du Québec en francophonie et*

¹¹ Une activité ludique pour permettre aux enseignants de jouer avec leurs élèves sur le vocabulaire québécois.

l'enseignement de la langue française. Avec ces IVèmes Journées, nous commençons une nouvelle phase dans les études québécoises à Bahia, qui sera surtout une étape pour la construction d'un nouveau réseau de chercheurs de l'Amérique Latine et des Caraïbes dans l'esprit de Notre Amérique.

Nous aurons aussi un entretien avec Claire Varin, dans le cadre du 4^{ème} Dialogue Francophone sur le recueil de la poétesse brésilienne Hilda Hilst, que l'écrivaine québécoise a traduit en français, avec le soutien de l'AIEQ. *Obscénica* est le titre de l'œuvre qui, avec les illustrations de André da Loba, permettra une excellente visioconférence.

Références

BOUCHARD, Gérard. « América, terra de utopia ? ». *Cultura – Vozes*, n. 5, ano 96, volume 96. Petrópolis : 2002, p. 76-87.

_____. *Amérique, terre d'utopies ?*. Conférence d'ouverture du Colloque interaméricain de sciences de la communication Brésil-Canada, au XXV^e Congrès national des sciences de la communication (Intercom), tenu à Salvador (Bahia) le 1^{er} et 2 septembre 2002.

_____. Identidade coletiva e sentimento nacional no Novo Mundo. Para uma história comparada das coletividades novas e culturas fundadoras. In : *Canadart*, Salvador, v. 7, jan.-dez. 1999, p. 11-40.

SOUZA, Licia Soares de Souza, *Pour une géopoétique interaméricaine*. Montréal/Paris : Société des Écrivains, 2019.

_____. *Imaginaires transculturels entre le Canada et le Brésil*. Montréal/Paris : Société des Écrivains, 2018.

_____. La Géopoétique des confins de Francine Ouellette. In : BOUVET, Rachel ; OLIVIERI-GODET, Rita (Dir.). *Géopoétique des confins*. Presses universitaires de Rennes, 2018, p. 109-126.

_____. *Figures spatiales de Montréal. Pour une géopoétique interaméricaine*. Montréal/Paris : Société des Écrivains, 2017.

_____. Les Métis et le Québec : scissions dans la sémiosphère fédérée du Canada. , In : *Interfaces Brasil Canada* v. 17 n. 2 (2017). Disponible sur <<https://periodicos.ufpel.edu.br/index.php/interfaces/article/view/10737>>. Consulté le 15 mars 2023.

_____. Géopoétique et métissage. In : *Transactions mémorielles et identitaires : 20 ans d'études canadiennes au Brésil*, 2011. Disponible sur :

<<http://www.anaisabecan2011.uufba.br/AnaisABECAN1.html>>.

Consulté le 20 septembre 2015.

_____. Le Suicide comme thème formateur d'une mémoire de la nature des sociétés de consommation : analyse de *Génération pendue*, de Myriam Caron et *Cette terre*, d'Antônio Torres. In : *Interfaces Brasil Canadá*, v. 15, p. 31-43, 2015.

_____. Les labyrinthes de la nouvelle violence urbaine dans les romans québécois. In : *Revista Eletrônica de Línguas e Literaturas Estrangeiras*, v. 2, p. 36, 2012.

_____. *Utopies américaines au Québec et au Brésil*. Les Presses de l'université Laval, coll. « Americana », 2004.

_____. *Représentation et idéologie : les téléromans au service de la publicité*. Montréal : Éditions Balzac, coll. « L'Univers du discours », 1994.

Récits

ARCAN, Nelly. *Paradis, clef en main*. Montréal : Les 400 coups, 2009.

CARON, Myriam. *Génération pendue*. Montréal : Léméac, 2011.

GRIGNON, Claude-Henri. *Un homme et son péché : les belles histoires des pays d'en-haut*. Les éditions internationales Alain Stanké, 1998. (Édition originelle : Montréal, Éditions du Totem, 1933).

HILST, Hilda ; LOBA, André da. *Obscénica*. Traduit vers le français par Claire Varin. Montréal : Éditions du Rémue-Ménage, 2023.

LAMOUREUX, Henri. *Squeeze*. Montréal : VLB, 2003.

MISTRAL, Christian. *Vamp*. Montréal : Boréal, 2004 [1988].

OUELLETTE, Francine. *Le Sorcier*. Québec : Éditions du Club Québec Loisirs, 1992.

_____. *Au nom du père et du fils*. 10. éd. Montréal : Les Éditions La Presse, 1988 [1985].

PROULX, Monique. *Ce qu'il reste de moi*. Montréal : Boréal, 2015.

RIEL, Louis ; *Journaux de guerre et de prison*. Présentation, notes et chronologie métisse 1604-2006 par Ismène Toussaint. Outremont, Québec : Stanké, 2005.

SAINT-ELOI, Rodney ; EL-GHADBAN, Yara. *Les racistes n'ont jamais vu la mer*. Montréal : Mémoire d'Encrier, 2022.

RUFFATO, Luiz. *Tant et tant de chevaux*. Paris : Métailié, 2005.

SEGURA, Mauricio. *Côte-des-Nègres*. Montréal : Boréal, 2003 [1998].

TORRES, Antonio. *Cette terre*. Paris : Métailié, 2002.

TRUDEL, Sylvain, *Le souffle de l'Harmattan*. Montréal : Éditions TYPO, 2001 [1986].

Petit inventaire des 43 ans d'échanges Brésil/Québec

Zilá Bernd

Résumé : Mon texte a un caractère confessionnel : après m'avoir consacré pendant ma longue carrière universitaire de plus de 40 ans aux littératures francophones des Amériques (Québec, Antilles françaises et Haïti), je me rends compte que mon itinéraire comme chercheuse et professeure de littératures francophones des Amériques, en perspective comparée avec la littérature brésilienne, coïncide avec le parcours de la littérature québécoise au Brésil. Voilà la raison pour laquelle j'ose retracer mon propre itinéraire de manière à refaire le parcours des études québécoises au Brésil. Pour la composition de ce texte, je profite de quelques passages d'une entrevue que j'ai donnée à Luís Augusto Fischer et qui a été publiée dans la Revue *Organon*, de décembre de 2022, et d'une réflexion, écrite par Nubia Jacques Hanciau, Eloína Prati dos Santos et moi, pour signaler les 20 ans d'existence de la Revue *Interfaces Brésil-Canada*, publiée en ligne dans le volume 21, de mai 2021.

Mots-clés : Échanges Québec-Brésil ; relations littéraires interaméricaines ; littérature québécoise ; le rôle des associations

Premiers contacts avec la langue française

Ce fut au Collège Júlio de Castilhos, notre inoubliable Julinho, qui a eu lieu l'éveil de ma passion pour la littérature française avec les classes de Mme. Geneviève Ledû et son immense dévouement à l'enseignement de la littérature, de la langue et de la culture françaises. Au long des trois années du cours classique avec six classes de Français par semaine, j'ai pu entrer en contact avec les écrivains classiques et modernes, avec la poésie, la prose et l'essai, ce qui m'a permis d'établir une longue réflexion avec les textes inoubliables de Michel de Montaigne.

De cette expérience est né mon projet de suivre le Cours de Lettres de l'Université Fédérale du Rio Grande do Sul que j'ai commencé en 1964... Quelle année pour entrer dans une université publique au Brésil... année de la dictature de 1964 qui a introduit toute sorte de censures et de mesures d'exception comme le départ des professeurs considérés « subversifs ». Nous avons à peine commencé le cours et des professeurs

brillants tels que Gerd Borheim, Dionisio de Oliveira Toledo et Ângelo Ricci, entre autres, ont été expurgés par le régime dictatorial lequel plusieurs personnes au Brésil, encore aujourd'hui, ne veulent pas qu'on appelle Dictature... Nous avons eu des pertes irréparables, en fonction du niveau des professeurs et à cause de l'ambiance de méfiance et d'insécurité qui s'est créée dans les milieux universitaires.

Dès le début du cours de Lettres, j'ai eu une grande déception surtout avec les maîtres venus de France : aucun de ces lecteurs n'a su me captiver comme l'avait fait Mme. Geneviève Ledû... J'ai donné suite à mes lectures de poètes tels que Lamartine, Baudelaire et Mallarmé et plusieurs romanciers, surtout Flaubert et plus tard Simone de Beauvoir, Sartre, Camus, et enfin Marcel Proust. Toutes les universités au Brésil présentaient à leurs étudiants les classiques français comme si c'était les seuls sur la planète qui écrivaient en français...

À cette époque, on regardait vers le loin, la France et l'Europe en général, comme le « berceau de la civilisation ». Il n'y avait pas de dialogue entre nous et les professeurs qui nous visitaient lesquels nous considéraient comme « les bons sauvages », « les sauvages d'Amérique »... Ils ne nous voyaient pas comme des interlocuteurs, mais comme ceux qui avaient besoin d'être « catéchisés »... Ce fut le moment de contester mon choix. Pourtant un changement s'annonçait : vers les années 1980 on commence à écouter les échos de quelque chose de plus vaste qu'on appelait « francophonie »...

Bientôt on va commencer à regarder ce qui était plus proche de nous : les écrivains de langue française des Amériques : Québec, Antilles, Haïti. J'ai fait le choix de regarder ce qui était « près », soit, la diversité de la langue française des Amériques. L'idée d'établir des relations littéraires interaméricaines est venue en conséquence de ce fertile contact avec la littérature québécoise en 1980 lors du programme *Trois Semaines au Québec*, créé par le Ministère des Relations Internationales de la province du Québec. J'étais une des Brésiliennes qui y ont participé avec un grand groupe de presque 80 enseignants de différents pays d'Amérique latine.

La même année a eu lieu à l'Université Fédérale Fluminense, à Niterói, le Congrès Mondial des Professeurs de Français, organisé par Lilian Pestre de Almeida. Cet évènement fut d'une très grande importance dans ma carrière car j'y ai fait la connaissance du célèbre essayiste Édouard Glissant, poète et romancier de la Martinique, et du

fameux romancier haïtien René Dépestre qui irait s'associer à Aimé Césaire dans les luttes pour la décolonisation d'Haïti et de la région des Antilles françaises. D'autres conférenciers du Québec comme Bernard Andrès (UQÀM) et Maximilien Laroche (Université Laval) étaient aussi parmi les invités au congrès. Assister à leurs conférences fut un élément décisif qui m'a donné la possibilité de réfléchir à ma proposition de thèse de doctorat que j'ai réalisée à l'Université de São Paulo sous la direction de M. Italo Caroni. Si dans la région de la Caraïbe francophone une poésie d'une si importante expression humaine avait surgi, ayant comme *leitmotiv* la dénonciation des horreurs de l'esclavage et du régime colonial, laquelle aura comme point culminant le Mouvement de la Négritude, avec la publication du célèbre *Cahier d'un retour au pays natal* (1936), d'Aimé Césaire, pourquoi il n'y aurait pas au Brésil une poésie Noire ?

J'ai eu la grande chance de rencontrer le généreux professeur Italo Caroni qui était également séduit par l'idée d'élargir les horizons de l'enseignement du Français au Brésil vers la Francophonie des Amériques (Québec, Haïti et Antilles). Je lui ai proposé mon projet de thèse : étudier le surgissement au Brésil d'une poésie noire (ou afro-brésilienne) qui serait analysée à la lueur de la poésie francophone d'Haïti et des îles de la région de la Caraïbe (Martinique et Guadeloupe). Ce n'était pas facile, à l'époque, pour quelqu'un comme moi, originaire du Sud du Brésil, de trouver une place à la Faculté de Philosophie, Lettres et Sciences Humaines de l'Université de São Paulo, la plus prestigieuse du Brésil... la thématique d'analyser la littérature francophone m'a sans doute aidée !

Le coup de cœur pour le Québec

Je venais de rentrer de cette extraordinaire expérience d'immersion dans la culture québécoise, le programme *Trois Semaines au Québec*, créé à l'intention de promouvoir la francophonie des Amériques auprès des professeurs latino-américains de français. Cette année 1980 a été donc l'année où j'ai fait la connaissance de la ville de Québec et de Montréal, dans la province du Québec, et où j'ai commencé mon initiation à la culture et littérature québécoises. J'ai été étudiante de l'Haïtien Maximilien Laroche, professeur à l'Université Laval. M. Laroche est devenu mon co-directeur de doctorat et, après avoir fini le doctorat, m'a inspiré à créer la discipline Littératures francophones des

Amériques : Québec, Antilles. L'influence de Maximilien Laroche a été très fertile pour mes recherches et publications à venir. En 1990, il m'a reçue à l'Université Laval en tant que superviseur d'une recherche de 6 mois en études québécoises qui s'est constitué comme un stage postdoctoral.

Ce fut une véritable immersion dans la culture, la musique, le cinéma, la littérature et les arts en général. L'idée était de nous approprier le Patrimoine matériel et immatériel de la province du Québec qui s'est construite comme une nation, avec son identité basée sur la sauvegarde de la langue française en souvenir des premiers colons qui s'y sont établis depuis le début de la colonisation avec l'arrivée de Jacques Cartier. Une caractéristique qui attire l'attention des visiteurs, c'est le respect de l'autre et l'ouverture à la diversité : le Québec reste ouvert à l'immigration de cultures les plus diverses venues des différents pays du monde.

Préserver son identité et s'ouvrir vers l'autre dans le Divers : voilà une de belles leçons que l'on apprend dès les premiers contacts avec les collègues et les étudiants des universités Laval, de Montréal et de l'UQÀM (Université du Québec à Montréal). Le désir de créer des échanges a surgi dès le début et ces contacts ont eu une longue durée dû au caractère bilatéral que nous avons su maintenir, en établissant des chemins à double voie, soit, en gardant une parfaite réciprocité.

Avec la France, nous n'avons jamais eu des relations vraiment bilatérales : les professeurs français, d'une manière générale, voyaient dans les relations internationales un moyen de diffuser leur propre culture, sans démontrer – à quelques exceptions près – un véritable intérêt pour la nôtre. Situation qui s'est bien modifiée dans l'actualité, mais qui à l'époque dont je parle, était malheureusement vraie.

Dans les rapports avec les universitaires québécois, après une de mes conférences à l'UQÀM sur le Manifeste Anthropophage de 1928, j'ai pu remarquer un vif intérêt de la part des collègues qui ont su observer la différence entre le désir des Brésiliens de dévorer la culture de l'autre pour se l'approprier, tandis que la posture au Québec était plutôt celle de ne pas se laisser dévorer surtout par le monde anglophone qui l'entoure car c'est bien la langue dominante de la plus grande partie du Canada et des États-Unis. Donc, des publications ont surgi au Québec utilisant les présupposés des Modernistes brésiliens, ce qui a été extrêmement gratifiant pour moi.

La bilatéralité des échanges Québec-Brésil

Ma rencontre avec le Québec a été un type de sérendipité... on cherche une chose et on en trouve une autre... Je me suis inscrite au programme de 1980 (*Trois semaines au Québec*) et, en fait, les 3 semaines sont devenues plus de trente ans de partenariat et de rencontres inter et transculturelles qui ont donné origine à des colloques, au Brésil et au Québec ; enseignement de la littérature québécoise dans les universités brésiliennes par des collègues de différentes universités du Québec ; enseignement de la littérature brésilienne à l'UQÀM par de professeurs du Brésil, en fonction de la création des programmes d'échanges bilatérales, avec la plus grande réciprocité possible. Nos échanges sont à l'origine de l'organisation d'ouvrages collectifs bilingues (portugais/français). Même pendant la pandémie (2020-2022) on a donné suite à notre dialogue interculturel par le moyen des visioconférences et des entrevues en ligne avec nos collègues et nos auteurs préférés.

Ces échanges sont à l'origine de plus d'une vingtaine de séjours des collègues de l'Université du Québec à Montréal à l'Université Fédérale du Rio Grande do Sul et à l'Université Fédérale Fluminense et vice-versa au long d'une bonne vingtaine d'années. Ces échanges ont donné naissance à un vaste nombre de publications en portugais et en français, ce qui est devenu le fondement d'une meilleure connaissance réciproque et qui a contribué à favoriser également la participation de nos étudiants brésiliens dans les universités francophones du Québec.

Parmi nos plus fidèles partenaires, j'aimerais exprimer ma très profonde reconnaissance envers les noms suivants : Gérard Bouchard (UQAC), Jocelyn Létourneau et Maximilien Laroche (Université Laval) ; Nadia Khouri et Marc Angenot (McGill) ; Robert Dion, Bernard Andrès, Noël Audet, Eva Legrand, Lori Saint-Martin, Bertrand Gervais, Dominique Garand (UQÀM) ; Walter Moser et Antonio Gomes-Moriana (Université de Montréal), entre autres.

Le rôle de l'ABECAN et de la Revue Interfaces Brésil-Canada

L'Association Brésilienne d'Études Canadiennes – ABECAN – a été créée en 1991, en même temps que les Centres (*Núcleos*) d'études canadiennes, dispersés en différentes universités brésiliennes. Un

dialogue très fertile s'est établi depuis le début, contemplant les études canadiennes (surtout par les enseignants de langue anglaise) et les études québécoises (pratiquées surtout par les enseignants de langue française). Les résultats de ces études étaient présentés tous les deux ans dans le cadre des Congrès de l'ABECAN qui regroupait les centres d'études de tout le pays.

Le dernier congrès a eu lieu en 2011 à l'Université Fédérale de Bahia et a compté sur un grand nombre des participants venus de différentes provinces du Brésil, de Québec et d'autres provinces canadiennes. Malheureusement la coupure des fonds de la part du Ministère des relations internationales du Canada a rendu impossible la continuité de ces activités, étant donné surtout les immenses distances – dans un pays comme le Brésil – et le coût très élevé des déplacements des professeurs et surtout des étudiants. Ce fut vraiment dommage, après tant d'efforts et avec une production intellectuelle considérable, d'arrêter ces activités qui regroupaient autour de 600 personnes.

La revue *Interfaces Brésil-Canada* a été créée seulement en 2001 dans le cadre du Centre d'études canadiennes de l'Institut des Lettres de l'UFRGS, ayant comme objectif principal celui d'héberger des études de chercheurs brésiliens sur le Canada et le Québec, notamment dans les domaines des Sciences Humaines et Sociales, présentant toujours un biais inter et transdisciplinaire.

De là jusqu'à aujourd'hui, la revue est devenue un véritable dépositaire de la recherche comparative Brésil-Canada, publiant continuellement des articles de chercheurs brésiliens et canadiens qui témoignent d'un partenariat solide et continu dans le vaste champ interdisciplinaire. L'ABECAN et la Revue *l'Interfaces Brasil-Canada* ont bénéficié pendant une longue période d'un financement du MAECI (Ministère des Affaires Étrangères et du Commerce International du Canada). À partir de 2014, sous le gouvernement Harper, ces subventions pour encourager les partenariats internationaux ont été coupées, causant l'affaiblissement des activités de l'Association et des Centres d'études canadiennes, entraînant pratiquement tous les pays d'Amérique latine, dont le Brésil, à la fin des congrès et des accords internationaux, lesquels garantissaient la présence de professeurs de différentes universités canadiennes dans les universités latino-américaines.

La revue Interfaces Brasil-Canada a survécu à ces vicissitudes, mais à partir de l'an 2021, elle est en perte de vitesse dû aux grandes difficultés de donner suite aux travaux de révision, et de maintenance du site web sans pouvoir compter sur l'aide de l'ambassade du Canada au Brésil.

Depuis 2020, l'éditeur d'*Interfaces* a mis en place le système *Ahead of print*, ou flux continu, lequel assure une plus grande agilité dans la publication des articles. Avec une portée interdisciplinaire, la revue excellait dans sa diversité, publiant dans les quatre principales langues des Amériques : anglais, français, portugais et espagnol. Dans ces 20 ans d'existence, 35 numéros ont été publiés, avec environ 400 articles, plus de 90 comptes-rendus, plus d'une dizaine d'entretiens avec des personnalités internationales, dont 59% des articles en portugais, 26% en français, 13 % en anglais et 2% en espagnol.

Au long des années, la revue a rendu hommage à des collaborateurs inoubliables qui nous ont laissé comme Eva Legrand, Noël Audet et Maximilien Laroche, dans le but de faire ressortir l'importance de leurs recherches pour les études canadiennes et québécoises chez nous.

Conclusion

Toute une génération d'enseignants, apprenants ou simplement de personnes intéressées dans l'étude des langues étrangères, de comparatistes, et des collègues qui avaient fait un choix de travailler sur les relations culturelles et littéraires interaméricaines ont collaboré activement aux travaux de l'ABECAN et de la Revue Interfaces Brésil-Canada, ce qui a fini par constituer un Groupe de Travail de l'ANPOLL (Association Nationale de Professeurs de Langue et Littérature) pour donner suite à ce grand défi qui est celui de mieux nous connaître et nous comprendre dans le cadre des trois Amériques.

Je me congratule avec le Bureau du Québec à São Paulo qui a pris l'initiative d'inviter le groupe qui compose cette publication. Je crois que la présente initiative peut relancer l'idée de travailler ensemble et de raffermir les relations bilatérales Québec-Brasil dans la mesure où, malgré la fin des budgets nécessaires pour le maintien d'une association et d'une revue, les publications dans les revues littéraires et culturelles au Brésil attestent que l'intérêt pour les études québécoises en perspective comparée restent et attirent l'intérêt de nombreux collaborateurs du Nord au Sud du Brésil.

Post scriptum

À titre d'information, j'ajoute le texte créé par le CHAT GPT, en réponse à ma sollicitation sur l'histoire de l'ABECAN et de la Revue *Interfaces Brasil-Canada*. Fait le 16 février 2023.

Question : *Organisez un texte en français sur les relations universitaires Québec-Brésil, avec l'historique de l'Association brésilienne d'études canadiennes depuis l'an 1991 avec la participation de Zilá Bernd, Eloina Prati dos Santos et Nubia Hanciau et autres. Le rôle de la revue Interfaces Brésil-Canada.*

Réponse : Les relations universitaires entre le Québec et le Brésil ont été renforcées grâce à l'Association Brésilienne d'Études Canadiennes (ABECAN), fondée en 1991. L'ABECAN a été créée par des professeurs de diverses universités brésiliennes, dont Zilá Bernd, Eloina Prati dos Santos et Nubia Hanciau. Depuis lors, l'ABECAN a joué un rôle clé dans la promotion des échanges universitaires entre les deux pays.

L'ABECAN a organisé de nombreuses conférences, des séminaires, des ateliers et des cours pour promouvoir les études canadiennes au Brésil et pour renforcer les liens universitaires entre les deux régions. La revue *Interfaces Brésil-Canada* a également été lancée en 2000, publiée par l'ABECAN, afin de couvrir des sujets variés liés aux relations entre le Brésil et le Canada, y compris la culture, l'histoire, l'économie, la politique et les relations internationales.

La revue *Interfaces Brésil-Canada* a joué un rôle important en tant que plateforme pour les chercheurs et les universitaires du Brésil et du Canada pour partager leurs recherches et idées. La revue publie des articles académiques, des critiques de livres et des entrevues avec des personnalités clés des deux pays.

Grâce à l'ABECAN et à la revue *Interfaces Brésil-Canada*, les relations universitaires entre le Québec et le Brésil ont connu une évolution significative. Les chercheurs et les étudiants des deux pays ont eu la possibilité de participer à des événements académiques et de partager leur savoir-faire et leurs recherches. Ces initiatives ont contribué à renforcer les liens culturels, académiques et scientifiques entre le Québec et le Brésil.

Références

- BERND, Zilá ; ANDRÈS, Bernard ; HOOKOOMSING, Vinesh, orgs. *D'Haïti aux trois Amériques : un hommage à Maximilien Laroche*. Québec : Éditions GRELCA, 2021. V.1.
- BERND, Zilá ; HANCIAU, Nubia ; SANTOS, Eloína Prati dos. Editorial do número especial em homenagem aos 20 anos da Revista *Interfaces Brasil-Canadá*. p. 1-31, v. 21, décembre 2021.
- BERND, Zilá ; IMBERT, Patrick ; GODET, Rita Olivieri (Dir.). *Espaces et littératures des Amériques : mutation, complémentarité, partage*. Québec : Presses de l'Université Laval, 2018. V. 500.
- BERND, Zilá ; IMBERT, Patrick. *Envisager les rencontres transculturelles Brésil-Canada*. Québec : Presses de l'Université Laval, 2015.
- BERND, Zilá ; MELANÇON, Joseph (Dir.). *Vozes do Quebec : Antologia*. Porto Alegre : Editora da UFRGS, 1991.
- BERND, Zilá ; RODRIGUES, Tanira Soares. Inventariando ausências : literaturas brasileira e quebequense em perspectiva. In : Revista *Interfaces Brasil-Canadá*. p. 85-103, V. 19, n. 3, 2019.
- FISCHER, Luís Augusto. Da França para a Francofonia ; do Centro para as margens : uma entrevista com Zilá Bernd. In : *Revista Organon*, Instituto de Letras da UFRGS, v. 37, n. 74, p. 411-419.

Souvenirs de Lori Saint-Martin (20 novembre 1959 – 21 octobre 2022)

Nubia Hanciau

Résumé : La professeure, écrivaine, chercheuse, essayiste, romancière et traductrice Lori Saint-Martin, a marqué la littérature québécoise et francophone de façon indélébile par ses écrits engagés et son amour de la langue française. Décédée subitement à Paris en 2022, à l'âge de 62 ans, au cours de sa brillante carrière elle a jonglé avec plus d'un métier. Toutes ces professions partagent un même terrain de jeu : la langue. Dans *Pour qui je me prends* (2020), elle révèle des pans de son histoire personnelle de façon métaphorique, dans un vibrant hommage à la langue française. Ce récit-témoignage se lit aussi comme une lettre d'amour aux langues – à l'espagnol, sa troisième langue, et à l'allemand, sa « langue fantôme » –, à leur pouvoir transformateur, révélateur de ces parcelles d'identité cachées à l'intérieur de soi. En 2022 elle a publié un dernier essai baptisé *Un bien nécessaire*, dans lequel elle souligne le rôle important de la traduction dans l'univers littéraire. Ces deux ouvrages appuient ce texte en son honneur.

Mots-clés : Lori Saint-Martin ; littérature québécoise ; langue française

*Tu n'as pas à rester dans la vie que tu as, tu peux
faire autre chose.*
Lori Saint-Martin

Lori Saint-Martin est décédée subitement à Paris, vendredi soir, le 21 octobre 2022, âgée de 62 ans. C'est Paris qui l'a prise, ville qu'elle tant aimait, endroit où elle rêvait de vivre, un projet gardé depuis longtemps.

Entre tous les lieux possibles, Paris est devenu l'objet de mon désir, phare qui brillait de loin depuis longtemps pour les créateurs aspirants et les âmes perdues du monde entier. Comment choisit-on – mais on ne choisit

pas de tomber amoureux – une ville, un amant, un désir et non un autre ?
Mystère des affinités et de l'attrance (2020, p. 164).¹

Elle y était pour une présentation la semaine suivante². En préparant cette rencontre, Lise Gauvin et Madeleine Monette ont mis l'accent sur « Écrivaines québécoises, fictions d'Amérique »³. Lori devait présenter au lectorat parisien *Pour qui je me prends*, un texte tenant davantage d'une histoire personnelle que de la fiction. Ne disait-elle, cependant, qu'elle s'était créé une fiction pour soi-même en s'inventant en français ? N'est-elle pas, tout au long des presque deux cent pages, passée du « je » au « elle » pour retracer son propre parcours ?

Des questions qui ne se sont pas posées très longtemps...

En même temps sous le choc de la perte inattendue d'une autrice⁴ qualifiée, une grande intellectuelle, lors d'une rétrospective au travers de son œuvre il n'est pas difficile de réaliser que Lori Saint-Martin compte aujourd'hui parmi les plus respectées écrivaines de la communauté scientifique québécoise et francophone. Sa disparition a suscité de nombreuses réactions d'émoi, de surprise et de tristesse, tant au milieu familial, académique, qu'en moi, personnellement. Partie il y a quelques mois, sa voix singulière, à l'origine d'une œuvre critique et littéraire majeure, continue de porter avec force. Je lui rends hommage – cette « amie du cœur malgré la distance », « une amitié sans frontières »⁵,

¹ Grand merci à Mme Xin Du qui, généreusement, m'a offert les deux derniers livres publiés de Lori Saint-Martin : *Pour qui je me prends* (2020) et *Un bien nécessaire* (2022), lesquels ont été fondamentaux à la préparation de ce texte *in memoriam*.

² Le 16 octobre 2022, Lori écrit sur Facebook: « J'arrive du merveilleux festival « Européennes » à Saint-Sauveur-en-Puisaye, où j'ai été émerveillée, entre autres choses, par l'ampleur des langues aimées, gagnées, perdues, converties en écriture ». Saint-Sauveur-en-Puisaye est particulièrement connue pour être la ville natale de la romancière Colette (1873-1954).

³ Lise Gauvin (1940), écrivaine et critique littéraire québécoise, professeure émérite à l'Université de Montréal. Madeleine Monette (1951), romancière, poétesse et essayiste. Originaire de Montréal, elle vit à New York, sa ville d'adoption depuis 1979.

⁴ Un mot sur la féminisation : j'ai opté pour « autrices », « écrivaines », « lectrices », féminins que Lori tant estimait. Je précise d'emblée qu'ils englobent, en général, le masculin.

⁵ Mots écrits à l'ouverture des deux livres qu'elle m'a dédiés : *L'autre lecture. La critique au féminin et les textes québécois*. Tomes I et II, Montréal : XYZ éditeur (1992, 1994).

selon elle –, ce que je vais essayer de faire à la suite dans un bref portrait d'une femme étonnante.

Le français, un « coup de foudre »

Mon histoire est très canadienne, et très québécoise. Canadienne pour l'investissement de nos deux langues officielles. Québécoise, avant tout, comme ma terre d'accueil, comme mon amour du français (2020, p. 17). Jamais je ne pourrais dire tout le bonheur que j'ai eu, que j'ai, à apprendre, à utiliser, à vivre la langue française. Combien elle m'a comblée, logée, nourrie. S'est faite maison, palais, parc, jardin et ville, mer et monde, tout ce que j'ai pu imaginer et davantage (2020, p. 89).

Née en 1959, de parents unilingues anglophones appartenant à la classe ouvrière de Kitchener, une ville d'usines « toute grise » où l'anglais est la langue majoritaire, vers huit ans la jeune fille Lori a compris : il lui faudrait partir pour survivre – « la ville était pieuvre, grosse pierre attachée à mon cou » (2020, p. 13) ; si elle n'y était parvenue, elle se serait tuée à petit ou à grand feu, noyée, sauf qu'il n'y avait pas d'eau à cet endroit, mis à part un petit lac artificiel dans lequel on avait jeté un buste du kaiser Guillaume 1^{er}. La langue française lui a sauvé la vie. Lori Farnham a été la première de sa famille à être éduquée dans cette ville canadienne du sud de la province d'Ontario, dont l'allemand aurait été le choix naturel de la langue seconde. D'ailleurs, une bonne partie de ses ascendants lointains est venue de l'Allemagne, d'Alsace-Lorraine, territoire longtemps contesté, raison pour laquelle Kitchener avait été d'abord une ville majoritairement allemande, nommée Berlin.

Ses ancêtres sont au Canada depuis les années 1860-1870, un pays neuf, d'immigration⁶. Rien ne la prédestinait à devenir une universitaire lettrée francophile, professeure, traductrice et romancière saluée et reconnue. Tombée amoureuse du français, très jeune elle a su qu'elle n'était pas chez elle, compris et décidé qu'elle allait l'apprendre et devenir francophone. Sous son coup de foudre linguistique, elle laisse derrière elle sa province, sa langue et même son nom, dont elle avait

⁶ La puissance du nombre et l'attachement aux traditions allemandes à Berlin-Kitchener étaient tels que « trois de mes grands-parentes avaient encore l'allemand comme première langue » (2020, p. 142). Toutefois, depuis la Deuxième Guerre mondiale, l'allemand gêne ses parents qui se sentaient pleinement canadiens. Lori elle-même a longtemps hésité à reconnaître en elle le sang allemand.

honte, afin de se réinventer avec détermination, désirant ardemment se défaire du joug d'une existence qui l'oppressait.

« Je savais qu'il y avait eu erreur sur la personne, que mon nom n'était pas le bon. La méprise engageait tout mon être, me gâchait l'existence » (2020, p. 37). La honte la retenait à chaque fois qu'elle pensait écrire *Pour qui je me prends*, ne voulant pas le dire, elle ne pouvait pas non plus raconter son histoire sans le faire : « Mon nom n'est pas le nom de mon père » (2020, p. 37). Son nom de naissance étant imposé, pendant son doctorat à l'Université Laval, un jour d'été à Québec en 1983, elle a choisi Saint-Martin au hasard, dans un annuaire téléphonique :

Qui sait ce qui se joue en nous à l'heure des choix ? Comment dire pourquoi un nom s'impose à nous au détriment de tous les autres ? [...] Et si j'ai choisi le nom d'un saint, moi qui ne crois à aucun dieu, c'était sûrement aussi pour me donner un passé québécois, un nouvel ancrage. À la fois partir et arriver quelque part. Mourir et renaître. Prendre pays (2020, p. 47).

Ce n'est qu'en janvier 2018, à Madrid, qu'elle a réussi à l'écrire finalement : Farnham. « Il veut dire 'je peux écrire ce livre' » (2020, p. 48). Devant le grand miroir du café Barbieri – assise pour écrire sans autre frein que ses propres résistances – ce fut dans ce café où elle s'installait chaque jour tout au long de trois semaines qu'elle a exorcisé le nom d'une autre qui n'était plus le sien depuis longtemps.

Parcours d'une « femme de lettres, au plus complet du terme »⁷

À part un intermède d'enseignement universitaire à Toronto, Lori Saint-Martin a vécu toute sa vie d'adulte au Québec. Installée à Montréal en 1991, elle y a vécu jusqu'à sa mort, à Paris. Environ quarante ans de vie professionnelle en français, une douzaine d'essais, quatre livres de fiction en français, traductrice prodige, plus de cent trente livres traduits de l'anglais vers le français (ses traductions incluent Maya Angelou,

⁷ Hommage de l'Académie des lettres du Québec à Lori Saint-Martin, le 25 novembre 2022. À l'Atrium de l'édifice Gaston-Miron, à Montréal. Lori venait d'être reçue à l'Académie, c'est pourquoi un événement commémoratif fut organisé pour célébrer son œuvre et sa carrière. © Enregistrement réalisé par Farid Kassouf Prises. Paroles de Sherry Simon – YouTube.

Margaret Atwood, Mordecai Richler, Naomi Klein, à qui s'en sont ajoutés tant d'autres). À cela, ajoutons trente ans comme interprète, passant constamment d'une langue à l'autre, vingt-six ans à parler exclusivement anglais à ses enfants, tout en parlant exclusivement français avec leur père depuis le début. Sept livres traduits de l'espagnol au français, sans détour par sa langue première, voici chez Lori « la danse des langues dans tous les sens » (2020, p. 11), sa vie, selon elle, qui n'a jamais écrit un seul livre en anglais, sa supposée langue maternelle, n'a signée aucune traduction vers cette langue.

Les souvenirs de cette femme de lettres à la fois fragile et forte me viennent en rafale, dont surtout ceux qui concernent mes débuts dans les études féministes québécoises. Par l'entremise de Bernard Andrès⁸ j'ai eu le plaisir de connaître Lori St-Martin pendant mes études à l'Université du Québec à Montréal. Au cours de sa carrière, elle y a enseigné les enjeux féministes en littérature, notamment à l'Institut de recherche et d'études féministes de l'UQAM. Tout d'abord, mes recherches portaient sur « Anne Hébert et les constantes de la littérature québécoise », mémoire dirigé par Zilá Bernd, titulaire à la Maîtrise en Études francophones à l'Université Fédérale du Rio Grande do Sul (UFRGS), à Porto Alegre, co-dirigée par Bernard Andrès, à l'occasion responsable auprès du Centre d'études et de recherches sur le Brésil (CERB), ainsi que des échanges entre notre pays et le Québec. Quelques années plus tard, donnant suite aux recherches, je suis revenue à l'UQAM dans le cadre du Doctorat, cette fois sur le thème de la sorcière, personnage emblématique dans les romans québécois, notamment à partir des années 1970. Avant même sa publication, j'en ai eu l'accès à l'incontournable texte de Lori Saint-Martin sur le thème : « Figures de la sorcière dans l'écriture des femmes au Québec », source fondamentale de ma thèse.⁹

Pour Lori le féminisme est un mot qui porte plusieurs sens : c'est tout d'abord une lutte contre l'oppression des femmes, un mouvement social qui mène cette lutte, une méthode d'action, d'organisation, d'intervention sociale auprès des femmes opprimées ; c'est aussi une idéologie ou une théorie sur l'oppression des femmes. Bref, qu'il soit

⁸ Écrivain, essayiste, romancier, spécialiste de la littérature, professeur émérite de l'Université du Québec à Montréal, érudit littéraire, Membre de l'Académie de lettres du Québec, Bernard Andrès a reçu de nombreuses distinctions au Canada.

⁹ Publié plus tard dans *Contre-voix. Essais de critique au féminin* (1997, p. 165).

méthode, idéologie ou lutte, le féminisme n'existerait pas sans l'oppression des femmes, sans aucun doute une réalité composée de plusieurs rapports sociaux inégalitaires. En s'interrogeant sur l'avenir de la femme, elle explore les traces du passé dans un contexte plus large d'une réhabilitation féminine. C'est ici, dans le domaine du mythe, que surgit au Québec, au milieu des années 1970, le féminisme organisé. On voit alors émerger une nouvelle écriture engagée dans la lutte féministe. Dans la production féminine de ces années

revient sans cesse, tel un leitmotiv, la figure polyvalente de la sorcière. Chez les écrivaines les plus diverses – Denise Boucher, France Théoret, Anne Hébert, Marie Savard, Jovette Marchessault et bien d'autres –, elle brûle, elle danse, elle vit et se révolte. Et la voici qui nous appelle du fond des textes, vieille de son douloureux passé et toute jeune de sa rébellion (1997, p. 165).

Cette figure omniprésente dans les romans francophones, québécois en particulier, m'a inspirée à écrire la thèse *A feiticeira no imaginário ficcional das Américas*¹⁰. Prototype de la mauvaise femme, figure tellement riche, chez la sorcière se sont cristallisés plusieurs symboles. Si pour les féministes elle est la représentation de la femme rebelle et indépendante – qui se révolte contre la domination masculine, une victime de la société patriarcale –, elle est également le symbole de la folie libératrice, qui brise ses entraves, une figure puissante jusqu'à nos jours.¹¹

Évoquer la vie de Lori Saint-Martin signifie revenir à mes commencements académiques en post-graduation. J'avais bénéficié à

¹⁰ Prix ABECAN/AIRCanada, meilleure thèse 2003. Prix Pierre Savard 2005, International Council for Canadian Studies. « La sorcière dans l'imaginaire fictif chez trois écrivaines de l'Amérique française ». Dans : International Journal of Canadian Studies. Revue Internationale d'études canadiennes, 30 years of Canadian Studies around the world. 30 ans d'études canadiennes dans le monde, 33/34, 2008, p. 325-339.

¹¹ Le thème de la sorcière suscite toujours des échos fascinants grâce à l'amplitude cruciale de sa dimension existentielle. Le récit historique et la satire morale *Ta mère est une sorcière*, de Rivka Galchen – Lauréate du Writers' Trust Fiction Prize – nous entraîne dans une chasse aux sorcières à la résonance étonnamment contemporaine. Dernière traduction au français de Lori et Paul Gagné, parue en octobre 2022, la version originale de ce livre a été désignée parmi les meilleurs livres de 2021 par le *New York Times*, le *Washington Post*, *Time* et le *Globe & Mail*. Selon la critique, il s'agit d'un roman baroque à souhait, délicieusement écartelé entre archaïsme et modernité, gravité et humour absurde.

l'occasion d'une bourse d'études accordée par le Gouvernement du Canada (Complément de spécialisation). C'était à l'UQAM que nos rencontres avaient lieu, où j'ai eu le plaisir non seulement d'être accueillie dans son cabinet de travail, mais aussi de participer à des réunions, d'aller manger ensemble rue Saint-Denis durant mon séjour à Montréal. Généreuse et accueillante, elle m'a reçu chez elle à Northcliffe, visite dans laquelle j'ai fait la connaissance de sa famille (avec son mari Paul Gagné, ils ont eu deux enfants, Nicolas et Anna, à l'occasion encore petits). Grâce à son expertise au sujet de l'écriture au féminin, tout d'abord sur Anne Hébert, ensuite sur la figure de la sorcière dans le roman québécois, mes questions ont trouvé les bonnes réponses.

Professeure de littérature québécoise et de traduction littéraire, avec de nombreux essais écrits, dirigés et co-dirigés dans ces domaines, Lori enseignait aussi l'histoire des femmes écrivaines, de la Nouvelle France à nos jours, de l'émergence à la consécration au tournant du vingtième siècle. Avec Lori j'ai retracé le chemin qu'elles ont parcouru depuis les premières batailles du féminisme jusqu'à un féminisme joyeux et néanmoins tenace. Les classiques et les grandes autrices québécoises intégraient son programme, soulignant qu'il y avait deux générations de féministes : les aînées, aux textes explicitement engagés et revendicateurs (entre autres, Louky Bersianik, Nicole Brossard, France Théoret, Jovette Marchessault) ; et les jeunes, aux textes qui ne s'affichent pas féministes, qui proposent un paysage idéologique féminisé (entre autres, Monique LaRue, Louise Cotnoir, Suzanne Jacob, Carole Massé, Francine Noël, Nicole Houde).

Le travail de Lori s'inscrit plus particulièrement dans le sillage de celui de Suzanne Lamy, qu'elle a côtoyée à la revue *Spirale*. Avec le concours des ouvrages comme *D'elles* et *Quand je lis je m'invente*, Suzanne Lamy fut une des pionnières de la critique féministe au Québec. En raison de sa compétence et de son approche, Lori Saint-Martin a été invitée plus d'une fois à venir au Brésil en mission académique. Dans l'une de ses conférences, elle a abordé le thème « Le réalisme au féminin » ; c'était en mars 1998, à l'Université Fédérale do Rio Grande (FURG), à laquelle je coordonnais à l'époque le Núcleo de Estudos Canadenses (NEC). Suite à une brève introduction à l'histoire des femmes au Québec, elle nous a fait savoir sur les contributions des femmes à la littérature québécoise, dès le premier roman psychologique à paraître (*Angéline de Montbrun*, de Laure Conan, 1881), passant par le premier

roman urbain (*Bonheur d'occasion*, de Gabrielle Roy, 1945), suivi par une réflexion politique au sujet de la maternité dans le système patriarcal (*L'Amer*, de Nicole Brossard, 1977), pour arriver à l'histoire d'un lien fusionnel entre une mère et sa fille (*Le bruit des choses vivantes*, d'Élise Turcotte, 1991).

À partir de ce corpus de base québécois, Lori a analysé le féminisme textuel des années 1970-1980, nouvelle écriture qui a renouvelé à la fois la pensée sur les femmes ainsi que les stratégies formelles. C'est alors qu'elle propose la notion de métaféminisme¹², concept qui entraîne un retour à des formes narratives plus traditionnelles, non sans intégrer nombre de préoccupations sociales et culturelles du moment : depuis une vingtaine d'années, l'essor des études féministes en milieu universitaire a suscité un intérêt marqué pour la question de la sexuation de l'écriture, et à travers elle, de l'émergence d'une nouvelle subjectivité féminine.

Pour décrire l'écriture au féminin, une pléthore de concepts hybrides ont vu le jour : écrire-femme, l'écriture fiction, la fiction critique, la nourricriture..., expérimentations à tout crin dans lesquelles se sont complu les adeptes du féminisme radical. La notion de métaféminisme que Lori propose alors, rend compte d'un nouveau point de vue plus introspectif des femmes qui écrivent du nord au sud des Amériques, mais aussi du chemin parcouru depuis leurs premières batailles. Ses récits sont autant de portraits de femmes qui, avec une parole intime, sont présentées sous forme de fictions – où souvent la biographie n'est pas loin – une lutte de l'identité féminine face aux stéréotypes qui empêchent les femmes de s'appartenir. Lori n'a jamais fait mystère de ses convictions. La caricature qu'elle faisait des hommes dans certaines nouvelles n'est pas celle de personnages très reluisants. Chez elle, le plus souvent, ces pères, ces amants, ces maris simplement appartiennent à un continent, les femmes à un autre, les deux mondes ne pouvant que dériver, se joindre et s'écarter.

Voyage en littérature québécoise

Pour un voyage au cœur des textes au féminin, en juillet 2022, Bernard Andrès invite Lori Saint-Martin, prenant l'essor d'un excellent programme de formation destiné à l'enseignement de la littérature

¹² « Trois romans métaféministes ». Dans : *Contre-voix. Essais de critique au féminin*, 1997, p. 235-268.

québécoise à l'étranger. Ce programme, couronnant le 25^e anniversaire de l'Association internationale des études québécoises (AIEQ), ayant pour titre : Voyage en littérature québécoise (VLQ), réunissant des documents illustrés d'époque, des références bibliographiques et numériques, est un excellent outil pédagogique qui s'adresse à toute personne désireuse de se familiariser ou d'approfondir ses connaissances dans le domaine. Exposé sous forme d'entrevues vidéo, avec des spécialistes de divers genres littéraires, le VLQ, la plus récente synthèse parue sur le sujet, repose sur l'*Atlas littéraire du Québec* (Fides, 2020), sous la direction de Pierre Hébert, Bernard Andrès et Alex Gagnon¹³. Produites par l'AIEQ, ces entrevues sont conçues et animées par Bernard Andrès, captées et réalisées par Pierre Fraser¹⁴. Elles nous permettent d'entendre, avec émotion, la belle voix de Lori Saint-Martin, qui s'est imposée comme l'une des chercheuses les plus respectées et les plus prolifiques de sa génération.

Lori elle-même se décrivait comme voyageuse, une transfuge des langues. Le Voyage en littérature québécoise (VLQ) nous conduit à cette autrice de nombreux essais dans les domaines suivants : le rapport mère-fille et la maternité, l'amitié entre femmes, le corps et le désir, le langage et l'écriture ainsi que les variations sur la diversité (en filigrane de toutes les précédentes thématiques). Mentionnons *Le nom de la mère. Mères, filles et écriture dans la littérature québécoise au féminin* (1999), *La Voyageuse et la Prisonnière. Gabrielle Roy et la question des femmes* (2002), *Au-delà du nom* (2010), *Posture virile, ce que dit la presse masculine* (2011). Nouvelliste, Saint-Martin a participé aux multiples ouvrages. Elle a produit aussi trois recueils de son propre cru : dans le premier – *Lettre imaginaire à la femme de mon amant* (1991), le thème du triangle amoureux est au cœur ; pour le deuxième – *Mon père la nuit* (1999), elle a choisi celui de l'enfance, des enfances féminines, racontées sur le vif ou remémorées par des narratrices adultes, dont la seule exception est la nouvelle « Pleine lune et abricots » (ici, le narrateur est un jeune garçon qui, avec la complicité de ses sœurs, commet des vols

¹³ Au cours de chaque entrevue ou en annexe à celle-ci, des renvois sont effectués à toutes les notices correspondantes. Elles peuvent être consultées dans l'*Atlas littéraire du Québec* (disponible chez Fides, en bibliothèque et dans les centres d'études québécoises à l'étranger) : https://socioeditions.com/aieq/?fbclid=IwAR26adxqn4Sc3BXz_EbL-JKXvafKjkJVANV8bvSaZ_N67jxCi-mPeoZVdII/.

¹⁴ Sociologue québécois qui se consacre depuis sa retraite (2020) à la recherche en sociologie visuelle.

dont il remet l'usufruit à sa mère abandonnée par son mari). Des textes également courts sont composés à la suite de *Mathématiques intimes* (2014), premier livre parmi les sept publiés en Argentine, dans lequel, avec finesse, Lori touche à ce qu'il y a de plus profondément humain en chacun de nous, sans fausse pudeur ou manipulations narratives inutiles : l'amour, évidemment, mais aussi son envers, la trahison, la douleur et la peine, entre autres.

Ces trois recueils assurent, dans tous les cas, que l'autrice s'intéresse surtout aux micro-histoires, lesquelles invitent à faire beaucoup avec peu, à suggérer sans dire. Elle quadrille, arpente et concentre en de très courtes proses le territoire de l'intimité entre amants, couples et familles ; elle fait les comptes pour dresser les inventaires des haines et des désirs, des peurs et des plaisirs. Sa plume experte détaille, dévoile et épingle les enchantements du passé et les désenchantements du présent pour offrir des portraits, dont chaque récit réfléchit l'image exacte du *fatum* : rester sur le seuil de la vraie vie ou franchir le pas ? Par son écriture soucieuse, d'une remarquable subtilité, Lori Saint-Martin montre que les identités ne sont plus figées, mais ductiles, fluides, voire plurielles, en accord avec les déconstructions des paradigmes du monde en mutations accélérées.

Critique littéraire, mais aussi passeuse des lettres québécoises, outre les ouvrages en direction, co-direction et en collaboration, Lori Saint-Martin a participé aux éditions critiques des œuvres de Germaine Guèvremont et d'Anne Hébert. Dans *Contre-voix* (1997), deux choses sont signalées : la première se rapporte à l'importance de la voix dans la critique littéraire en général et dans la critique féministe en particulier, ce qui mène à penser à une musique intérieure, à une inflexion originale de la narration ; la seconde se rapporte au préfixe « contre » qui peut marquer la distance, l'opposition, mais aussi la proximité, le contact.

Un livre déterminant

La Voyageuse et la Prisonnière. Gabrielle Roy et la question des femmes (2002) oppose de façon radicale ces deux figures féminines. La relecture que Lori Saint-Martin fait de l'œuvre de l'autrice manitobaine à la lumière de la critique au féminin, y compris le corpus peu connu de *Baldur* et *La saga d'Éveline*, des manuscrits inédits, nous fait voir que, « mère » d'une lignée de femmes créatrices, Gabrielle Roy demeure

vivante, grâce à la fois à ses propres livres et à ceux qui, de différentes manières, lui rendent hommage.

À cette célèbre romancière québécoise (1909-1983), Lori déclare souvent, dans des entrevues, être profondément reconnaissante. C'est vrai que Gabrielle Roy suscitait une forme d'attachement très particulier : peu d'écrivain(e)s ont éveillé de tels sentiments selon son biographe François Ricard, dans *Gabrielle Roy une vie* (Boréal, 1996). Tant pour l'œuvre que pour la personne, nombreux lecteurs, nombreuses lectrices éprouvaient envers elle une affection particulière, un amour indescriptible, comme si elle avait été quelqu'un de la famille. Auteure de l'autobiographie *La détresse et l'enchantement* (1984), dernier livre publié à titre posthume, ici nous sommes devant un résumé de la vie de Gabrielle Roy vécue entre le bonheur et l'amertume, au dire de plusieurs, son chef-d'œuvre. Pour Saint-Martin, le premier roman des mœurs urbaines au Québec, qui a ému des millions de lecteurs, *Bonheur d'occasion* (1945) c'est le livre qui l'a touchée le plus. Quand elle l'a lu une première fois, elle y a découvert une voix de femme qu'elle reconnaissait, « une femme qui parlait d'une jeune fille ambitieuse de milieu ouvrier » (2020, p. 168), qui aimait sa mère, mais qui voulait la fuir, comme Lori elle-même l'a fait. Elle s'est énormément reconnue dans le personnage de Florentine, jeune fille qui lui a changé le regard, ouvert les portes de sa vie, déterminé même son chemin. C'est grâce à *Bonheur d'occasion*, livre tournant, qu'elle a opté pour devenir spécialiste de la littérature québécoise et de l'écriture des femmes.

Le livre de la semaine

À part le fait que le roman, la nouvelle et les traductions ont occupé presque toute la place de la vie de Lori Saint-Martin, au détriment d'autres genres, fière en particulier d'avoir beaucoup lu en traduction, elle a réalisé le programme de publier chaque semaine sur Facebook, à partir du 5 janvier 2020 – lors de l'émergence de la maladie à coronavirus 19 ou Covid 19 –, une notice sur une œuvre écrite par une femme : au départ 22 livres traduits de 19 langues autres que le français et l'anglais. De l'allemand et l'arabe au turc et au yiddish en passant par le catalan, le chinois, le coréen, l'espagnol, le grec, l'hébreu, l'italien, le japonais, le néerlandais, le norvégien, le persan, le polonais, le russe, le tamoul et le tchèque.

Saint-Martin a navigué par monts et par vaux, heureuse du dépaysement. Beaucoup de livres de femmes racisées ou migrantes de toutes les grandes régions du monde, des livres d’hier et d’aujourd’hui. Selon elle sur Facebook : « des textes que j’aime et que je voudrais faire aimer ». Romans, nouvelles, théâtre, poésie, non-fiction créative ou simple essai à l’occasion, livres rédigés dans l’une de ses langues – français, anglais, espagnol – ou en traduction, nouveautés et classiques, œuvres connues, oubliées ou insuffisamment remarquées, elle a affiché son penchant pour la diversité culturelle, linguistique, sexuelle et de genre.

Sans rater un seul dimanche, même si vers la fin de la semaine l’angoisse la gagnait (« De quoi est-ce que je vais bien pouvoir parler ? ») ; plus d’une fois tentée de laisser tomber, c’est son obstination naturelle qui a eu le dessus ; le défi a donné une forme à ses semaines déstructurées par le confinement. Un petit bienfait de cette grande pandémie. L’immobilité forcée l’a aidée à poursuivre : en voyage à l’étranger, elle aurait probablement manqué de temps et de motivation. Tout au long d’une année, 52 livres plus tard, Lori était contente d’avoir tenu le coup au cours de cette période si étrange et angoissante.

En réalité, c’était dans d’autres mondes, d’autres vies qu’elle entrait, résolue. La semaine 48, elle l’a consacrée aux écrivaines qui vivent « entre » deux langues ou davantage, que ce soit dans la peine ou le ravissement, par choix ou par imposition. Leurs histoires, toutes différentes, la fascinent. Elle commence par Abla Farhoud (1945-2021), l’une des nombreuses autrices québécoises, à écrire « entre » vie et langue d’ici, origines d’ailleurs. Suivie de Yara el-Ghadban, Ouanessa Younsi, Pascale Navarro, Flavia Garcia, Lula Carballo, Aki Shimazaki, Ying Chen. Par choix ou en raison de circonstances extérieures positives ou catastrophiques, ces femmes sont arrivées au Québec dans la plupart des cas pour le plus grand bien de la province et pour le leur. Ce qui est sûr c’est que le monde littéraire en général, et la littérature québécoise en particulier, seraient beaucoup plus pauvre sans elles.

Une lettre d’amour aux langues

Who do you think you are ? Pour qui te prends-tu ? demandait ma mère. You’re nobody special. Si j’ai changé de vie et de langue maternelle, c’était pour que ma mère ne puisse pas me lire. [...] c’était pour pouvoir respirer alors que j’avais toujours étouffée. Je raconte, ici, l’histoire d’une femme

qui a appris à respirer dans une autre langue. Qui a plongé et refait surface ailleurs (2020, p. 9-10).

Dans *Pour qui je me prends*, essai témoignage publié par la Maison d'Édition Boréal de Montréal en 2020, c'est sa vie que Lori raconte par fragments. Selon le journaliste et essayiste Yvon Paré, il s'agit d'un récit qui ébranle des certitudes, ouvre l'esprit et questionne sur ces désirs que l'on écrase souvent. N'est-ce pas le rôle de l'écriture et de la littérature que de rompre des amarres pour aller dans des espaces de liberté où il est plus facile de devenir une autre ?

Dès la tendre enfance, elle sait ne pas appartenir à l'anglais, cette langue maternelle qui la rattache à un lieu sans envergure. *Pour qui je me prends* est surtout une lettre d'amour à la langue française ; pour Pierrette Boivin c'est « l'extraordinaire aventure d'une adolescente, d'une femme, qui, telle une nouvelle Alice, ose traverser le miroir pour en revenir changée d'elle même » (*Nuit Blanche*, n. 158, quatrième de couverture).

Selon Lori elle-même, c'est toute une histoire dans laquelle

il y aura du sang, de la douleur, des trahisons et de la honte. Il y aura de la friction, donc de la fiction, là où les langues s'entrecroisent et font des étincelles. Il y aura surtout une célébration, des renaissances longuement méditées, un ballon rouge qui monte vertigineux, dans un ciel radicalement neuf, la grande, l'immense fête de la langue (2020, p. 12).

De Kitchener, en Ontario, à Montréal, en passant par Québec, Barcelone, Berlin, Buenos Aires, St.-Martin nous entraîne sur les lieux de ses langues – anglais, français, espagnol, allemand – pour raconter l'histoire d'une révolte qui a bien tourné. Qui n'a pas songé un jour à changer d'identité, à se réinventer complètement ?

Pour elle, ce désir de réinvention s'est imposé telle une brûlante nécessité. Père, mère, sœur, professeurs, écrivains, mari et enfants sont les personnages cruciaux dans ce voyage transformateur au travers d'un texte lumineux et cruel à la fois, qui raconte comment elle a rejeté le milieu, la culture et la langue qui l'ont vue naître, pour devenir autre, métamorphose qui trouve sa force dans un événement qui a tout d'une révélation : la découverte de la langue française.

Lori portait ce livre en elle depuis longtemps, mais la forme lui manquait. Avec beaucoup d'émotions, elle le voit enfin sur papier, le fil

de son histoire repris, sa vie dedans. Bien que ce ne soit pas une autobiographie, car en écrivant sur sa propre vie on fait quand même une construction, au-delà de l'anecdotique, plongeant dans la métafiction, en réalité le livre que nous lisons comme un objet littéraire en soi c'est un dernier récit intimiste, qui fait le pont entre le présent et le passé, emprunte une forme spiralée, les circonvolutions descendant toujours un peu plus profondément dans les abysses de la mémoire. La mémoire, d'après l'autrice, a un mouvement comme ça : elle creuse progressivement, approfondit, par à-coups, un élément en entraînant un autre.

Tissées de métaphores, les réflexions deviennent des clés pour ouvrir une à une les portes du passé. De page en page une nouvelle vérité est dévoilée, qui vient en quelque sorte opérer une entente, colmater la brèche ouverte dans son existence en abandonnant son passé, sa langue et sa famille pour être heureuse dans une nouvelle vie, premier acte créateur, en quelque sorte. Beaucoup plus qu'un livre de rébellion et de souffrance, c'est un livre de réinvention de soi, de réconciliation avec soi-même, avec ses origines :

J'écris ce livre pour témoigner.

J'écris ce livre en hommage aux langues et à la littérature.

J'écris ce livre contre la mort, pour mes morts. Pour ma mère et ma sœur – et non contre elles, comme je l'aurais fait autrefois.

J'écris ce livre pour mes enfants. Sans savoir s'ils vont aimer cette image de leur mère.

J'écris ce livre pour moi.

J'écris ce livre parce que l'histoire de ma ville d'origine, que je ne découvre que maintenant, est aussi mon histoire.

J'écris ce livre parce que je vieillis.

J'écris ce livre pour ne pas vieillir (2022, p. 24-25).

Éloge de la traduction

La traduction nous offre des mondes (2022, p. 12).

Nous sommes tous, face aux multiples langues du monde, des ignorants qui tiennent le livre à l'envers. Ce sont les traductrices qui, grâce à leur travail, le mettent à l'endroit (2022, p. 11).

En mars 2022, Lori Saint-Martin faisait paraître *Un bien nécessaire*, livre qui remet en perspective des idées reçues sur ce qui est la traduction

– une trahison, en sommes-nous certains ? Pas elle, en tout cas, pour qui la traduction est une rencontre éprouvante, émouvante, exigeante, passionnée et féconde ; espace de chevauchement, de frottement, de création ; passage qui donne une deuxième, une énième vie aux textes. C’est de cette rencontre dans ses diverses dimensions qu’elle parle dans son dernier livre dans lequel elle mélange réflexions, opinions et exemples concrets, nous expliquant comment la traduction nous sauve de l’abîme, pourquoi elle est beauté, gloire et plénitude.

Traductrice de réputation internationale, quand Lori Saint-Martin s’en prend à la vision répandue de la traduction comme perte, trahison, déformation, elle affirme que l’idéal d’une traduction en tous points identique à l’original ne tient pas la Route ; traduire, c’est toujours refaire, remanier. Elle aborde les aspects pratiques de la traduction littéraire, nous parle des conditions particulières dans lesquelles elle l’exerce, de la collaboration entre le Québec et la France, s’intéressant à la réception des traductions, aussi bien chez les spécialistes universitaires que parmi le grand public où la contribution des traductrices et traducteurs est trop souvent passée sous silence.

La baisse inexorable des tarifs dans beaucoup de pays, la montée des traductions machine, pour revenir à l’éloge de la traduction comme entreprise artisanale, lente, belle, indispensable, sont des matières évoquées également. Enfin, en coda de cet incontournable livre dont la table de matières est divisée en trois grands chapitres – Côtayer l’abîme ; Pour en finir avec le soupçon ; Traduction, Création – Saint-Martin se prononce sur la question brûlante, neuve, essentielle, de la traduction et de la diversité :

On voit souvent la traduction comme un mal nécessaire. On a tort. Elle est un *bien* nécessaire, comme l’eau, comme l’air. Non pas un pis-aller, mais une œuvre en soi. Elle transporte, enrichit, vivifie. Pour qui veut échapper à l’enfermement et connaître le monde, elle est la vie même : le vent de l’ailleurs, le parfum des autres cultures, le sel de l’esprit, le souffle vaste et multiple des langues et des œuvres du monde (2022, p. 26).

Coda

D’où vient le vide ? Est-il de naissance ? A-t-il un lien avec les aspirations étouffées de ma mère ? Ce trou au cœur de moi, qui l’a creusé ? Avec quelle pelle ? Moi-même, peut-être ? Mais alors, pourquoi s’acharner à souffrir (2022, p. 84) ?

Lori Saint-Martin une fois de plus s'est réinventée. Elle nous laisse un héritage indélébile dans le monde de la littérature québécoise et francophone, une contribution exceptionnelle à l'avancement de nos connaissances, notamment en ce qui concerne les études au féminin et la traduction. Son influence y est partout. Ce court parcours au travers de son œuvre m'a révélé une feuille de route qui impressionne ; il nous revient maintenant de porter plus loin ses idéaux, ses recherches, ses intuitions.

Suis-je fière de l'amitié qui nous a liées pour une courte période au Canada, puis renouvelée au Brésil, la plupart du temps à distance ? Bien sûr ! Avec un peu de vanité, peut-être ; mais ma jactance se double d'une immense gratitude pour cette écrivaine de grande rigueur et d'une sensibilité hors norme, dont la générosité m'a touchée. La voix de Lori restera parmi les plus respectées de la communauté scientifique ; son esprit vif, doté d'un excellent sens de l'humour, d'une cordialité, en même temps d'un sens de devoir exceptionnel, tels sont les souvenirs que j'en garderai.

Repose-toi maintenant, chère Lori, toi qui as tellement travaillé.

Les milieux littéraires québécois et francophone te doivent beaucoup.

La parole à tes écrits !

Références

GAGNON-PARADIS, Iris. Pour qui je me prends : se prendre pour Lori Saint-Martin. In : *La presse*, octobre 2022. Disponible sur <<https://www.lapresse.ca/arts/litterature/2020-03-01/pour-qui-je-me-prends-se-prendre-pour-lori-saint-martin>>. Consulté le 10 fév. 2022.

GOUDREAU, Zacharie. Lori Saint-Martin laisse derrière elle « une œuvre critique et littéraire majeure ». In : *Le Devoir* 24 octobre 2022. Disponible sur <<https://www.ledevoir.com/lire/766585/l-ecrivaine-et-traductrice-lori-saint-martin-est-decedee>>. Consulté le 10 fév. 2022.

SAINT-MARTIN, Lori. *Contre-voix*. Essais de critique au féminin. Québec : Nuit Blanche Éditeur, 1997.

_____. *La voyageuse et la prisonnière*. Gabrielle Roy et la question des femmes. Montréal : Boréal, 2002.

_____. *L'autre lecture*. La critique au féminin et les textes québécois. Tome I et II. Montréal : XYZ Éditeur, 1992, 1994.

_____. Pur polyester. In : PORTO, Maria Bernadette. *Fronteiras, passagens, paisagens na Literatura Canadense*. Niterói : EdUFF/ABECAN, 2000.

_____. *Pour qui je me prends*. Montréal : Boréal, 2020.

_____. *Un bien nécessaire*. Montréal : Boréal, 2022.

#VendredideLecture. Hommage à Lori Saint-Martin. Madeleine Monette et Lise Gauvin. Babelio. Critique de la Presse.

Écrire la vie : Dany Laferrière et le parcours esthétique-littéraire d'une existence

Irene Corrêa de Paula Sayão Cardozo

Résumé : L'objectif du présent article est de proposer une réflexion sur le parcours littéraire de l'écrivain québéco-haïtien Dany Laferrière. Il s'agit de revisiter l'ensemble de son œuvre – d'« Une autobiographie américaine » aux ouvrages plus récents – de passer en revue les formes narratives, notamment, et les thèmes qui ont été essentiels et largement développés dans sa trajectoire littéraire et qui ont été à l'origine de son impérieux désir d'écrire : le racisme, l'intertextualité, le voyage, le temps, les mémoires d'enfance, la déconstruction des stéréotypes raciaux et nationaux, les réflexions métalittéraires littéraires, entre autres.

Mots-clés : Dany Laferrière ; écritures de soi ; littérature migrante

*L'écrivain se sert de sa vie pour inventer sa fiction.
Plus c'est proche, moins c'est vrai
Dany Laferrière*

Cela fait vingt ans que j'ai lu pour la première fois Dany Laferrière, c'était par coïncidence son premier roman publié, *Comment faire l'amour avec un nègre sans se fatiguer*, paru en 1985 au Québec, livre qui a changé le sort de l'auteur et le destin de celle qui vous écrit. Selon Laferrière, depuis la publication de ce premier roman à titre intrigant, voire provocateur, il n'est pas devenu riche, mais il mène la vie dont il a toujours rêvé. Sa fortune ? Les vingt-six lettres de l'alphabet, « des phrases en paragraphes, des paragraphes en chapitres, pour former cette montagne sous laquelle s'agitent des sensations, des impressions, des émotions » (2013, p. 19). Voilà vingt ans que j'escalade et que longe dans cette montagne des lettres, des phrases et des vers de désarroi d'amour, de résistances et de tendresses. Voilà vingt ans que mon sort a changé, que la littérature m'a capturée. Je ne suis pas non plus devenue riche, mais depuis je mène une vie profondément enrichie d'autres vies, d'autres rives, d'autres mémoires, d'autres voix. L'œuvre de Dany

Laferrière m'a ouvert les portes d'un monde qui m'a transpercé et qui, aujourd'hui, m'appartient. En paraphrasant les premières lignes de *Dans la splendeur de la nuit*, roman graphique publié l'année dernière : les lettres de son alphabet se sont infiltrées en moi pour faire de ma vie celle d'une lettrée « gorgé d'encre avec un filet de sang » (p. 10).

Le premier roman de cet incroyable écrivain québéco-haïtien est également son premier succès éclatant ! N'en parlons même pas du titre ! L'auteur consacre un chapitre de *Cette grenade dans la main du jeune Nègre est-elle une arme ou un fruit ?* à commenter la réception de *Comment faire l'amour avec un Nègre sans se fatiguer* : « J'ai connu le succès à cause du titre de mon premier roman. [...] J'ai noté scrupuleusement une vingtaine de réactions concernant uniquement ce titre » (2002, p. 21). À Paris, une jeune femme lui confie qu'elle a acheté son livre, pas pour le lire, mais pour le placer sur sa table de chevet : « ça éloigne les prétentieux ». À Chicago un jeune blanc l'a trouvé blessant, à Los Angeles, un Noir l'a trouvé raciste et à Montréal, une jeune fille l'a trouvé sexiste, « Banco ! », ironise Laferrière ; « vous ne devinez jamais où j'ai fait tatouer votre titre ? », lui demande une femme à Rome ; à Tokyo le titre a été complètement changé « on n'a pas ces mots en japonais ».

Comment faire l'amour avec un nègre sans se fatiguer, critique implacable et ironique des clichés raciaux, raconte l'histoire de deux jeunes nègres, immigrants à Montréal, qui partagent un appartement crasseux rue Saint Denis. Le narrateur Vieux est en train d'écrire un roman intitulé *Le paradis du dragueur Nègre*, mise en abyme du roman de Laferrière, où il discourt sur ses aventures sexuelles, son l'amour de la lecture, du jazz, sur le racisme et surtout, sur le rapport Blanc-Blanche-Nègre. L'épigraphe provocatrice, « Le nègre est un meuble », qui fait référence à l'article 44 du Code Noir (1685), donne le ton de l'affaire et dévoile ses intentions critiques. Le roman aborde la question raciale et identitaire sans placer les personnages noirs en position de victimes, mais en tant que « sujets du désir », c'est-à-dire, traversés par l'inconscient, par le manque et par le désir d'un Autre (si l'on inscrit la question dans une perspective lacanienne). Vieux, que le lecteur comprend très vite être l'alter-ego de l'auteur, se qualifie, à cet égard, comme « un nègre rempli à craquer de fantasmes, de désirs et de rêves inassouvis » (1985, p. 29).

Une œuvre littéraire pour devenir un objet de recherche qui incite de vraies réflexions, doit (on m'avait conseillé à l'époque de la préparation du Master en Littératures Francophones) engendrer des doutes, des

questions, secouer les certitudes, en somme, déranger en quelque sorte. La lecture de *Comment faire l'amour avec un Nègre sans se fatiguer*, m'a justement éveillé ce mélange de fascination et d'inconfort. Il y avait dans ce texte une sorte d'ambiguïté, de mystère que je ne pouvais pas, à ce moment-là, ni comprendre ni minimiser. Si les protagonistes noirs du roman étaient si critiques, lucides et cultivés, pourquoi ressentaient-ils encore cette envie si intense de dévorer « la chair du maître » (pour évoquer la thématique de son huitième roman de même titre) ? Pourquoi faire (encore) de la peau blanche, des joues roses, des cheveux blonds un fétiche par excellence ? Pourquoi étaient-ils si sexistes et en même temps si serviles ? Pourquoi, en même temps qu'ils éprouvaient un sentiment d'exclusion et de non-appartenance à la société québécoise, s'approprièrent-ils si librement l'espace montréalais ? S'il s'agissait d'immigrants (l'auteur y compris), pourquoi il n'y avait pas une seule mention au pays natal ou à la nostalgie du même ? Si ce que j'avais entre les mains était un roman (c'était marqué sur la couverture), pourquoi l'auteur et le narrateur se ressemblaient-ils autant ?

Les paradoxes étaient nombreux et m'intriguaient. Cependant, j'ai peu à peu réalisé que c'étaient justement ces ambiguïtés, ces oscillations entre la vie réelle et la vie rêvée, le fantasme et la réalité, le personnage et l'individu qui rendaient ce texte passionnant et polyphonique, s'ouvrant vers une pluralité de voix et de consciences narratives. Caractéristiques que j'ai découvertes, par la suite, dans l'ensemble de sa production littéraire. Les protagonistes noirs de *Comment faire l'amour avec un nègre sans se fatiguer* étaient en « guerre » contre l'exclusion, les préjugés de couleur, de classe, d'origine. Cependant, leurs armes étaient l'ironie, les fantasmes, les fétiches, le sexe interracial, la valorisation du présent et du multiculturel. De ces réflexions est né mon mémoire de Master (2003), l'un des premiers, sinon le premier, rédigé au Brésil sur un roman de Dany Laferrière, pas tout à fait connu dans notre milieu universitaire à l'époque. L'œuvre de Laferrière est, pourtant, aujourd'hui, l'objet de recherches importantes et de travaux académiques au Brésil. L'auteur, lauréat de nombreux prix littéraires au long de sa carrière et devenu académicien en 2013, est, de nos jours, célébré et traduit à travers le monde. Rappelons-nous que *Pays sans chapeau*, paru en 1996, est le premier roman de l'auteur traduit en portugais, en 2011, suivi de *Comment faire l'amour avec un Nègre sans se fatiguer*, en 2012. *Le cri des oiseaux fous* a été traduit l'année dernière.

Sa longue « autobiographie américaine » – ensemble de dix ouvrages qui racontent le parcours de l’auteur à travers le continent américain (ce que le titre nous informe) –, a été, postérieurement, objet de ma thèse de Doctorat à l’Université Fédérale Fluminense (UFF), ainsi que d’articles, débats et cours à son propos. Voilà, donc, vingt ans que je traverse le « fleuve du temps » avec Dany (j’ose même une certaine intimité) et que ma mémoire se mêle à la sienne.

En bien examinant mes domaines d’intérêt académique des vingt dernières années, tout est parti de là, de cette rencontre avec un livre de Dany Laferrière, puis, roman après roman, avec toute son œuvre, source inépuisable de remises en question, d’inventivité, de désirs de savoir et d’intertextualités : les Écritures de soi, l’Autofiction, la Littérature Migrante, les Récits Mémoires, la Postcolonialité et, enfin, la Psychanalyse – domaine de recherche que j’ai considérablement développé à partir d’une interface avec la littérature. Soutenant l’idée que le sujet est énigmatique, enfin, étrange par définition, la psychanalyse défend le droit à l’altérité et l’idée que l’espace de la différence n’est jamais préalablement établi, mais imprévisible et continuellement élaboré. L’œuvre de Laferrière est, à mon sens, elle aussi, un voyage dans l’étrangeté de l’Autre et de soi, proposant, ainsi, une éthique du respect de la différence et l’inconciliable. Chemin qui ne se fait pas sans une certaine inquiétude, une certaine douleur ou « un filet de sang mêlé à l’encre ».

Laferrière vit des déplacements géographiques (et subjectifs) entre différents univers culturels dès son plus jeune âge. L’auteur qui est né à Port-au-Prince, est contraint de vivre, à l’âge de quatre ans, un premier « exil » pour des raisons politiques (1957 est la première année de la dictature de François Duvalier en Haïti). Le petit, ayant hérité du nom du père, Windsor Klébert Laferrière (ex-maire de Port-au-Prince), devenu ennemi politique du régime, surtout pour s’être attaqué à la puissance de la bourgeoisie locale, se voit obligé de quitter la capitale pour vivre à Petit-Goâve, village de province, « coincée entre une montagne passablement déboisée et la mer turquoise des Caraïbes » (2000a, p. 19). Il y passe une enfance heureuse aux côtés de sa plus grande inspiration, la mythique grand-mère Da, à qui il dédie *L’Odeur du café*, chef d’œuvre qui raconte poétiquement cette période de sa vie.

Quelques années plus tard, un second « exil » s’impose lorsqu’il est obligé de quitter la paisible petite ville au bord de mer, à cause d’une

épidémie de malaria qui frappe la région, pour retourner à Port-au-Prince. Dans le prologue du livre *Le charme des après-midi sans fin*, sorte de continuation de *L'odeur du café*, l'auteur mentionne cet épisode douloureux qui a tué la plupart de ces amis qui ont illuminé son enfance : « La plupart reposent dans le cimetière fleuri de Petit-Goâve, emportés par l'épidémie de malaria qui a fait rage en 1964, l'année suivant le cyclone Flora » (2001, p. 296). Des années plus tard, suivant les traces de son père (exilé depuis des années), il commence sa carrière de journaliste et en raison de sa position radicale contre des iniquités et atrocités du régime de Baby Doc (surnom de Jean-Claude Duvalier), il devient, lui aussi, rapidement un ennemi de l'État. Et le troisième « exil » s'avère bientôt inévitable, son meilleur ami, le journaliste Gasner Raymond, vient d'être assassiné et Laferrière risque d'être le prochain sur la liste. Il décide, alors, de quitter le pays pour échapper à la mort. C'est, alors, à Montréal, ville qui l'accueille, qu'il naîtra en tant qu'écrivain.

S'interrogeant sur la (sa) vie, Laferrière se servira, dès sa première publication, des expériences vécues et rêvées pour élaborer et inventer sa fiction. Écrite entre le Canada (le Québec), les États-Unis et Haïti (à certaines périodes) et marquée par une perspective autofictionnelle, « Une autobiographie américaine » raconte, à cet égard, le parcours de l'auteur à travers le continent américain (ce que le titre nous informe), entremêlant l'histoire individuelle et l'histoire collective : son enfance à Petit Goâve (Haïti) – *L'Odeur du Café* [1991] et *Le charme des après-midi sans fin* [1997] ; son adolescence à Port-au-Prince (Haïti) – *Le goût des jeunes filles* [1992] et *La chair du maître* [1997] ; les derniers instants avant de partir en exil au Québec – *Le cri des oiseaux fous* [2000] ; ses débuts à Montréal – *Chronique de la dérive douce* [1994], *Comment faire l'amour avec un Nègre sans se fatiguer* [1985] et *Éroshima* [1987] ; des expériences aux États-Unis (où il vit une douzaine d'années à Miami) – *Cette grenade dans la main du jeune Nègre est-elle une arme ou un fruit ?* [1993] ; enfin, son retour au pays natal, vingt ans plus tard – *Pays sans chapeau* [1996].¹

Bien que Laferrière choisisse d'appeler cet ensemble d'ouvrages « une autobiographie », il se distancie des récits autodiégétiques

¹ Les dates entre crochets renvoient à l'année de la première édition de chaque roman. Alors, ces œuvres, bien qu'en racontant le parcours de l'auteur de son enfance à son retour dans son pays natal, vingt ans après l'exil, n'ont pas été publiées, comme vous voyez, dans l'ordre chronologique.

traditionnels, car, selon lui (2000a), ce qu'il écrit est à la fois vrai et faux, vrai parce qu'il s'agit d'une « autobiographie de ses émotions » et faux car il sera capable de tout faire (en matière de stratégies littéraires) pour (re)trouver et traduire ces émotions. Il s'agit, donc, d'une identité littéraire-narrative, une esthétique de l'existence, qui en tant qu'écrivain, il décide d'inventer par un jeu délibéré avec la fiction, suggérant un pacte ambigu ou fantasmatique, aux termes de Lejeune (1975). En ce sens, il élabore, en paraphrasant Sartre, « l'existence comme distance à soi », construite *a posteriori* dans l'intrigue textuelle. Dans ce sens, « l'autobiographie » de Laferrière se rapprocherait de ce qu'il est convenu d'appeler « l'autofiction », écriture de l'entre-deux, dont la reconstitution du « je » pourrait être comprise comme finalité et non comme origine.

Je suis fatigué, paru en 2000, premier livre écrit après la fin de ce « roman-fleuve » appelé « Une autobiographie américaine », annonce sa fatigue et son intention de cesser d'être considéré comme un écrivain en activité. Dans ce récit, l'auteur fait une sorte de bilan de sa vie et de son œuvre afin de comprendre les motivations et les désirs qui l'ont amené à écrire. L'écriture et son processus créatif sont au cœur des dialogues et des déambulations du narrateur (qui débute le livre assis au square Saint-Louis, à Montréal, où vingt ans auparavant il avait pris la décision de commencer son premier roman). Il y réfléchit sur les aspects qui ont été déterminants dans la construction de sa trajectoire littéraire et qui ont été à l'origine de son impérieux désir d'écrire : les livres qu'il a lus, les villes par où il est passé, les rencontres qu'il a faites, les pertes qu'il a subies, etc. En somme, les expériences qui ont fait de lui un écrivain.

Visiblement, malgré ce moment de fatigue, d'ailleurs très créatrice, son désir d'écrire ne s'est pas épuisé, bien au contraire, la production littéraire de Dany Laferrière reste prolifique. En 2002, l'auteur publie une nouvelle version de *Cette grenade dans la main du jeune Nègre est-elle une arme ou un fruit ?* ; en 2004, une version augmentée de *Le goût des jeunes filles* et en 2005 de *Je suis fatigué* ; quelques années plus tard, en 2012, une richissime réécriture de *Chronique de la dérive douce*. Texte qui nous raconte l'exil et « l'énigme de l'arrivée », à travers le choc culturel éprouvé par un Haïtien découvrant l'hiver et les cartographies montréalaises. Retournant sur les traces de ses premiers romans, Laferrière exerce une activité qui lui procure, tout au long de sa carrière, un grand plaisir, redécouvrir, repenser et réécrire ses propres textes.

L'art presque perdu de ne rien faire, de 2011, et *Journal d'un écrivain en pyjama*, de 2013, en témoignent aussi de ces goûts. Il s'agirait des « essais autobiographiques » qui révèlent les coulisses de sa création à travers des réflexions métalittéraires.

Qu'il s'agisse des romans, des récits, des livres pour la jeunesse – *Je suis fou de Vava* (2006) qui raconte ce fiévreux premier amour est absolument savoureux – ; des essais ou des témoignages autobiographiques – à l'exemple de *Tout bouge autour de moi*, publié en 2010, à la suite du tragique séisme qui a eu lieu en Haïti la même année – la littérature s'impose pour Laferrière comme une urgence qui lui permet de recomposer et réinventer le monde, souvent en lambeaux. Qu'il s'agisse de l'Amour ou de la Mort, « tant qu' [il] écri[t], rien ne bouge » (2010, p. 12), c'est ce qu'il nous confie dans le prologue de ce dernier essai. C'est l'écriture, dans son rapport au temps et à la mémoire qui « empêche les choses de briser » (2010, p. 12). Comme le rappelle Ricœur (2012), le temps n'existe qu'articulé de manière narrative. Comme dans l'image-symbole de *L'odeur du café*, de nombreuses fois revisitée, d'un petit garçon au pied de sa grand-mère sur une galerie de Petit-Goâve – « Da boit son café. J'observe les fourmis. Le temps n'existe pas » (1999, p. 16) – c'est le récit qui permet de (re)signifier le passage du temps.

Publiant près d'un ouvrage par an, aux titres souvent insolites, bouleversants ou provocateurs – *Je suis un écrivain japonais* (2008), *L'énigme du retour* (2009), récompensé par le prix Médicis, *Tout bouge autour de moi* (2010), *L'art presque perdu de ne rien faire* (2011), *Journal d'un écrivain en pyjama* (2013), entre autres – les questions relatives au passage du temps (au temps de vivre et d'écrire), sont toujours au rendez-vous.

L'idée présente dans les titres de ces trois derniers volumes, auxquels on pourrait ajouter *Je suis fatigué*, mérite réflexion. L'écriture y est associée à des expériences apparemment banales, comme l'oisiveté, la fatigue, le sommeil ou l'immobilité (vu que le mouvement n'arrive qu'*autour*), qui peuvent être lues comme des actes symboliques de résistance, vu que la dimension du sommeil, du rêve et de la paresse apparaissent comme un type de réserve physique et imaginaire indispensables à la création. Quand tout semble avoir été « colonisé » par la logique du marché, des besoins émotionnels aux professionnels, être fatigué, dormir, ne rien faire, passer la journée en pyjama ou en train de lire dans une baignoire (activité préférée de l'auteur ou plutôt de son

alter ego) apparaissent comme des actes politiques, en voie d'une (ré)appropriation du temps.

Dans *L'art presque perdu de ne rien faire*, Laferrière se permet, dans un geste pas moins politique, de flâner entre les lettres de l'alphabet dans une espèce de rêverie ou d'association libre (d'écrivain), divaguant sur une grande diversité d'idées, sur l'art de vivre, d'écrire et de mourir : les lectures, les souvenirs, des petits riens, comme un soir de lune, ou de grandes questions philosophiques, comme celle du temps, qui pose la question de la mort, et celle de la littérature, qui pose la question de l'immortalité. « Ce temps qui ne prend forme que par l'importance qu'on accorde à certains événements par rapport à d'autres » (2015, p. 38). En bref, Laferrière propose avec ce texte une « autobiographie des idées » nées des moments d'oisiveté, comme pour dire que tout « art de ne rien faire » serait, après tout, à la base de tout « l'art d'écrire ».

Journal d'un écrivain en pyjama, paru l'année de son élection à l'Académie Française, est un journal-conseil pour des jeunes écrivains, d'un auteur déjà consacré, mais pas moins flemmard, moqueur et insouciant des formalités. Ce texte, que j'aime particulièrement, revient à une question fondamentale, déjà abordée dans *Je suis fatigué* : À quoi sert la littérature ? Où, comment et pourquoi écrire ? Les réponses sont multiples et changeantes : pour amplifier la voix de ceux « qui ne font que murmurer », pour fêter l'intime, découvrir de nouveaux paysages intérieurs, décoder des énigmes de la vie (qui, pourtant nous conduirait à d'autres énigmes). Enfin, « pour pouvoir arrêter », réponse que l'auteur m'avait déjà donnée à l'occasion d'une entrevue que j'ai réalisée avec lui à Montréal, en 2007, bien avant la publication de *Journal d'un écrivain en pyjama*, en 2013. À la question, où écrire ? Il dira, dans le langage imagé qui le caractérise, « on écrit dans la pénombre d'une petite chambre qui donne sur la vie » (p. 35). Et qui donne, sûrement aussi, sur l'enfance « ce pays sans agent d'immigration ou il [l'écrivain] a l'habitude de se réfugier » (2013, p. 89).

Je suis un écrivain japonais, dédié « à tous ceux qui voudraient être quelqu'un d'autre », a comme narrateur, à la surprise des lecteurs, un *Écrivain Noir* vivant à Montréal et, à vrai dire, très bon titreur ! Les ressemblances entre l'auteur et le narrateur sont, ainsi, mises en scène dès les premières pages. Son éditeur attend un *nouveau* livre, à propos duquel l'écrivain n'a que son improbable titre *Je suis un écrivain japonais*. Ça plaît immédiatement, on lui concède une avance, mais le livre ne sera

jamais écrit. Il reste aux lecteurs ce titre provocateur et un magnifique roman sur un roman jamais écrit ; une mise en abyme qui s'ouvre, encore une fois, vers des réflexions sur les coulisses de la création littéraire. Ce qui est mis en question dans ce volume, avec l'humour et l'autodérision habituels de Laferrière, c'est le droit à l'altérité, le droit de se réinventer et d'accumuler des identités. L'auteur réaffirme, ainsi, son refus des étiquettes, d'auteur ethnique, noir, postcolonial, etc. et son envie d'être « une cible identitaire mobile ».

Ce qui est curieux dans ce parcours littéraire avec Dany Laferrière c'est que le sentiment d'étonnement que j'ai ressenti en lisant son premier roman n'a jamais cessé d'exister. À chaque livre et, sans doute, à chaque relecture une découverte inattendue, de nouvelles perspectives et possibilités de lectures ; que cela concerne la narration, les approches thématiques, les variétés des tons ou les références intertextuelles. J'ai été surprise par la pluralité des voix narratives qui provoquait des clivages du « je-narrateur », dans *La chair du maître* ; par les déplacements géographiques totalement imprévisibles présents dans la seconde moitié d'*Eroshima*. J'ai été souvent étonnée par la juxtaposition de genres et formes narratives présentes dans la presque totalité de ses romans – fiction, poésie, (auto)biographie, théâtre, journal intime, texte journalistique, essai, etc. *Chronique de la dérive douce* est, par exemple, une chronique qui s'écrit en vers ; *L'odeur du café* est divisé en plus de deux-cents « petites proses », n'ayant que deux-cent-six pages ; *Le goût des jeunes filles* est écrit sous forme de journal intime et de scénario de cinéma, entre autres. *Cette grenade dans la main du jeune Nègre est-elle une arme ou un fruit ?* qui dresse un portrait de la société nord-américaine, guidée par le consumérisme et l'esthétique audiovisuelle, est un roman particulièrement hybride, fragmenté et postmoderne, à la fois reportage, interview, carnet d'écriture journalistique et chronique de la (sa) vie quotidienne.

Dernièrement, Dany Laferrière nous surprend encore une fois, choisissant de « dessiner sa vie » et nous offre des romans graphiques, dessinés et écrits à la main !

Je trouve naturel d'écrire à la main. Cette écriture manuelle dont parle Jean Cocteau quand il affirme qu'écrire est une autre façon de dessiner. D'ailleurs les enfants, qui écrivent et dessinent en même temps, le savent bien. J'ai toujours cru que l'art tient sa source dans l'enfance. En écrivant et en dessinant, j'ai souhaité remonter à l'enfance de l'art (2020d).

Autoportrait de Paris avec chat (2018), son premier roman manuscrit et aussi le premier sur Paris, rend hommage à cette ville, qu'il revisite en compagnie d'un insolent chat. Comme l'annonce le titre (dans son style irrévérent), il s'agit d'un *autoportrait de Paris*, c'est-à-dire, d'un Paris-miroir qui serait le reflet de l'auteur lui-même, de ses goûts et de sa façon d'appréhender et de sentir ses influences littéraires et culturelles.

Viendront, ensuite, *Vers d'autres rives* (2019), *L'exil vaut le voyage*, (2020), *Sur la route avec Bashô* (2021). L'année dernière, *Dans la splendeur de la nuit* (2022) – dédié à « toi qui marches dans la nuit sans savoir où tu vas » – est publié chez Point Poésie dans une collection dirigée par Alain Mabanckou. Dans ce dernier roman graphique (et mon préféré), l'auteur nous *dessine* et nous raconte la (sa) *nuit*, celle qui a servi d'inspiration à tant de livres, la nuit de son enfance, des histoires surnaturelles racontées sur la galerie de sa grand-mère Da, à Petit-Goâve, la nuit des rêves et des peurs (des violences dictatoriales) à Port-au-Prince, des déambulations solitaires à Montréal, la nuit des absences (d'un père qui se confond avec elle) et des crépuscules intérieurs.

À travers ce long parcours littéraire, Dany Laferrière cherche, notamment, à revisiter le passé et à reconstruire des trajectoires d'une mémoire personnelle, généalogique et familiale, mais aussi générationnelle et culturelle (de l'ordre de la transmission symbolique, non hégémonique). La longue « autobiographie de ses émotions » qui va, à mon sens, beaucoup plus loin que les dix premières publications, serait, ainsi, en une sorte de hors-lieu générique, entre le « roman mémoriel » (qui réécrit une histoire générationnelle, culturelle et collective) et le « roman familial » (qui réécrit une histoire personnelle), tel qu'élaboré, respectivement, par Régine Robin (1989) et Sigmund Freud (1909), puisqu'il est question de raconter les souvenirs en les modifiant, les déplaçant et les condensant, ou, du point de vue freudien, en faisant une réélaboration esthétique d'un récit primaire. Autrement dit, il s'agit de l'aspect fantasmatique de la construction mémorielle de sa qualité de « roman » (fiction), selon Robin, impossible sans cette hybridité de formes et le syncrétisme d'un réel déjà pris dans l'ordre de la représentation (p. 48).

D'après Laferrière, « la mémoire n'existe que par cette étrange obsession que nous avons de vouloir *créer un temps bien personnel*, presque privé à l'intérieur du temps collectif » (2015, p. 34). Alors, pas de

séparation étanche entre individuel et collectif, roman et autobiographie, mémoire et fantaisie, raison et émotion. En paraphrasant Rousseau (dans *Émile*), on peut dire que Laferrière « préfère être un homme à paradoxes plutôt qu'un homme à préjugés ». En d'autres termes, un écrivain de l'esprit, qui pense le monde pour l'écrire, et un écrivain primitif qui sent le monde pour l'écrire, le dessiner ou le peindre. Primitif dans le sens d'un « écrivain naïf » (comme les peintres haïtiens de son enfance) dont le but serait d'annuler l'esprit critique des lecteurs en les « intoxiquant » des saveurs, d'odeurs, des couleurs et d'émotions.

En guise de conclusion, je voudrais mentionner un livre récemment publié, *Petit traité du racisme en Amérique* (2021), où Dany Laferrière revient sur le thème du racisme, central dans son premier roman, *Comment faire l'amour avec un Nègre sans se fatiguer*, et en bien d'autres. Cependant, cette fois-ci, la question n'est pas traitée sous la forme d'un roman rempli d'ironie, de fantasmes et de fétiches de ces nègres de la diaspora haïtienne, mais d'un « traité » actuel, et pas moins critique, sur cette douleur ancestrale, la « tragédie qu'est le racisme », précisément, en Amérique. Comme d'habitude, le récit (pas très systématique) traduit « des réflexions abruptes ou douces, des regards obliques et de bribes de conversation » (p. 9), et présente des brefs essais, des poèmes en prose et de petits textes similaires à des haïkus, qui abordent des (ses) impressions sur le racisme américain. « Cette contestation a commencé /bien longtemps avant Rousseau/ mais il l'a mise en mots/ plus d'un siècle (1762)/ avant la constitution américaine (1868)/ dans le préambule du Contrat Social. /« L'homme est né libre et partout / il est dans les fers. »/ Pour certains ça n'a pas changé/ et ne changera pas de sitôt » (p. 23).

Des faits, des portraits, de nouvelles et de vieilles haines : le « Ku Klux Klan », le juge Charles Lynch, le père du lynchage, « cette justice expéditive » qui a longtemps effrayé les Noirs et amusé la jeunesse blanche du Sud, les policiers racistes croisés un peu partout, l'étouffement arbitraire de George Floyd (« pourquoi la mort ne frappe que d'un côté ? » (p. 86). Mais, il s'agit, également, des *voix de l'espoir* : Bessie Smith, à qui le livre est dédié, Billie Holiday, Angela Davis, Toni Morrison, Martin Luther King, Malcolm X, James Baldwin, entre tant d'autres voix qui rejoignent celle de Dany Laferrière. Une voix qui cherche à nous faire comprendre que la seule façon d'avancer dans ce *terrain*

miné est de démasquer les systèmes idéologiques et discursifs qui véhiculent des visions mono-référentielles du monde, de se rendre compte « que le mot *Noir* ne renferme pas tous les Noirs, de même que le mot *Blanc* ne contient pas tous les Blancs » (p. 9). L'originalité de ce Traité se trouve, sans doute, dans sa capacité d'élargir les possibilités de compréhension de cette réalité tragique qu'est le racisme et, avant tout, de nous faire écouter toutes ces voix tissées à partir de sa sensibilité d'écrivain. En fin de compte, ce Petit traité du racisme en Amérique s'achève, malgré le fait que la lutte commencée bien avant Rousseau (dans son Contrat Social) est loin de terminer, en prônant l'espoir d'un « enfant buté » qui refuse de se taire et d'attendre dans l'obscurité. Ses armes : ce « fleuve d'ancre », rempli de mots, de phrases et de vers qui peuvent être bouleversants, exploser comme « une grenade », mais, surtout, inspirer et faire rêver.

Sur le livre le plus récemment publié de Dany Laferrière, *L'enfant qui regarde* (cette fois-ci, une nouvelle), je n'ai qu'un mot à dire. Le lecteur sera heureux de le découvrir et, surtout, de suivre le regard de cet enfant fabulateur qui n'arrêtera pas de nous éblouir.

Références

FREUD, Sigmund. O romance familiar dos neuróticos (1909). In : *Obras completas*, Vol. 8. São Paulo : Companhia das Letras, 2015.

LAFERRIÈRE, Dany. *Comment faire l'amour avec un Nègre sans se fatiguer*. Montréal : VLB Éditeur, 1985.

_____. *Cette Grenade dans la main du jeune Nègre est-elle une arme ou un fruit ?*. Montréal : Typo, 1993.

_____. *Chronique de la dérive douce*. Montréal : VLB éditeur, 1994.

_____. *Eroshima*. Montréal : Typo, 1998a.

_____. *Le charme des après-midi sans fin*. Paris : Le serpent à Plumes, 1998b.

_____. *Pays sans chapeau*. Outremont : Lanctôt, 1999a.

_____. *L'odeur du café*. Montréal : Typo, 1999b.

_____. *J'écris comme je vis*. Outremont : Lanctôt, 2000a.

_____. *Le cri des oiseaux fous*. Paris : Le serpent à Plumes, 2000b.

_____. *La chair du maître*. Paris : Le serpent à Plumes, 2000c.

- _____. *L'exil vaut le voyage* : Entretien inédit avec Dany Laferrière. Disponible sur <<http://achac.com/blogs/311>>, 2020d. Consulté le 01 mars 2023.
- _____. *Je suis fatigué*. Outremont : Lanctôt, 2001.
- _____. *Cette grenade dans la main du jeune Nègre est-elle une arme ou un fruit ?*. Montréal : VLB Editeur, 2002.
- _____. *Le goût des jeunes filles*. Montréal : VLB Editeur, 2004.
- _____. *Je suis fatigué* (Édition révisée). Montréal : Typo, 2005.
- _____. *Je suis fou de Vava*. Longueuil : Les Éditions de la Bagnole, 2006.
- _____. *Je suis un écrivain japonais*. Paris : Grasset, 2008.
- _____. *L'énigme du retour*. Paris : Grasset, 2009.
- _____. *Tout bouge autour de moi*. Montréal : Mémoire d'encrier, 2010.
- _____. *L'art presque perdu de ne rien faire*. Montréal : Boréal, 2011.
- _____. *Journal d'un écrivain en pyjama*. Montréal : Mémoire d'encrier, 2013.
- _____. *Autoportrait de Paris avec chat*. Paris : Grasset, 2018.
- _____. *Vers d'autres rives*. Montréal : Boréal, 2019.
- _____. *L'exil vaut le voyage*. Paris : Grasset, 2020.
- _____. *Sur la route avec Bashó*. Paris : Grasset, 2021.
- _____. *Petit traité sur le racisme*. Montréal : Boréal, 2021.
- _____. *Dans la splendeur de la nuit*. Paris : Éditions Points, 2022.
- LEJEUNE, Philippe. *Le pacte autobiographique*. Paris : Seuil, 1996.
- PAULA, Irene Corrêa de. *Fantasmas e representações : construções e desconstruções do negro em Dany Laferrière*. Dissertação de mestrado. Universidade Federal Fluminense. Niterói, 2003.
- _____. « Entretien avec Dany Laferrière ». Interfaces Brasil/Canadá. ABECAN. Montréal : 2007.
- _____. *Migrações imaginárias e representações da diferença na « autobiografia americana » de Dany Laferrière*. 2008. Tese (Doutorado). Universidade Federal Fluminense, Niterói, 2008.
- RICOEUR, Paul. *Tempo e narrativa*. São Paulo : Martins Fontes, 2012.
- ROBIN, Régine. *Le roman mémoriel*. Montréal : Le Préambule, 1989.

Le refus des étiquettes et l'effacement des frontières génériques chez Dany Laferrière

Luciano Passos Moraes

Résumé : L'œuvre de Dany Laferrière est traversée par la question autobiographique non pas dans les termes traditionnels, selon les sous-genres établis par la critique : il s'agit d'une production plutôt mosaïquée dans laquelle l'écrivain s'approprie quelques éléments de l'autobiographie, de l'essai, de l'autoportrait et d'autres, sans pour autant laisser de côté le caractère fictionnel. Cet article propose d'analyser des moments emblématiques dans l'œuvre de Laferrière, des moments où la question générique se côtoie avec sa lecture du monde, les réflexions qu'il développe sur des thèmes contemporains tels que l'identité migrante, l'exil et la littérature elle-même, ce qui démontre l'importance et l'actualité de cet écrivain.

Mots-clés : Dany Laferrière ; espace autobiographique ; littérature migrante

Parler de ce que l'on connaît, de ce qu'on sent vraiment, cela permet de poser de solides fondations. Un récit se construit comme une maison avec des chambres, des portes et des fenêtres. On peut voir circuler des gens à l'intérieur de la maison : ce sont les personnages. L'écrivain s'échine à colmater les brèches. Pour ce faire, il doit savoir doser le vrai et le faux jusqu'à ne plus distinguer l'un de l'autre. On a le choix : l'histoire est vraie, mais les détails sont faux, ou vice-versa. [...] La réalité est à portée de main, et c'est une usine à fictions. Cette réalité fabrique de la fiction qui produit à son tour de la réalité.
Dany Laferrière, *Journal d'un écrivain en pyjama*

Analyser l'espace autobiographique conçu par Dany Laferrière tout au long de son œuvre semble signifier, à première vue, entrer dans un terrain assez consistant, puisqu'il affirme s'emparer de ses expériences personnelles de vie comme point de départ de son écriture littéraire. On a beaucoup discuté de son « autobiographie américaine » – expression qu'il adopte lui-même pour désigner l'ensemble de ses dix premiers livres. Il distingue toutefois le vécu de l'écrit afin d'avertir le lecteur qui

puisse lire naïvement son œuvre en tant que purement référentielle. Derrière cette impulsion autobiographique il y a certes des contradictions et des points divergents entre la trajectoire vécue par l'écrivain et celle qu'il raconte dans ses romans, ce qui sert d'ailleurs comme sujet de réflexion dans beaucoup de ses essais et textes référentiels. Par contre, si la lecture d'une partie substantielle de son œuvre pourrait en principe suivre un pacte romanesque, quelques traits de la biographie de l'écrivain se confondent assez souvent avec les instances narrateur, auteur et personnage, ce qui amène certains critiques à se pencher à l'autre pôle et les considérer ainsi comme des autobiographies.

Il est évident qu'il faut établir des critères minimalement clairs pour explorer une œuvre de l'espace autobiographique, mais plus on essaie de classer les textes de Laferrière sous telle ou telle étiquette, plus l'entreprise devient dangereuse : l'écrivain habite des espaces hybrides, au sein desquels les catégories génériques traditionnelles ne peuvent être vues de manière étanche. En plus de passer d'un sous-genre à l'autre, le composant fabulateur présent à la fois dans ses récits fictionnels et dans ses récits autobiographiques intègre l'écriture comme thème. Laferrière commente ces relations de manière facétieuse : « À première vue, on pourrait voir une certaine similitude entre un fabulateur et un écrivain. Le fabulateur glisse sur une certaine pente dangereuse. [...] La différence c'est qu'il faut éviter de mentir au mauvais endroit » (LAFERRIÈRE : 2013b, p. 187).

La figure d'écrivain incarnée par Dany Laferrière est considérablement médiatique ; il a même travaillé à la télévision et à la radio aux années 1980, passant également par le cinéma. Cette « figure d'auteur » est diffusée dans les médias à partir d'un intérêt croissant de la part du public lecteur à l'image de l'écrivain charismatique, de bonne humeur et disponible à participer à des entretiens et à parler de son œuvre et de sa vie. Rien de plus contemporain que l'impulsion qui amène le public à suivre – assez frénétiquement, il faut dire – des écrivains célèbres devenus de vraies vedettes dans les réseaux sociaux, émissions télévisées ou chaînes vidéo sur internet, aussi bien que dans des séances de dédicace ou tables-rondes même en dehors du monde académique.

Cette réalité constitue une opportunité pour que Dany, portant la casquette de journaliste-présentateur-célébrité fréquente à la télé, mélange ces rôles avec celui d'écrivain, laissant ainsi transparaître que sa vie est un point de départ pour son écriture, mais qu'à chaque roman

publié ce qui pourrait paraître des biographèmes¹ ressurgit sous de nouveaux angles, avec des contradictions et de nouvelles mosaïques identitaires. L'intimité apparemment dévoilée par l'écrivain est, en vérité, encore un masque dont il se sert pour révéler sa lecture de monde, complexe et profonde, en tant que sujet migrant habitant de différents espaces et qu'il s'approprie dans sa production littéraire comme dans sa vie.

En ce qui concerne son œuvre littéraire, certaines bases théoriques de l'écriture autobiographique y sont défiées : il emploie souvent le mot « roman » auprès des titres de ses livres, ce qui pourrait d'emblée amener à l'établissement d'un pacte du type romanesque avec le lecteur. Pourtant, Laferrière adopte comme narrateur et personnage principal dans ces œuvres un écrivain ayant des traits et des expériences semblables à l'histoire de vie de l'auteur. Bien au-delà des conditions établies par Philippe Lejeune pour que l'on considère une œuvre en tant qu'autobiographique, Laferrière brasse les instances narrateur, personnage et auteur à partir de nouvelles définitions d'identité.

Il se peut que le premier ouvrage dans lequel on n'établit pas le pacte romanesque soit *Je suis fatigué*, publié juste après son « autobiographie américaine ». Il y justifie ainsi le titre du livre :

Et à quarante-sept ans, après cet interminable bouquin en dix volumes (*Une autobiographie américaine*) racontant mon itinéraire depuis Petit-Goâve où j'ai passé mon enfance, à Montréal où je suis devenu écrivain, en passant par Port-au-Prince où j'ai fait du journalisme à risque. Voilà, je décide, aujourd'hui, que je suis fatigué de tout cela. Fatigué de gratter du papier. Fatigué de barboter dans l'encre. Fatigué aussi de regarder la vie à travers la feuille de papier. Fatigué surtout de me faire traiter de tous les

¹ La notion de biographème est lancée par Roland Barthes dans la préface à *Sade, Fourier, Loyola* lorsqu'il déclare : « si j'étais écrivain, et mort, comme j'aimerais que ma vie se réduisît [...] à quelques détails, à quelques goûts, à quelques inflexions, disons : des "biographèmes" » (BARTHES : 2002, p. 706). Les biographèmes sont de petits indices, des fragments de l'être qui aident à la construction d'un certain espace biographique à travers des aspects très particuliers du corps ou du comportement de celui qui écrit. Comme d'autres réflexions élaborées par Barthes, le biographème est fragmentaire, incomplet, instantané, partie d'un ensemble textuel comme une espèce d'impulsion ou geste (auto)biographique. Ce néologisme serait repris et réélabéré dans des textes ultérieurs tels que *La chambre claire* (2002)[1980], dans lequel il établit un parallèle entre les binômes biographie/biographème et photographie/histoire, ce qui renvoie encore à l'aspect instantané de la notion.

noms : écrivain caraïbéen, écrivain ethnique, écrivain de l'exil. Jamais écrivain tout court (LAFERRIÈRE : 2001, p. 38).

En faisant semblant de publier son dernier livre, il part de l'idée de fatigue pour raconter des anecdotes, des rencontres avec des personnes qui ont croisé son chemin, et pour réfléchir ainsi sur la littérature. L'œuvre est hybride dans le sens que les récits prennent, dans certains passages, des contours autobiographiques et, en même temps, des traits de l'essai, vu que le sujet de l'écriture les traverse. Dans la préface à l'édition française, l'éditeur Michel Bazin affirme que « Dany Laferrière ne se contente pas de nous offrir une nouvelle mais ce long récit que vous venez de lire, son testament littéraire comme il le dit lui-même dans un sourire » (apud LAFERRIÈRE : 2001, p. 11). Sur le site de la maison d'édition Typo, on peut trouver la description suivante sous la rubrique « résumé » : « Il ne s'agit pas d'un roman ni d'un recueil de nouvelles ; ce sont plutôt des chroniques, de brefs récits, abordant les thèmes qui intéressent Dany Laferrière et qui sont d'ailleurs récurrents dans son écriture. »².

Il s'agit d'une portée différente de celle des dix premiers romans, même si le thème se rapproche beaucoup de ce qu'il y avait abordé. La question de genre se pose en ce que *Je suis fatigué* annonce, et dans le style et dans l'usage du métalittéraire, le germe d'un type d'écriture qui pousserait et serait développé plus tard, surtout dans *L'art presque perdu de ne rien faire* (dont la première édition est apparue en 2011) et *Journal d'un écrivain en pyjama* (2013).

L'œuvre est hybride aussi car elle alterne des récits simples et des dialogues apparemment banals avec des réflexions profondes autour de l'art d'écrire, comme par exemple dans le fragment « Autoportrait ». Il s'agit d'une boutade sous forme de conversation entre deux personnages, Dany et Laferrière. Même si le titre du fragment-dialogue renvoie au sous-genre *autoportrait*³, il y a un décalage entre le terme et

² Disponible sur <<https://editionstypo.grouvelivre.com/products/je-suis-fatigue?varia nt=42637656424705>>. Consulté le 10 jan. 2023.

³ L'un des premiers à se pencher sur l'analyse de l'autoportrait littéraire, Michel Beaujour affirme dans *Miroirs d'encre : rhétorique de l'autoportrait* (1980) que « Chaque autoportrait s'écrit comme s'il était unique en son genre ». Selon lui, l'autoportrait est porteur d'un discours en dehors, « que les historiens et les théoriciens tendent encore à désigner sur le mode restrictif ou négatif : ce qui n'est pas tout à fait une autobiographie ». Un des traits distinctifs entre l'autoportrait et l'autobiographie est l'absence d'un récit suivi : « Et par la subordination de la narration à un déploiement

son contenu, vu que le texte prend de la distance du concept tel qu'analysé par Beaujour. Il s'agit en fait d'un entretien qui sert de prétexte pour que l'auteur aborde, encore une fois, les thèmes de l'écriture et du sexe, en se projetant ainsi en deux personnages distincts pour reprendre quelques moments de son histoire de vie.

À part ce fragment, qui présente une forme assez différente des autres, l'ensemble des textes de *Je suis fatigué* semble souvent avoir des contours d'un autoportrait, car il est écrit dans des fragments pas forcément enchaînés, mais qui contribuent à l'idée globale de bilan de moments importants d'une vie. De cette façon, forme (écriture non-linéaire et partitionnée dans des petites unités thématiques) et contenu (parler de soi à partir d'une décision d'arrêter d'écrire) renforcent l'idée de rupture, de non-continuité de l'écriture. S'il ne s'agit pas d'une rupture à vrai dire, cette annonce nous pousse à comprendre qu'il y a au moins une suspension, une pause sur le rythme établi par l'ensemble de l'autobiographie américaine.

Cette œuvre est difficilement classable en un sous-genre, étant traversée par une tendance à l'essai, d'ailleurs présente au long de la production de l'auteur dans différents moments et niveaux. Parler d'essai chez Laferrière, c'est parler de réflexion, puisqu'il explore de multiples possibilités de sens à travers l'emploi de ce style qui se rapproche, aussi, parfois, de la chronique. On pourrait donc affirmer qu'il est en ce moment plus proche de l'essai littéraire que de celui scientifique.

En partant de la déconstruction du traité scientifique traditionnel où l'auteur est effacé en quête d'une vérité académique, Eduardo Grüner associe la lecture de l'essai littéraire à la lecture d'un « événement énonciateur ». L'essai est devenu ainsi une espèce de récit de la provocation de la lecture, un mouvement ou impulsion d'écriture toujours ancrée sur la lecture de monde de celui qui écrit :

[et] cela transformerait l'essai en une sorte d'autobiographie de lectures : pas tant dans le sens des « livres de ma vie », mais surtout dans celui des livres qui ont éloigné l'essayiste de sa vie : ceux qui l'ont amené à écrire, à *répandre* ses lectures sur le monde plutôt que de les garder comme un trésor dans une intimité incommunicable. Passer du traité à l'essai, c'est

logique, assemblage ou bricolage d'éléments sous des rubriques que nous appellerons provisoirement "thématiques" » (BEAUJOUR : 1980, p. 8).

passer de la science à la conversation (Malraux). C'est dire : aliéner sa propre parole tout en la récupérant dans celle de l'autre. [...] L'essayiste est celui qui sait qu'il n'écrit jamais seul (et sa solitude consiste à le savoir) car c'est son écriture qui permet également à l'auteur avec lequel il « essaie » de s'écrire – de s'inscrire ; pour un essayiste, lire n'est pas réécrire un livre : c'est faire en sorte que le livre soit écrit, « apparaisse » (GRÜNER : 2013, p. 29).

Comprendre l'essai à partir d'un répertoire de lectures, que ce soit dans un sens strict ou plus large, semble pertinent pour réfléchir à la relation entre le personnage *écrivain* et *lecteur* qui s'occupe des récits dans l'œuvre de Dany Laferrière. Lorsque le narrateur des récits adopte cette posture de chroniqueur littéraire d'auteurs qui l'ont constitué en tant qu'intellectuel – et aussi chroniqueur de sa propre œuvre –, il élabore des réflexions qui se rapprochent de la critique littéraire, en apportant des remarques qui souvent déstabilisent les certitudes ou montrent la fragilité des théories. La présence, dans les récits, d'auteurs tels qu'Aimé Césaire et Jorge Luis Borges, marquants dans l'expérience de lecteur de Dany, met en pratique sa veine essayiste selon les termes de Grüner, car il la partage avec ses lecteurs plutôt que de la garder comme une « intimité incommunicable ». Et cela ne fait pas exception : l'ensemble de son œuvre est traversé par ces références, même aujourd'hui dans des ouvrages plus récents⁴ dont *Autoportrait de Paris avec chat* (2018), *L'exil vaut le voyage* (2020) et *Dans la splendeur de la nuit* (2022), pour n'en citer que trois, où les idoles de l'écrivain (à travers leurs œuvres, mais aussi en tant que sujets) prennent place comme personnages et interlocuteurs littéraires.

Il faut mentionner que la facette de chroniqueur présente dans *Je suis fatigué* n'est pas la même présente dans *Chronique de la dérive douce* (paru en 1994), où l'arrivée dans un pays nouveau fait objet de fiction – bien que l'expérience du narrateur soit très proche de celle de son auteur. C'est comme s'il y mettait à jour les chroniques de voyage de découverte en créant une vision contemporaine d'un exilé qui vient de quitter son pays natal, mais de façon très poétique à travers le regard du voyageur. Dans le récit de *Je suis fatigué*, qui frôle l'espace autobiographique, la chronique

⁴ Il faut d'ailleurs mentionner que les derniers livres de Laferrière, en plus d'être hybrides en ce qui concerne le genre, ont été lancés en grand format et écrits à la main par l'auteur, avec des dessins et des notes qui dépassent la mise en page d'une publication conventionnelle.

s'approche d'avantage de l'essai, présentant un regard supposément objectif sur un fait quotidien, un livre qui a marqué le narrateur ou une question sociale importante pour, à partir de là, exprimer ses opinions et partager ses lectures de monde et ses analyses conjecturales de la société à travers une écriture qui est, elle aussi, littéraire.

Le métier d'écrire est thématiqué de manière plus évidente dans *Journal d'un écrivain en pyjama*, où Dany présente aux lecteurs une sorte de compilation de réflexions sur la pratique de l'écriture. En s'adressant à un aspirant écrivain, il partage ses expériences et offre des suggestions sur l'art d'écrire, dans un mouvement qui sert de prétexte pour revisiter des moments importants de sa vie littéraire et commenter les coulisses de la création de son œuvre. La réflexion ci-dessous en est un exemple :

Le troupeau, c'est ce que d'autres appellent l'œuvre – et l'écrivain est son berger. On publie des livres un peu épars, et arrivé à un certain âge, on éprouve le besoin de les rassembler. On est vite irrité quand l'un d'eux tente de s'éloigner du troupeau. Il faut tout de suite le ramener dans le groupe. On se demande ce qui relie chacun de ces romans l'un à l'autre. Moi, ou si vous voulez l'auteur. C'est moi ce long roman qui se décline en plusieurs séquences. Dans mon cas c'est un monologue qui dure près de trente ans. Pendant toutes ces années j'ai joué à mettre ensemble ces vingt-six lettres de l'alphabet afin d'exprimer le plus nettement possible ma vision des choses. Je dois préciser que ce moi n'a rien à voir avec l'autofiction. C'est le berger avec son chien (le dictionnaire). Mes moutons sont estampillés (mes éditeurs). Je ne sens pas trop ce livre (celui que vous êtes en train de lire). Et pourtant ce sont mes expériences de lecteur et d'écrivain que j'enfile ici en brochette. Je me suis réveillé ce matin en me disant qu'il manquait à ce livre cette chose indéfinissable qui me permettrait de le reconnaître n'importe où. Mais quoi ? Il me faut lui injecter cette dose nécessaire de sensibilité personnelle. M'emparer de ce livre. Pour ce faire je dois y entrer (LAFERRIÈRE : 2013b, p. 33).

Le refus du terme « autofiction » vient de l'impossibilité de catégoriser théoriquement le travail d'une vie ; chaque bouquin étant une entité indépendante qu'il tente de regrouper sous un fil conducteur. Dans ce cas, l'élément qui unit ses œuvres est le *moi* qui se déploie tout au long de ce qu'il appelle l'autobiographie américaine. Toutefois, la façon dont ce sujet est représenté n'a pas à voir avec l'autobiographie dans les termes traditionnels ; il s'inscrit dans les textes à travers des lacunes et des fragmentations. Si même le style change d'une œuvre à

l'autre et les labels sont brassés en mélangeant essai, chronique et roman, ce classement devient difficile ou sans importance – ce qui importe, en fait, c'est de comprendre les enjeux de création mis en œuvre dans ce mouvement de refus des étiquettes, ce qui aboutit à une œuvre pleine d'originalité.

En plus d'explorer l'espace de parole qui lui est constamment offert dans le milieu académique en prononçant des conférences et en participant à des événements littéraires, Laferrière est facilement trouvé sur internet dans plusieurs vidéos dans lesquelles son image et sa voix sont mises en évidence. Cette figure d'écrivain largement diffusée dans les médias électroniques contribue à la confusion entre l'auteur et l'œuvre qu'il critique lui-même. Cependant, il insiste sur la nécessité de prêter attention à la distance existant entre l'auteur empirique, le narrateur et même la figure médiatique de l'écrivain.

Savoir d'abord que le narrateur n'est pas forcément l'écrivain, en fait ne peut être l'écrivain, car l'écriture est un artifice. Le lecteur, souvent, les confond, surtout quand l'écrivain s'amuse à parsemer la vie de son narrateur d'histoires tirées de sa propre vie. Le lecteur, qui s'est bien renseigné chez Wikipedia, collectionne des anecdotes juteuses au sujet de son écrivain favori. [...] Et quand on cherche on retrouve, sans se douter que c'est là un piège. Car certains écrivains aiment jouer au chat et à la souris avec leur lecteur. Mais à ce jeu l'écrivain perd toujours à la fin, car il lui sera difficile, voire impossible, de modifier le caractère de ce narrateur dont il a fait un décalque de l'original. À force de traverser le fleuve du temps, l'écrivain ne sait plus sur quelle rive se trouve la réalité (LAFERRIÈRE : 2013b, p. 43-4).

Lorsqu'il met côte à côte les termes « autobiographie » et « roman » pour se référer à son œuvre, Laferrière ouvre un espace pour cette tension générique qui, non par hasard, a beaucoup à voir avec le caractère errant et discontinu de l'identité de l'être qui se révèle dans l'instance du narrateur et qui se potentialise dans le récit de la migration. Comme c'est généralement la voix d'un écrivain dont les traits coïncident avec la biographie de l'auteur qui conduit les récits, les pièges auxquels il fait référence sont partout présents, la narration étant une sorte de champ de mines où les fictions et les biographèmes sont mélangés de manière à ce que tout faux pas de la part du lecteur puisse déclencher un dispositif de cette tension. Pour lui, la littérature est un art qui incite à

l'aventure, une expérience qui ne peut être circonscrite par des étiquettes ou des théories :

L'aventure c'est rendre possible la découverte de nouveaux paysages intérieurs. Je répète : et l'aventure ? L'écriture reste pour moi la grande aventure. [...] Tout ce que je peux dire c'est que vous n'êtes pas le premier à mettre *roman* sur un livre qui n'en a pas l'air. Tu as bien dit qui n'en a pas l'air, c'est ça le défi, faire en sorte qu'il le devienne en parvenant à stimuler la zone imaginative du lecteur, en le faisant autant rêver que penser (LAFERRIÈRE : 2013b, p. 49).

Il convient de rappeler que *Journal d'un écrivain en pyjama* est un livre difficile à classer, car il présente l'ironie caractéristique de l'auteur, un style littéraire qui se rapproche beaucoup de ses œuvres de fiction, ne porte pas l'étiquette « roman » et comporte, à la fin de chaque ensemble de fragments (qu'il appelle « chroniques »), une petite note. À titre d'exemple, voici la note qui clôt le passage cité : « Faites parfois semblant de ne pas aimer ce que vous faites, sinon ça fait trop mal d'être si souvent déçu de soi-même » (LAFERRIÈRE : 2013b, p. 50). Concernant ces observations, souvent écrites à l'impératif et toujours mises en évidence en italique, c'est l'auteur lui-même qui clarifie leur fonction :

Juste un mot à propos de la petite note qui ponctue chaque chronique, il faut l'imaginer comme ce « biscuit chinois » qu'on vous offre à la fin du repas dans les restaurants asiatiques. Vous devez briser la coquille pour lire ce qui est à l'intérieur. Une fois cela tombe juste ; la suivante, non. Comme la vie. On n'a qu'à attendre le prochain train (LAFERRIÈRE : 2013b, p. 26).

Ce passage illustre le ton métaphorique qu'il utilise tout au long du texte, faisant souvent des comparaisons avec humour et ironie pour parler de l'art d'écrire. Métalittéraire par excellence, *Journal d'un écrivain en pyjama* exemplifie foncièrement la stratégie adoptée par l'auteur lorsqu'il veut échapper aux étiquettes en parlant d'elles. Étant donné que le fil conducteur des fragments (ou « chroniques ») est l'art littéraire lui-même, l'œuvre constitue un espace idéal pour présenter sa vision du monde et la façon dont il comprend sa propre écriture. Le livre est une sorte de compilation de suggestions ou d'orientations, basée sur son expérience, pour un aspirant écrivain. Cependant, étant donné que le point de départ est cette expérience d'écrivain, il est clair qu'à tout moment sa vie est

évoquée, de petites anecdotes sont racontées qui peuvent être comprises comme des situations qu'il a effectivement vécues.

En ce qui concerne l'hybridation des genres, l'œuvre de Laferrière présente plusieurs particularités. En parallèle à l'écriture romanesque, on découvre à l'intérieur de textes qui portent l'étiquette de « roman » des extraits qui ressemblent davantage à un long poème. Le livre *Journal d'un écrivain en pyjama* contribue à illustrer cette inclination à brouiller les genres, car l'auteur appelle les petits chapitres des chroniques, bien qu'il s'agisse d'une séquence de conseils croisés avec des fragments d'expériences de vie (proches de biographèmes), avec de nombreux passages clairement destinés à un lecteur hypothétique, écrits à la deuxième personne du singulier, comme dans une correspondance.

Il convient de souligner une déclaration de Laferrière concernant la problématisation de la question des genres et des étiquettes associées aux titres de ses livres, dans une interview accordée à Ghila Sroka. À propos de *Chronique de la dérive douce*, il affirme que

C'est l'écrivain total qui parle, celui qui est producteur de souvenirs, celui qui a eu la chance de pouvoir écrire et qui le dit. Et tout cela a été écrit parce que l'éditeur a fait confiance à l'auteur, puis le traducteur lui a permis d'avoir une voix internationale. C'est pourquoi j'ai associé ces trois individus, l'auteur, l'éditeur et le traducteur, à ce livre qui n'est ni un roman, ni un récit, ni un journal, mais bien un livre (apud SROKA : 2010, p. 38).

Cette insistance à refuser les classifications génériques, tout en montrant un intérêt pour elles, se manifeste à nouveau. Le problème du genre ressurgit souvent : dans le cas du livre évoqué par Laferrière dans le passage cité, le titre contient le mot « chronique », car il est censé être une chronique de l'arrivée de l'auteur au Canada, mais il est paradoxal qu'il soit écrit en prose poétique et porte sur la couverture, sous le titre, le mot « roman ». Le regard de l'exilé fraîchement arrivé construit des observations sur le lieu d'accueil de manière lyrique, tout en créant un certain effet d'essai lors de l'analyse des personnages locaux. Cette œuvre représente ainsi une caractéristique de l'écriture de Laferrière qui consiste à partager son regard sur le monde qui l'entoure, dans une analyse du quotidien où se trouvent présentes ses opinions et interprétations individuelles de la réalité.

Plus tard, cette tonalité a été explorée de manière plus évidente, comme dans le livre-essai *L'art presque perdu de ne rien faire*. Ses 23

chapitres organisent thématiquement des textes courts qui ne sont rien d'autre que des réflexions sur la réalité, reliées sous le grand thème de « ne rien faire ». Chaque ensemble de micro-essais se termine par un court texte poétique qui renvoie à des petits plaisirs et actions abandonnées ou oubliées dans la frénésie de la vie contemporaine, comme dormir dans un hamac, vivre en solitaire, regarder ailleurs, parler à un inconnu ou se perdre dans une ville, par exemple. Des activités apparemment banales servent de prétexte à une analyse de la société dans laquelle prennent corps de grands problèmes sociaux, tels que la faim, les guerres, l'exil, les régimes dictatoriaux et le racisme, ainsi que ceux considérés comme universels, comme l'amour, la mort ou l'enfance.

Pour illustrer le ton de l'essai, il convient de souligner l'extrait intitulé « L'amour au Sud ». En parlant des relations affectives et de la manière dont l'amour est perçu dans les pays du « tiers-monde », en particulier dans le sud des Amériques, la voix énonciatrice finit par rediriger le sujet annoncé pour parler du problème de la faim :

La nourriture est une drogue au cycle infernal de six heures. Trois repas par jour, toutes les six heures, et le dernier quart est réservé au sommeil. On peut sauter un repas ou deux, mais tôt ou tard il faudra apaiser la bête. Se le dire tout de suite : aucune cure de désintoxication possible. Nous sommes des animaux qui boivent et mangent. Le reste est superflu. [...] Ce n'était pas mon propos initial. Je voulais parler d'amour dans le tiers-monde. J'ai pourtant l'impression de n'être pas loin de l'affaire, et qu'il y a un lien fort entre amour et faim. De toute façon les amoureux, même dans les milieux les plus favorisés, utilisent ces métaphores pour décrire leur appétit : j'ai faim de toi, je veux te manger, je vais te dévorer, tu me manques. Comme si l'amour venait d'un milieu pauvre où on avait toujours faim. Comme si l'amour venait du sud de la vie (LAFERRIÈRE : 2013a, p. 73-4).

Le passage cité montre à quel point des thèmes existentiels et considérés comme globaux, tels que l'amour et l'attraction physique entre les personnes, peuvent être poétiquement liés à des sujets sociaux tels que la faim et la pauvreté. Tout au long du chapitre, cela devient évident lorsque la situation des immigrants exclus dans les ghettos de la ville de Montréal est mentionnée, ainsi que les politiques gouvernementales qui donnent l'impression d'une société égalitaire. Ces réflexions sont sous-tendues par l'expérience vécue, car la voix énonciatrice fait subtilement référence à des descriptions de la faim et de la pauvreté en Haïti, ainsi

qu'à la narration du développement de la vie sexuelle de l'auteur, des aspects présents dans d'autres œuvres.

Le chapitre en question fait partie d'une section du livre intitulée « L'origine du coup de foudre », consacrée au thème de l'amour et comprenant d'autres textes qui mettent en évidence le lien entre une réflexion « sur le monde » et l'expérience personnelle vécue. Dans le chapitre intitulé « L'air sentait l'ilang-ilang », le processus est inversé : le narrateur à la première personne part d'une situation survenue dans son adolescence pour, de manière subtile, soulever des questions sociales. Il raconte un épisode de son passé, une époque où il était amoureux d'une jeune fille nommée Tanagra, expérience qui s'est terminée de manière décevante. Il convient de citer le passage suivant :

Ma mère si à cheval sur les bonnes manières ne comprendrait pas que je porte un tel sentiment à une fille aussi dénuée de style. Le style selon notre monde. Comment fait-on pour ne pas être gracieux, élégant et courtois ? se demandait-elle à tout bout de champ en me regardant du coin d'œil. Ah, les classes sociales. Et pourtant nous n'étions pas riches. Je croyais, à l'époque, l'amour au-dessus de ça. Ma mère m'a appris qu'on ne partageait pas tous les mêmes valeurs. Mais Tanagra était différente, totalement différente. Et me voilà comme un papillon tournoyant autour de la lampe. Il m'arrivait parfois de sourire aussi en pensant à elle (LAFERRIÈRE : 2013a, p. 78-9).

La voix énonciatrice des textes mentionnés conduit les narrations de manière à rendre difficile la classification générique traditionnelle. Parfois, le ton de l'essai est prépondérant, alors que dans d'autres moments, le lecteur se confronte à une facette de chroniqueur de Dany, qui relate des faits de la vie quotidienne en apportant une lecture particulière du monde sans omettre d'entrecroiser des caractéristiques de l'essai et de l'autobiographie. Ces textes n'établissent pas un pacte romanesque (selon les théories de Lejeune), ce qui pourrait expliquer le problème de la tension générique ; cependant, la lecture en parallèle de ces narrations avec ses livres étiquetés « roman » démontre que cet aspect est simplement formel. Le contenu des narrations fictionnelles rencontre souvent des passages de ses textes dans lesquels il n'y a pas de pacte fictionnel. Un des exemples clairs de cette convergence thématique est la mention des membres de sa famille, qui prennent vie dans les romans et sont abordés de manière insistante dans diverses

interviews – par exemple, tout au long des livres d'entretiens *Conversations avec Dany Laferrière*, (2010) organisé par Ghila Sroka, et *J'écris comme je vis* (2000), dialogue avec Bernard Magnier.

Le composant métalittéraire ressurgit également comme une sorte d'obsession thématique, qui se présente dans une grande partie de son œuvre de fiction à travers un narrateur qui est écrivain et lecteur dévoué d'auteurs tels que Jorge Luis Borges et Aimé Césaire. Cette insistance à aborder le thème de l'écriture est renforcée dans d'autres textes de Laferrière considérés comme non-fictifs, tels que *Journal d'un écrivain en pyjama* et *L'art presque perdu de ne rien faire*, pour n'en citer que ces deux exemples déjà mentionnés.

Pour réfléchir à l'impulsion autobiographique chez Dany Laferrière, il est intéressant de se référer à la notion de « posture générique » proposée par Jean-Louis Jeannelle en discutant de la perméabilité des sous-genres de l'écriture autobiographique, dont l'interaction est essentielle. Selon lui, les différentes modalités fonctionnent en réseau et sont interconnectées par des éléments et des articulations d'expérience dans l'auto-écriture. Par « posture », on comprend à la fois les conditions pratiques dont part l'individu pour raconter son expérience, sa prise de position par rapport aux modèles disponibles et aussi l'image de soi qu'il lance à travers son récit, comme une sorte d'« attitude » (JEANNELLE : 2013, p. 66).

L'adoption de différentes postures pour contourner l'espace autobiographique chez Laferrière est révélatrice de l'impossibilité de circonscrire la question générique à l'intérieur de limites clairement établies. Loin d'admettre passivement les modèles disponibles, l'auteur se distingue en les niant. Cependant, s'il refuse d'un côté les étiquettes de genre, d'un autre côté, il tisse un réseau de références qui aboutit à une écriture hybride constituée de différents sous-genres et styles intelligemment liés. C'est le cas de l'emploi de passages qui pourraient être lus comme des poèmes autonomes ou de longs passages narratifs qui rapprochent le fictionnel de l'autobiographique et qui sont intercalés dans le cas de *L'art presque perdu de ne rien faire*, avec des passages qui peuvent être considérés comme des essais sur la vie, sur la lecture et sur l'art de l'écriture littéraire. Cette stratégie est aussi présente, bien que d'une façon un peu différente, dans le roman *L'énigme du retour* (2009).

Dans l'œuvre de Laferrière, l'attitude à laquelle fait référence Jeannelle va au-delà de la question formelle ou générique : l'écrivain propose un défi à la critique, car l'hybridation entreprise mélange des expériences vécues dans des endroits différents, dont il importe ici de souligner surtout la relation avec le contexte d'origine, Haïti, et le premier point d'arrivée, Montréal, où il naît en tant qu'écrivain.

À propos de la question de l'origine géographique et socioculturelle, Laferrière ne peut être considéré comme un membre de la diaspora haïtienne ou représentant de la créolisation observée chez d'autres écrivains caribéens, car il cherche une expression unique, originale, dans laquelle le caractère individuel s'exprime à travers l'approche de thèmes globaux. Du moins c'est l'avis de quelques-uns de ses critiques dont Ursula Mathis-Moser :

la nostalgie de l'Île n'est qu'un élément parmi d'autres dans la cartographie laferrienne. Et même si certains traits de son écriture sont comparables à l'écriture d'autres écrivains « haïtiens du dehors », Laferrière porte sa propre marque. Lorsqu'il parle d'Haïti, son originalité réside entre autres dans le refus du militantisme, de l'engagement et du misérabilisme, pour inventer à leur place une écriture subtile et pleine d'humour, qui laisse deviner un bonheur possible (MATHIS-MOSER : 2003, p. 282).

À plusieurs reprises, Dany Laferrière déclare que son œuvre ne vise pas à exercer une fonction politique quelconque :

ce qui m'intéresse le moins, c'est [...] quand on tente de me faire entrer dans le domaine social. Je n'aime pas qu'on prenne un livre pour un tremplin politique, ni qu'on voie en moi ce que je ne suis pas. [...] Moi, je n'ai pas de pouvoir politique, pas de salaire ; je n'ai que ma machine à écrire. J'écris et si vous aimez, vous lisez, mais si vous n'aimez pas, vous ne lisez pas. Je suis toujours à mes yeux un être intime. Si quelqu'un me demande quelque chose et que je ne peux pas lui répondre, cette personne peut être déçue, mais elle ne peut pas être fâchée contre moi. Je ne suis pas un ministre. Je ne suis pas un service que les gens ont payé avec leurs impôts. Je suis un écrivain (apud SROKA : 2010, 190-1).

Cette déclaration est liée à une pression qui pèse parfois sur l'écrivain en ce qui concerne Haïti. Bien que la matière de ses récits soit souvent confondue avec l'histoire de son pays d'origine, avec la mention de moments politiques importants, il ne faut pas oublier que Laferrière a

choisi de se concentrer sur sa vision individuelle et sa perception très personnelle du monde, au moins jusqu'à présent. Ainsi, il est difficile de l'associer à un courant homogène – si cela existe – composé d'écrivains haïtiens exilés en Amérique du Nord.

Il fait sans aucun doute partie de l'univers littéraire québécois, même si parfois certains critiques plus traditionnels de cette histoire littéraire tentent de limiter son ampleur à la notion de nationalité⁵. La complexité des relations entre le local et le global est visible dans sa littérature à travers l'accès aux lieux de mémoire de l'exilé, le déplacement du sujet étant le moteur des récits individuels, ce qui le place sans aucun doute parmi les plus grands représentants de la littérature migrante au Québec.

Pendant, en ce qui concerne la construction d'une collectivité qui émerge dans la diaspora haïtienne, même si Laferrière trace des chemins très particuliers, on ne peut nier son importance dans la construction de récits mémoriaux qui ont à voir avec cette expérience collective. Bien que sous le prétexte de parler de situations strictement personnelles ou imaginées, cela est évident dans des récits où il aborde la discrimination sociale ou raciale, la difficulté d'intégration des immigrants ou la misère en Haïti, par exemple.

En effet, en ce qui concerne le militantisme, les thèmes abordés par Laferrière dans l'ensemble de sa production dépassent les paramètres qui pourraient le rapprocher d'une esthétique et d'une identité collectives. Non seulement parce qu'il cherche à échapper aux classifications de l'historiographie littéraire traditionnelle, qui a tendance à regrouper les écrivains au moyen de bornes souvent peu solides, mais surtout parce que les points qui le rapprochent d'autres écrivains de cette communauté culturelle ne sont, comme le souligne Mathis-Moser, qu'un des éléments parmi tant d'autres beaucoup plus élaborés. Laferrière déconstruit la notion d'appartenance en extrapolant les éléments culturels fondamentaux de son histoire personnelle pour exprimer le sujet contemporain dans toute sa complexité.

Toutefois, en réfléchissant aux stratégies d'auto-écriture, il ne serait pas contradictoire de reconnaître dans les récits individuels la présence

⁵ J'ai analysé davantage ce sujet dans « Quebec : literatura, história e identidades em conflito » [Québec : littérature, histoire et identités en conflit]. In : *Organon*, Porto Alegre, v. 32, n. 63, 2017. DOI : 10.22456/2238-8915.76307. Disponible sur : <<https://seer.ufrgs.br/index.php/organon/article/view/76307>>.

d'une certaine attitude (ou impulsion) testimoniale liée à la réflexion sur le collectif. Si Laferrière ne se fixe pas dans une communauté culturelle pensée sous le regard homogénéisateur de la critique, l'action d'écrire sur soi, lorsque des problèmes sociaux sont abordés, touche sans doute l'expérience de différenciation identitaire partagée par de nombreux autres immigrants.

La question identitaire qui est au centre de cette idée représente un point de tension et de confluence de l'aspect individuel et collectif, conduisant à la désintégration de l'appartenance pour privilégier le mouvement, le transit. À propos du refus des étiquettes, c'est l'écrivain lui-même qui déclare, dans le livre-entretien *J'écris comme je vis* :

C'est dingue, on me range généralement avec les Caraïbéens et les Africains, alors que je ne connais pas tellement cette littérature. Ceux qui me placent dans ce groupe sont guidés par un principe racial selon lequel les gens de même couleur sont sûrement de même culture (LAFERRIÈRE : 2000, p. 88).

Il s'agit d'une simplification, généralement de la part du marché éditorial et de la presse, qui regroupe dans le même sac des écrivains noirs aussi différents que Dany Laferrière, Patrick Chamoiseau ou Alain Mabanckou. Même s'ils abordent parfois des thèmes proches, tels que la pauvreté et d'autres effets sociaux des régimes dictatoriaux, ou même la question de l'appartenance, une analyse plus approfondie est nécessaire pour se rendre compte que ceci n'est qu'une ligne commune parmi tant de singularités qui les distinguent.

Le point crucial de la question de la mémoire collective concerne en réalité ce que Jeannelle établit comme caractéristique du genre mémorial : il s'agit de la référence aux prédécesseurs, c'est-à-dire l'accès à un certain sens commun collectif qui finirait par masquer ou compromettre la véracité de l'auto-écriture individuelle (JEANNELLE : 2013, p. 67). Les autres dimensions génériques, qui intéressent davantage ici, concernent l'écriture autobiographique et testimoniale, qui se présentent plus directement dans la composition de la posture de soi vérifiée chez Laferrière. Dans la distinction entre le mémorialiste et l'autobiographe, Jeannelle comprend que le premier s'adresse à un groupe social ou à une communauté nationale, tandis que le second instaure un dialogue entre deux subjectivités. L'autobiographe réaffirme sa singularité et la montre à son lecteur, auquel il s'adresse comme à un semblable et l'invite à se

reconnaître. Le témoin, de son côté, interpelle l'ensemble de ses semblables sur les événements qui ont marqué son existence (JEANNELLE : 2013, p. 67).

L'espace autobiographique dessiné et habité par Laferrière se construit, en termes génériques, sur les bases de l'autobiographie et du témoignage, même si ce dernier n'est pas ouvertement révélé à tout moment. Si l'on inclut d'autres sous-genres dans l'univers des écrits de soi, il est clair que l'essai et la chronique sont d'autres ressources formelles utilisées dans la construction de cet espace.

Encore une fois, on observe la convergence de stratégies d'écriture et de genres qui dialoguent et s'entremêlent pour composer une écriture très particulière élaborée par Laferrière et qui échappe à des conceptualisations formelles. Plus que des formes, ce sont des mécanismes qui se (re)modèlent à travers sa manière de voir le monde, dans une écriture où le moi est présent et se reflète, se déploie de manière à tisser profondément la multiplicité du sujet contemporain.

L'ajout de la fiction à ces stratégies est une autre composante de l'écriture de Laferrière, qui utilise la création littéraire pour exclure le caractère purement confessionnel et réaliser la fusion de la matière inventée avec l'expérience vécue. Le passage entre ces pôles suggère le processus que Silviano Santiago appelle la « contamination » réciproque de l'autobiographie par le fictionnel :

Insérer quelque chose (le discours autobiographique) dans quelque chose de différent (le discours fictionnel) signifie relativiser le pouvoir et les limites de chacun et signifie également admettre d'autres perspectives de travail pour l'écrivain et lui offrir d'autres facettes de la perception de l'objet littéraire, devenu différencié et hybride. Ce ne sont plus les puretés centralisatrices respectives de l'autobiographie et de la fiction qui comptent ; ce sont les processus d'hybridation de l'autobiographie par la fiction, et vice-versa, qui comptent. Ou plutôt, ce sont les *marges* en constante contamination qui avancent comme lieu de travail de l'écrivain et de résolution des problèmes d'écriture créative (SANTIAGO : 2008, p. 174).

La compréhension de ces dimensions en tant qu'élément fondamental de l'art littéraire entrepris par celui qui parle de soi semble compléter et éclaircir la position de Dany Laferrière en revendiquant et en ratifiant le caractère composite et universel de sa production. Il s'agit d'une création artistique dans laquelle l'individuel, le particulier, se

construit en marge de la tradition, contribuant à penser la littérature contemporaine, surtout migrante, comme un espace pluriel de construction du sujet qui traverse les frontières. Ce n'est pas par hasard que Laferrière insiste sur cette question :⁶

Profondément, je me sens proche de beaucoup d'écrivains du monde entier. On a beau crier cela, on vous dirigera toujours vers la même filière. C'est une honte, je n'ai pas d'autres mots pour qualifier cette manière de faire. Les gens me demandent pourquoi je suis si viscéralement contre la francophonie. Voilà une des raisons : je ne veux plus de frontière. Chaque fois qu'on en enlève une, on en voit apparaître une autre. Quand ce n'est pas celle de la race, du pays ou de la région, c'est celle de la langue. Les bornes sont placées de plus en plus loin de nous, je remarque, mais justement c'est là le piège car une frontière est une frontière (LAFERRIÈRE : 2000, p. 88).

Heureusement, l'état de maturité des lectures de son œuvre a mis en évidence le caractère original de son écriture. Les frontières peuvent cesser d'être perçues comme des limites de séparation pour devenir l'espace virtuel d'expression de l'intermédiaire, de l'hybride, du composite, car écrire est pour lui une façon de les traverser.

La lecture des textes dits non-fictionnels en parallèle avec les romans contribue à l'estompage de ces frontières, car la contemporanéité met en évidence le caractère transitoire des vérités absolues. Il est important de comprendre, de nos jours, la multiplicité des identités qui composent la représentation de celui qui écrit. En s'éloignant des limites extrêmes entre la préoccupation innocente de l'auteur empirique, d'un côté, et l'annulation complète de la composante autobiographique, de l'autre côté, on élargit les chemins vers la construction du sujet contemporain, qui, en se racontant dans toute sa complexité et avec toutes les

⁶ L'idée de littérature transnationale est débattue dans le *Manifeste pour une "littérature-monde" en français*, signé par quarante-quatre écrivains (dont Dany Laferrière) et publié en 2007 dans le journal français *Le Monde*. L'idée centrale du manifeste est de défendre l'existence d'une littérature en français qui dépasse les limites territoriales, allant ainsi à l'encontre de la scission établie entre une littérature authentiquement française d'un côté, et une expression littéraire francophone de l'autre. Le manifeste pointe vers la construction de communautés imaginées, ce qui contemplerait les écrivains qui vivent l'hybridisme et le métissage, et a abouti à la publication de l'ouvrage *Pour une littérature-monde*, sous la direction de Michel Le Bris et Jean Rouaud (Paris : Éditions Gallimard, 2007).

contradictions qui lui sont propres, finit par ouvrir la voie à une lecture du monde nécessairement plus ouverte à la diversité.

Références

BARTHES, Roland. Sade, Fourier, Loyola. In : *Œuvres complètes tome III : livres, textes, entretiens 1968-1971*. Paris : Édition du Seuil, 2002.

_____. La chambre claire : note sur la photographie. In : *Œuvres complètes tome V : 1977-1980*. Paris : Édition du Seuil, 2002.

BEAUJOUR, Michel. *Miroirs d'encre : rhétorique de l'autoportrait*. Paris : Seuil, 1980.

FIGUEIREDO, Eurídice. *Representações da etnicidade : perspectivas interamericanas de literatura e cultura*. Rio de Janeiro : 7Letras, 2010.

GRÜNER, Eduardo. *Un género culpable*. La práctica del ensayo : entredichos, preferencias e intromisiones. Buenos Aires : Ediciones Godot, 2013.

JEANNELLE, Jean-Louis. Posturas de si e nomes de gênero. Traduction Luciano Passos Moraes. In : NORONHA, Jovita Maria Gerheim et al (Org.). *Disciplina, cânone : continuidade e rupturas*. Juiz de Fora : Editora UFJF, 2013. p. 61-72.

LAFERRIÈRE, Dany. *L'art presque perdu de ne rien faire*. Montréal : Boréal, 2013a.

_____. *Journal d'un écrivain en pyjama*. Paris : Grasset, 2013b.

_____. *Chronique de la dérive douce*. Montréal : Boréal, 2012.

_____. *L'énigme du retour*. Paris : Grasset, 2009.

_____. *Je suis fatigué*. Outremont : Lanctôt, 2001.

_____. *J'écris comme je vis : entretien avec Bernard Magnier*. Outremont : Lanctôt, 2000.

LEBRIS, Michel ; ROUAUD, Jean. *Pour une littérature-monde*. Paris : Gallimard, 2007. p. 205-216.

MATHIS-MOSER, Ursula. *Dany Laferrrière : la dérive américaine*. Montréal : VLB, 2003.

SANTIAGO, Silvano. Meditação sobre o ofício de criar. In : *Aletria* v. 18 n. 1 : Rememorações/Comemorações. Belo Horizonte : POSLIT/FALE UFMG, 2008. p. 173-9.

SROKA, Ghila. *Conversations avec Dany Laferrrière*. Montréal : La Parole Métèque, 2010.

Le roman du terroir face à la censure : le cas de *Marie Calumet* de Rodolphe Girard

Renato Venancio Henriques de Sousa

Résumé : Dans notre article, nous nous intéresserons à un roman régionaliste du Québec qui a été censuré par l'Église catholique, en la personne de l'archevêque de Montréal, Monseigneur Paul Bruchési. Il s'agit de *Marie Calumet* (2005), du journaliste Rodolphe Girard, publié en 1904. Le roman de Girard est considéré par la presse conservatrice comme « un danger de perversion morale, esthétique et littéraire » (apud BOIVIN, 1998, p. 165). Après avoir été renvoyé du journal où il travaillait, Girard finira par s'exiler avec sa famille à Ottawa, tandis que son roman tombera dans l'oubli pendant près de quarante ans. En 1946, il le rééditera dans une version revue et corrigée contenant une préface écrite par Albert Laberge, son ancien collègue du journal *La Presse*. Dans la nouvelle version, Girard supprimera la dernière partie du chapitre XX, intitulé « La vengeance d'un bedeau », qui avait provoqué un scandale. Il sera intéressant d'analyser la version corrigée du chapitre en question, que le critique Fernand Roy considère comme « un geste d'autocensure d'une importance étonnante » (ROY ; GIRARD, 1990, p. 9), d'autant plus si l'on pense qu'une quarantaine d'années séparent les deux versions du livre. Nous allons également évoquer l'intertexte avec les paroles de la « chanson célébrant Marie Calumet, une servante de presbytère qui avait épousé l'homme engagé de monsieur le curé, [qui] était largement connue des Canadiens francophones de l'époque » (ROY ; GIRARD, 1990, p. 8).

Mots-clés : roman de la terre ; censure ; religion

*Marie Calumet veut se marier
Marie Calumet veut se marier
Avec l'engagé de monsieur le curé
Avec l'engagé de monsieur le curé
Les noces se font au presbytère
Sens dessus dessous, sens devant derrière
Nous y serons invités tous
Sens devant derrière, sens dessus dessous.
Fabienne Thibeault (2022)*

L'histoire littéraire en Occident a depuis toujours connu des œuvres qui ont fait scandale auprès des lecteurs, à l'époque de leur parution et même après, entraînant la censure totale ou partielle des textes concernés. La publication du roman *Marie Calumet* (2005) de Rodolphe Girard (1879-1956), un adepte de l'école réaliste, en 1904, en est un exemple frappant. Par une circulaire adressée aux membres de son diocèse, l'archevêque de Montréal, Monseigneur Paul Bruchési, a ouvertement condamné le roman quelques jours après sa publication, en s'appuyant sur les « lois générales de l'Index » (BRUCHÉSI apud BOIVIN, 1998, p. 166). Après avoir été annoncé à grand renfort de publicité dans *La Presse* du 30 mai, où l'auteur travaillait comme journaliste depuis 1900, le roman fera l'objet d'une censure « huit mois plus tard, le même journal se [voyant] contraint de désavouer l'œuvre de son propre employé ». (BOIVIN, 1998, p. 163) Il va sans dire que l'ingérence de l'archevêque fera perdre à Girard son emploi de journaliste.

Girard s'est inspiré de la chanson populaire du même nom, d'auteur inconnu, pour composer son œuvre. Cette chanson a plusieurs versions. Appartenant au répertoire populaire québécois, la composition a connu plusieurs versions et adaptations au fil du temps, et a été interprétée par de nombreux artistes différents, ainsi que par des groupes musicaux et des chorales. Selon les versions, le nombre de strophes peut varier de quatre à sept, et peut atteindre jusqu'à quinze strophes, comme dans la version composite reconstituée par Girard à partir de ses recherches, qui lui servira d'inspiration pour le développement du roman.

Sur le disque de Fabienne Thibeault, célèbre chanteuse québécoise, on retrouve une version plus serrée de l'histoire de la « fille engagère » de la chanson populaire, composée de quatre strophes qui décrivent, en traits rapides, les noces de Marie Calumet et de Narcisse Boisvert. La première strophe, citée en épigraphe de cet article, situe le lieu de la cérémonie, le presbytère : « Nous y serons invités tous ». Dans la strophe suivante, les paroles font référence aux plats servis lors du repas de mariage. La bonne chère fait le bonheur de tous les convives qui dégustent « un bon pâté de foie gras », suivi d'un « ragoût de patte pis [de] tourtières ». La troisième strophe met la musique et la danse au centre du mariage, grâce à l'évocation de « Baptiste le violoneux » qui, avec son instrument, amuse « jeunes et vieux », et du « caribou », boisson faite d'un mélange de vin et de whisky. La quatrième et dernière strophe reprend la première.

Dans le répertoire des quarante chansons d'autrefois recueillies par Conrad Gauthier (entre 1930 et 1947, p. 46-47), directeur fondateur des Veillées du Bon Vieux Temps, on retrouve une version composée de sept strophes. Outre l'intrigue commune à la version la plus courte, représentée par l'union de « la fille engagère » et de « l'engagé de monsieur le curé », on y trouve des éléments qui n'apparaissent pas dans la chanson interprétée par Fabienne Thibeault, prolongeant l'action au-delà du repas de noces. Dans la sixième strophe du texte recueilli par Gauthier, le couple rentre chez lui le lendemain, et la cuisinière prépare pour son mari « du bon ragoût ». Je cite la septième et dernière strophe, qui dialogue, de manière indirecte, avec l'avant-dernier chapitre du roman, dont nous parlerons plus loin :

Mais ils en ont trop bien mangé (bis)
Ils eur'ent tous deux l'corps dérangé (bis)
Le mari dit : Je pens' ma chère
Sens dessus dessous, sens devant derrière
Qu'y'avait trop d'épic' dans ton ragoût !
Sens devant derrière, sens dessus dessous (GAUTHIER, entre 1930 et 1940, p. 47)

Il y a une différence marquée entre les deux versions dans le tout premier couplet. Alors que dans le texte de la chanson interprétée par la chanteuse québécoise, nous avons : « Marie Calumet veut se marier », dans le livre du folkloriste, chanteur et acteur montréalais, l'accent est mis non plus sur le désir du personnage de se marier, mais sur l'accomplissement de la cérémonie de mariage, qui est décrite au passé : « Marie Calumet vient d' se marier ». De sorte que les autres verbes de la strophe sont conjugués au passé simple : « Les noces se fir'nt au presbytère » / « Nous y fum's invités tous » (GAUTHIER, entre 1930 et 1940, p. 46).

Pour revenir à la présentation de la biographie de Rodolphe Girard, après être tombé en disgrâce et avoir subi de violentes attaques de la part des autorités religieuses, et sans qu'aucune voix du milieu littéraire, journalistique ou intellectuel n'intervienne en sa faveur, l'auteur décide de s'exiler avec sa famille à Ottawa, tandis que son roman tombe dans l'oubli pendant près de quarante ans. Bernard Proulx souligne, dans sa lecture du roman, cette marginalisation de l'auteur qui, en tant que journaliste de la presse laïque et libérale, se heurte à la vision

théocratique du monde et à l'autoritarisme des membres de l'idéologie ultramontaine, dominante dans le clergé québécois de l'époque, lorsqu'il publie son texte :

Le fait que l'archevêque Bruchési parvient à lui faire perdre son emploi de journaliste à *La Presse* sans que Girard se découvre assez d'appuis pour contrer cette attaque, tend à confirmer cette idée de la marginalisation. Pire même, *La Presse* traite son roman d'"essai à la Zola", ce qui est une condamnation. À l'époque d'ailleurs, Girard ne doit sa survie financière qu'au procès pour libelle qu'il intente et gagne contre *La Vérité* de Tardivel, qui l'a traité de franc-maçon (PROULX, 1987, p. 177).

En 1946, après des années d'ostracisme, il le rééditera dans une version revue et corrigée contenant une préface écrite par son ami Albert Laberge, qui a lui aussi souffert de la censure lorsqu'il a publié un chapitre de son roman *La Scouine* dans le journal *La Semaine* en 1909. Près de quarante ans après la première édition,

les libraires n'osent pas placer la nouvelle édition du volume dans leur vitrine. Laberge raconte qu'ils « le gardaient sur leurs rayons pour les acheteurs qui le demandaient mais ils avaient peur de l'afficher aux yeux du public ». Quarante-deux ans après la condamnation officielle, on a toujours peur. Cette persistance de l'ostracisme montre bien l'emprise du clergé sur la société québécoise et le prix qu'il en coûte à vouloir sortir des rangs (RUEST ; LABERGE apud RUEST, 1979, p. 30).

Dans la nouvelle version, Girard coupera la dernière partie du chapitre XX, intitulé La vengeance d'un bedeau, entre autres corrections (principalement orthographiques) et modifications de l'ensemble du texte. Ce geste d'autocensure, encore plus surprenant si l'on tient compte des quatre décennies qui séparent les deux éditions, contribue malheureusement, de l'avis du critique Fernand Roy, à la perte d'une partie de la cohérence du roman (ROY ; GIRARD. 1990, p. 12-13).¹

¹ Je voudrais attirer l'attention sur trois autres éditions du roman, publiées à titre posthume : a) l'édition en fac-similé de la première version du roman, en 1969, publiée par Réédition-Québec, provoquera une réaction négative de la part de la famille de l'écrivain (notamment sa fille aînée), qui imposera une série de conditions éditoriales, ce qui finit par établir l'édition de 1946 comme la version officielle du livre. Il s'agit, selon les mots de Marie-Christine Poirier, du « texte d'autorité » (2012, p. 115) ; b) l'édition de 1990 de la Bibliothèque québécoise, préfacée par Fernand Roy, qui insère en fin de

Le but de Rodolphe Girard en écrivant ce roman était de faire une « simple étude de mœurs canadiennes » (GIRARD apud RUEST, 1979, p. 150) d'une paroisse rurale du Canada français dans la seconde moitié du dix-neuvième siècle, ainsi qu'une étude philologique du parler paysan. Le roman est composé de 21 chapitres, ou « tableaux », dans lesquels le lecteur suit la vie et les aventures de personnages issus « des milieux délaissés, sinon dédaignés jusqu'à ce jour par nos littérateurs au Canada », selon les propos de l'auteur, dans une interview à *La Presse*, le 2 janvier 1904 (GIRARD apud RUEST, 1979, p. 150).

Autour du personnage principal, qui donne son titre au livre, gravite le noyau des personnages qui habitent ou fréquentent la résidence du curé. Avec pour toile de fond le village imaginaire de Saint-Ildefonse, le récit, qui se déroule en 1860, évoque la douceur de vivre à la campagne, au rythme des moissons, des fêtes champêtres ou d'un événement important comme la visite de l'évêque, reçu en grande pompe par les paroissiens.

Au tout début du livre, le narrateur décrit le dîner entre l'abbé Flavel, qui dirige la paroisse de Saint-Ildefonse depuis vingt ans, et son invité, l'abbé Lefranc, « pasteur omnipotent de l'opulente paroisse de Saint-Apollinaire » (GIRARD, 1999, p. 21). Alors que Flavel, qui apparaît comme un homme de peu de lumières et débonnaire, dit ne pas faire de distinction entre la beauté ou l'absence de cet attribut chez ses paroissiennes, Lefranc, quant à lui, plus jeune et plutôt bel homme, garde encore les souvenirs du temps de sa vie séculière et ne manque pas d'apprécier la beauté et les formes de Suzon, la nièce du curé. Il s'agit en fait d'une jolie jeune fille de 17 ans qui se charge des besognes quotidiennes de l'ancienne bonne du curé après que cette dernière est partie.

Le curé Lefranc, « un jésuite aux “idées libérales”, qui a beaucoup vécu avant d'entrer dans les ordres » (PROULX, 1987, p. 170-171), contrairement à son hôte, s'intéresse à la politique et aux problèmes sociaux. En d'autres termes, « c'est un “homme libre” ». (PROULX, 1987, p. 171) Une autre différence frappante entre les deux apparaît dans leur rapport avec l'administration financière de leurs paroisses respectives :

volume la première version de l'avant-dernier chapitre, intitulé « La vengeance d'un bedeau », édition utilisée dans ce travail (GIRARD, 1990) ; et, enfin, c) l'édition de 2020, publiée par Le Quartanier : « Première réédition de Marie Calumet dans sa version originale non censurée depuis sa parution en 1904 » (PREMIÈRE., 2020), qui restitue aux lecteurs le texte de la première édition du livre.

« Le bon curé Flavel n'est pas attaché à l'argent, au contraire du jésuite qui spéculé en toute occasion » (PROULX, 1987, p. 172).

Au cours de la conversation qui suit le dîner, Flavel se plaint que sa nièce n'arrive pas à s'occuper des tâches ménagères, parmi les nombreux devoirs d'une « fille engagère ». Pour cette raison, il se trouve dans une désolation totale. Lefranc promet à son ami de lui envoyer, de sa propre paroisse, une bonne compétente pour s'occuper du presbytère dont l'abandon est flagrant depuis le départ de Marianne, la vieille servante : « Tu peux dormir sur tes deux oreilles, la femme que je t'enverrai administrera ta maison comme feu monsieur Joseph, le royaume d'Égypte » (GIRARD, 1999, p. 32).

Le personnage de Marie Calumet est d'abord un « type » (GIRARD apud RUEST, p. 150). Elle est à la fois la servante, la gouvernante et l'intendante de la paroisse de Saint-Ildefonse, dont elle gère les comptes avec zèle et compétence. Cette cuisinière, véritable cordon-bleu dont la renommée s'étendra auprès des habitants de la paroisse, s'occupe également du verger et des animaux de la propriété du curé Flavel. Citons encore Narcisse Boisvert, « l'engagée de monsieur le curé » de la chanson populaire, et Zéphirin, le sacristain et le côté manquant de ce triangle amoureux.

À 39 ans, Marie Calumet pense avoir dépassé l'âge du mariage et ne peut concevoir qu'elle puisse encore susciter l'amour d'un homme. C'est pourquoi elle est si réticente à accepter la cour de Narcisse. En ce sens, le premier vers d'une des versions de la célèbre chanson populaire, consacrée dans l'interprétation de Fabienne Thibeault, qui dit : « Marie Calumet veut se marier » ne semble pas traduire la volonté du personnage du roman. Déjà dans la version du livre *40 chansons d'autrefois* de Conrad Gauthier, citée plus haut, on lit : « Marie Calumet vient d' se marier » (entre 1930 et 1947, p. 46), ce qui fait allusion à un aspect de l'action verbale, exprimée dans un passé récent, et non au désir du personnage de la bonne du père Flavel. Physiquement, c'est une femme corpulente, aux formes généreuses.

En plus d'être « l'âme » du roman, elle est aussi l'âme du presbytère, puisqu'il y a un avant et un après l'arrivée du personnage. Au tout début du livre, comme nous l'avons mentionné plus haut, le curé se plaint de l'abandon du presbytère après le départ de l'ancienne servante (GIRARD, 1999, p. 31-32). Il est à noter que Girard consacre un chapitre entier à la description de l'état lamentable dans lequel se trouve le presbytère ; il

s'agit du troisième chapitre intitulé : « La désolation dans le presbytère de Saint-Ildefonse » (GIRARD, 1999, p. 35-40).

L'héroïne du roman représente les plaisirs de la table et de la bonne chère. Dans l'espace austère de la résidence du curé, elle ouvre une brèche pour l'irruption des sens qui caractérisent la vie corporelle. L'évocation de la joie, du rire et du plaisir associés au personnage dans un roman humoristique, écrit par un jeune et talentueux journaliste de 24 ans, provoquera la mauvaise humeur d'une Église omnipotente et omniprésente, qui contrôle la production et la distribution des livres dans la province de Québec :

À la fin du XIX^e siècle et au début du XX^e siècle, chapeauté par Mgr Bruchési, représentant fidèle de l'Église catholique ultramontaine, la production et la distribution de livres se retrouvent sous une surveillance étroite. Pour contrer les idées libérales et la liberté d'expression, l'Église utilise plusieurs moyens qui découragent les plus téméraires (POIRIER, 2012, p. 27).

Selon Colette Ruest, Rodolphe Girard, en publiant son roman, va à l'encontre de l'idéologie ultramontaine, alliée à la position traditionnelle de l'Église catholique italienne, dominante au Québec à l'époque, idéologie qui propose une vision théocratique du monde (RUEST, 1979, p. 15). Sans le considérer comme un anticlérical acharné, la chercheuse souligne les gestes d'opposition du journaliste et écrivain qui permettent de le classer comme « un contestataire de l'autoritarisme et du cléralisme de l'idéologie ultramontaine » (RUEST, 1979, p. 42). Cependant, le point de vue laïque de Girard, qui raconte une histoire dans laquelle « l'hégémonie culturelle du clergé est battue en brèche au profit d'une vision plus "libérale" de l'écriture » (ROY, 1999, p. 46), n'est pas partagé par une grande partie de la société québécoise de l'époque. Au silence de la critique littéraire contemporaine représentée, entre autres, par Camille Roy, homme de lettres et religieux influent (ROY, 1999, p. 48), s'ajoute celui des intellectuels qui se sont tus devant la vindicte et le lynchage moral dont le jeune romancier a fait l'objet.

Fernand Roy insiste sur la valeur proprement littéraire d'un texte qui a été lu principalement comme un roman de mœurs médiocre, comme une suite de « tableaux » et comme une satire du milieu cléral de la campagne par la critique pendant au moins 40 ans depuis sa parution. Dans un article où il analyse les étapes qui ont marqué la lente acceptation et l'incorporation du texte girardien dans le corpus

littéraire québécois, le critique affirme qu'il a lui-même contribué à « démontrer que Marie Calumet n'est pas une "simple suite de tableaux", mais bien un roman de facture on ne peut plus régulière » (ROY, 1999, p. 50). Ce faisant, le critique attire l'attention sur la présence de certains effets de symétrie qui contribuent à la construction de la cohérence interne du roman.

Un exemple, parmi d'autres, qui mériterait d'être souligné se trouve dans le chapitre six, dont le titre, « Le toréador de Marie Calumet », montre l'effort de Narcisse pour exposer sa supposée vaillance devant sa bien-aimée. Alors qu'il tente de ramener les vaches qui se sont échappées de l'enclos et sont entrées dans une propriété voisine, le soupirant attire l'attention du taureau de Monsieur Beauséjour, qui fonce sur lui. Après avoir sauté par-dessus la clôture pour échapper à l'attaque de l'animal et être tombé dans un fossé plein de boue et de fumier, Narcisse, qui s'est égratigné le front pendant la chute, se dirige d'un air morose vers le grenier, où il a l'habitude de dormir. Soudain, il se rend compte qu'il est amoureux de Marie Calumet, qui arrive alors en lui apportant une jatte de lait chaud (GIRARD, 1999, p. 60-62). Dans l'édition de 1904, la référence au fossé intervient dans l'avant-dernier chapitre du livre, dans un contexte tout à fait différent, comme nous le verrons plus loin.

Le chapitre XVII raconte le voyage de Marie Calumet à Montréal dans le but de se faire photographier. Après avoir erré dans les rues de la grande ville, la paysanne se retrouve complètement égarée. Cependant, à l'aide de passants, elle réussit à trouver un studio de photographie. Avant de reprendre le train pour Saint-Ildefonse, Marie Calumet descend la rue Sainte-Catherine, où elle observe attentivement les enseignes des magasins de la célèbre artère montréalaise. Devant un magasin de vêtements pour femmes, elle est frappée par la vue d'une crinoline en solde. Rapidement, l'astucieuse vendeuse réussit à convaincre sa cliente « qu'un ballon irait à ravir à votre genre de beauté, mademoiselle » (GIRARD, 1990, p. 158). Lorsque cette dernière lui demande comment porter une crinoline, elle répond : « — Comme un jupon tout simplement. Mais, ajouta-t-elle en se penchant à l'oreille de la ménagère, il ne faut jamais oublier le pantalon, car... enfin... vous comprenez... on ne sait pas... » (GIRARD, 1990, p. 158). Ici, l'écrivain s'attache à décrire, de façon réaliste, le Montréal de la seconde moitié du XIX^e siècle, tout en montrant

la naïveté et la niaiserie de l'héroïne de son roman, ainsi que l'opposition entre la ville et la campagne.

Au chapitre XVIII, on apprend que les fermiers organisent une fête champêtre pour célébrer la fin de la récolte des grains qui réunit toute la paroisse. Pour l'occasion, Marie Calumet décide d'étrenner la crinoline qu'elle avait achetée à Montréal. Elle attend que tout le monde quitte le presbytère pour se préparer et arrive en retard au banquet. Son absence commence à être remarquée par tout le monde, surtout parce qu'elle était l'âme de la fête : « Marie Calumet et la fête, ça ne faisait qu'un. Donc, la ménagère absente, pas de fête possible » (GIRARD, 1990, p. 163). Le cordon bleu le plus célèbre du village était attendu avec impatience pour présider à la préparation de la « soupe aux pois engraisée de tranches de lard et assaisonnée de persil » (GIRARD, 1990, p. 168). Cependant, son arrivée provoque l'hilarité générale : « Cette tonne, cette outre monumentale, c'était Marie Calumet. Mais alors ? Et tous de se pâmer » (GIRARD, 1990, p. 164).

Pendant la préparation de la soupe, elle a trébuché sur une racine de noyer et est tombée à plat sur le sol. Ayant oublié de mettre ses sous-vêtements dans sa précipitation, la cuisinière laisse entrevoir ses parties intimes aux personnes présentes. Narcisse, se souvenant d'un récit de l'Histoire sainte qu'il avait lu à l'école où il est question de la nudité de Noé à la suite d'une beuverie, sauve sa bien-aimée et la ramène au presbytère. L'abbé Flavel en profite pour prêcher contre la mode des grandes villes, interdisant à partir de ce jour le port de la crinoline aux femmes de la paroisse.

La dispute pour le cœur de la servante se soldera par une bagarre entre le sacristain et le domestique du curé, dans laquelle Zéphirin aura le dessous. D'où la vengeance du bedeau, racontée dans le célèbre chapitre XX. Après avoir demandé à sa bien-aimée la permission de lui faire la cour, non sans avoir hésité à plusieurs reprises, et avec l'aide de Suzon et du curé lui-même, Narcisse obtient de Marie la promesse de mariage.

À la fin de la cérémonie qui a scellé l'union des mariés dans l'église paroissiale, le sacristain, plein de dépit, met en œuvre son plan de vengeance. Se dirigeant vers un bois, il gratte des morceaux d'écorce d'un arbre qui, bouillis dans l'eau de la rivière, produisent un puissant laxatif. Profitant d'un moment où Marie Calumet est absente de la cuisine, où elle prépare les mets du banquet de mariage, il soulève le

couvercle de la marmite où cuit le ragoût de pattes de cochon, renverse le contenu de l'infusion et s'enfuit.

Caché derrière la sacristie, Zéphirin, prêt à goûter au plat froid de sa vengeance, assiste à l'arrivée des notables du village qui ne tardent pas à prendre place à table. Après le discours du maire, les convives engloutissent goulûment leurs hors-d'œuvre. Ne tarissant pas d'éloges sur la mariée, les convives s'empiffrent de ragoût de pattes de cochon, qui ne tarde pas à produire ses effets laxatifs. Il ne faudra pas attendre longtemps avant de voir courir un cortège de silhouettes, contractées par d'irrépressibles crampes, à la recherche d'un endroit où se soulager avec un minimum de dignité : « le long de clôtures, tout près de la laiterie, derrière l'écurie et dans le fond du fossé, où Narcisse avait roulé, un matin, dans la lutte contre le taureau » (GIRARD, 1990, p. 192).

Dans la dernière partie du chapitre XX, qui a été coupée dans la version de 1946, il est fait mention du fossé où Narcisse est tombé en fuyant l'attaque du taureau, dont l'effet de symétrie évoqué plus haut est perdu. Dans la version « purgée », le récit se termine par la ruée générale des convives atteints de diarrhée incontrôlable, comme nous l'avons dit plus haut. Il se trouve que, dans la première version du livre, le narrateur prolonge le récit eschatologique par la rencontre des jeunes mariés au bord de la rivière. Dans cette scène finale, le couple vit un moment d'intimité au milieu des spasmes et des évacuations. Une scène où se mêlent désir sexuel et excréments, où l'« engagé de monsieur le curé » donne en retour les soins qu'il a reçus de sa bien-aimée, après l'accident avec le taureau raconté au chapitre VII, en lui nettoyant le corps avec les morceaux de la chemise portée lors de la cérémonie de mariage :

Et il frotta, il frotta jusqu'à ce que la peau eût repris son éclat d'avant les noces.

Toute sa chemise y passa.

Et lorsque Marie Calumet se fut relevée, honteuse comme après la première faute,

— Allons nous coucher, dit Narcisse, en l'embrassant gloutonnement (GIRARD, 1990, p. 210).

Parmi les causes possibles de la censure du livre, deux semblent plus évidentes, selon les critiques. La première concerne la représentation des religieux dans le roman, qui aurait déplu aux autorités ecclésiastiques. Je

reproduit une citation du mémoire de maîtrise de Marie-Christine Poirier, qui se lit comme suit :

Dans *Marie Calumet*, Girard dénonce, à travers une vingtaine de tableaux humoristiques, les fausses apparences du clergé, son hégémonie et l'inculture superstitieuse des habitants de la campagne. Alors que le curé Lefranc, de la paroisse de Saint-Apollinaire, est âpre aux gains et a souvent des pensées imprégnées d'une surprenante lubricité, le curé Flavel, de la paroisse de Saint-Ildefonse, est en quelque sorte le stéréotype du curé de campagne inculte. Il jargonne et ne cesse de sermonner les villageois, de les effrayer et de les mettre en garde contre le péché et l'enfer. [...] Pour la première fois depuis l'avènement du roman du terroir, un écrivain livrait une bataille carnavalesque à la vertu et à l'image sainte des religieux (POIRIER, 2012, p. 7-8).

L'utilisation subversive que l'auteur fait de certains passages de la Bible, relevée par le critique André Vanasse, deuxième cause, pourrait expliquer la condamnation du roman de Girard. L'exemple le plus emblématique se trouve au chapitre XI, où Suzon profite de l'absence de son oncle pour feuilleter la Bible, « cet ouvrage dangereux pour elle, selon lui » et, toujours selon le texte, « le livre redoutable dont on prohibe la lecture à la masse des fidèles » (GIRARD, 1990, p. 98). Alors que les *Saintes Écritures* étaient ouvertes dans le « Cantique des Cantiques », la jeune fille se met à lire le livre attribué à Salomon, qui « célèbre l'amour mutuel d'un Aimé et d'une Aimée, qui se rejoignent et se perdent, se cherchent et se trouvent » (BIBLIA DE JERUSALÉM, 2019, p. 1086 [Ma traduction])². En effet, Girard, en reproduisant de longs passages du « Cantique des Cantiques », condense en quelques pages le prologue, les dix poèmes et l'épilogue qui composent l'écriture sainte. Lorsque le curé arrive à l'improviste, il surprend sa nièce qui vient de lire le dernier verset. Très en colère, il lui interdit de s'approcher de ses livres et, pour éviter que cela ne se reproduise, « enferma sous clef, dans son humble bibliothèque de bois teint, tous les livres qu'il avait mis à l'index » (GIRARD, 1990, p. 102).

Dans l'article intitulé « L'inscription de l'écriture dans *Marie Calumet* », on lit que le prêtre est, d'une certaine manière, responsable de la lecture du livre interdit, puisqu'il a laissé sa Bible ouverte lorsqu'il a dû partir précipitamment : « En fait, l'épisode se trouve à révéler rien

² « que celebra o amor mútuo de um Amado e de uma Amada, que se juntam e se perdem, se procuram e se encontram. »

d'autre que le contenu des lectures de l'oncle, et force est d'admettre que les livres saints [...] n'excluent pas une certaine affirmation de la sexualité » (MILOT ; OUELLET ; ROY, 1990, p. 88). S'il est vrai que la jeune Suzon manque de maturité pour comprendre « le sens mystique attaché par l'Église à ce cantique troublant et sublime » (GIRARD, 1990, p. 98), il est également vrai qu'« il n'y a pas de livre dans l'Ancien Testament dont on ait proposé des interprétations plus divergentes » (BÍBLIA DE JERUSALÉM, 2019, p. 1086 [Ma traduction])³. Comme on peut lire dans le texte qui sert d'introduction au « Cantique », au fil du temps, l'interprétation allégorique du livre s'est imposée aussi bien chez les Juifs que chez les chrétiens. Alors que pour les premiers : « l'amour de Dieu pour Israël et celui du peuple pour son Dieu sont représentés comme les relations entre deux époux » (BÍBLIA DE JERUSALÉM, 2019, p. 1086 [Ma traduction])⁴, pour les seconds : « l'allégorie est devenue [...] celle des noces du Christ et de l'Église ou de l'union mystique de l'âme avec Dieu » (BÍBLIA DE JERUSALÉM, 2019, p. 1086 [Ma traduction])⁵. Quoi qu'il en soit,

pour de nombreux exégètes, le Cantique serait un recueil de chants célébrant l'amour mutuel et fidèle qui scelle le mariage. Il proclame la légitimité et exalte la valeur de l'amour humain ; et le sujet n'est pas seulement profane, puisque Dieu a béni le mariage, entendu moins comme un moyen de procréation que comme une association affectueuse et stable de l'homme et de la femme (BÍBLIA DE JERUSALÉM, 2019, p. 1087 [Ma traduction]).⁶

Ainsi, l'irruption du désir de Narcisse Boisvert pour Marie Calumet dans l'espace sacré de la paroisse n'est tolérable que par la promesse de la future union matrimoniale, qui aura lieu au presbytère. En ce sens, la

³ “Não há livro no Antigo Testamento do qual tenham sido propostas interpretações mais divergentes.”

⁴ “o amor de Deus por Israel e o do povo por seu Deus são representados como as relações entre dois esposos”

⁵ “a alegoria tornou-se [...] a das núpcias de Cristo e da Igreja ou da união mística da alma com Deus”

⁶ “Para muitos exegetas, o Cântico seria uma coletânea de cânticos que celebram o amor mútuo e fiel que sela o matrimônio. Ele proclama a legitimidade e exalta o valor do amor humano; e o assunto não é somente profano, uma vez que Deus abençoou o matrimônio, entendido menos como um meio de procriação do que como associação afetiva e estável do homem e da mulher.”

consommation du mariage effectuée par le couple est légitime, et pour cause ! Le résultat ne se fait pas attendre : « Neuf mois après son entrée en ménage, madame Narcisse Boisvert donnait naissance à un petit garçon aux cheveux roux » (GIRARD, 1990, p. 193). Ce n'est pas le cas de Suzon, pour qui l'expression du désir sexuel demeure le tabou le plus complet.

Selon Vanasse, dans l'article qu'il consacre au roman dans le *Dictionnaire des œuvres littéraires du Québec*, organisé par Maurice Lemire,

en lisant les extraits du *Cantique des cantiques*, que l'auteur donne à lire dans son roman, on ne peut s'empêcher de penser que la sexualité est fortement réprimée au pays du Québec. Qui a raison ? La Bible ou ses représentants ? Telle est la question non formulée mais clairement inscrite dans le récit. Voilà sans doute pourquoi il a été condamné : Rodolphe Girard, de son propre chef, c'est-à-dire en bravant ouvertement l'autorité de l'Église, a donné à lire des extraits de ce livre défendu qu'est la Bible ! Il mérite donc l'opprobre. Évidemment la condamnation n'est pas aussi explicite mais qu'importe puisque là est la faute. Quant au reste sur lequel on a beaucoup insisté, ce ne sont que de faux prétextes (VANASSE ; LEMIRE, 1980, p. 675).

Pour conclure, je voudrais dire qu'il est très réjouissant de constater qu'un roman qui a fait l'objet d'une censure de la part des élites religieuses conservatrices qui ont dominé le Québec jusqu'à la fin des années cinquante du siècle dernier, et d'une autocensure de la part de l'auteur lui-même, a opéré au fil du temps une insertion progressive dans l'institution littéraire, au point d'être aujourd'hui étudié comme un classique dans les écoles secondaires du Québec, en plus d'être considéré comme l'un des romans québécois les plus marquants du début du vingtième siècle.

Références

BÍBLIA DE JERUSALÉM. São Paulo : Paulus, 2019.

BOIVIN, Aurélien. Roman québécois et censure. In : *Canadart*, Salvador, UNEB, vol. 6, p. 161-174, janv./déc. 1998.

GAUTHIER, Conrad. *40 chansons d'autrefois* (Mélodies et paroles) : Répertoire Conrad Gauthier, directeur-fondateur des Veillées du bon

vieux temps. Montréal : Éditeur Archambault, [entre 1930 et 1947], p. 46-47. Disponible sur <<https://numerique.banq.qc.ca/patrimoine/details/52327/4041281?docref=QCrDdlpVIX3qVifsOMftZg>>. Consulté le 4 oct. 2022.

GIRARD, Rodolphe. *Marie Calumet*. Montréal : Bibliothèque québécoise, 1990.

MILOT, Louise ; OUELLET, François ; ROY, Fernand. L'inscription de l'écriture dans *Marie Calumet*. In : *Voix et Images*, vol. 16, n. 1, (46), p. 80-94, 1990.

POIRIER, Marie-Christine. *L'écart esthétique de Marie Calumet et l'étude de ses diverses réceptions*. 2012. 146 f. Mémoire (maîtrise en études littéraires). Université du Québec à Chicoutimi, Chicoutimi, 2012.

PREMIÈRE réédition de *Marie Calumet* dans sa version originale non censurée depuis sa parution en 1904. Disponible sur <<https://billyrobinson.com/lelecteur/leblogue/2020/08/28/premiere-reedition-de-marie-calumet-dans-sa-version-originale-non-censuree/>>. Consulté le 7 nov. 2022.

PROULX, Bernard. *Le roman du territoire*. Montréal : Université du Québec à Montréal, 1987 (Les cahiers d'études littéraires).

ROY, Fernand. *Marie Calumet* dans la littérature québécoise : Pour une sémiotique de l'histoire littéraire. In : *Protée*, vol. 27, n. 2, p. 45-56, 1999.

RUEST, Collette. *Marie Calumet de Rodolphe Girard : Roman contestataire*. 1979. 187 f. Mémoire de maîtrise en lettres. Université du Québec à Trois-Rivières, Trois-Rivières, 1979.

THIBEAULT, Fabienne. *Marie Calumet*. Disponible sur <<https://www.paroledechanson.net/fabienne-thibeault/marie-calumet>>. Consulté le 4 oct. 2022.

THIBEAULT, Fabienne. *Marie Calumet*. *Dans : Les chants aimés*, vol. 1 [Montréal] : Kébec-Disc, 1982. 1 disque sonore, piste 6 (2 min 35 sec). Disponible sur <https://www.youtube.com/watch?v=gHsONaRfWZk&list=OLAK5uy_lmKFFcY1APDAVOopROu-tnfo_wRH6U7k&index=5>. Consulté le 6 fév. 2022.

VANASSE ; LEMIRE, Maurice (Dir.) *Dictionnaire des œuvres littéraires du Québec*. Tome II (1900-1939). Montréal : Fides, 1980.

Le régent du charme : **énigmes du texte de Réjean Ducharme**

Arnaldo Rosa Vianna Neto

Résumé : Les réflexions développées dans ce texte se constituent à partir d'études centrées sur l'analyse de processus et de mécanismes qui engendrent des identités culturelles au Québec, en tenant par objet de recherche des œuvres de l'écrivain Réjean Ducharme. Il s'agit de présenter l'importance de l'œuvre de Ducharme pour la construction d'un discours littéraire à travers lequel on peut repérer des mécanismes qui, mis en contact dans un complexe puzzle, constituent une poétique capable de réussir l'ancrage des singularités culturelles québécoises dans le sol américain. Ainsi, en dialogue avec la critique littéraire québécoise, on développe des réflexions pour lesquelles la pensée d'intellectuels de différents domaines du savoir comme la sociologie, l'histoire, entre autres, rend possible une meilleure appréhension des concepts tels que l'ironie, la parodie, le recyclage, le bricolage, l'assemblage, la lecture, l'écriture et la littérarité, permettant de tirer du texte de Ducharme les éléments qui ont autorisé à la critique de le signaler comme le fondateur du roman américain au Québec. On distingue aussi d'autres pratiques culturelles de l'artiste Ducharme, comme l'art plastique et le cinéma, qui ne font qu'enrichir la compréhension des mécanismes qui rendent l'ensemble de son œuvre artistique tellement représentatif de la complexité identitaire au Québec ainsi que de l'importance de l'art pour une remise en question de l'être humain et de sa (re)présentation dans le monde.

Mots-clés : littérarité ; ironie ; poétique du débris

*[...] chaque page d'un livre est une ville. Chaque ligne est
une rue. Chaque mot est une demeure.*
Réjean Ducharme, *L'avalée des avalés*

*D'où vient le roman ducharmien ? Du nom même de son
auteur. [...] Étrangement, le nom de l'auteur – Réjean
Ducharme – est d'une certaine façon particulièrement
« ducharmien ».*

Anne Éleine Cliche, *Le désir du roman*

Commençant à écrire dans le contexte des années soixante, durant lesquelles la Révolution Tranquille au Québec subvertit les institutions et exprime un changement des mœurs et des idéaux, Réjean Ducharme, sans embarquer dans un engagement politico-social, produit néanmoins, dans la pratique subversive du texte, des ruptures et des transformations dans le contexte de la crise des paradigmes de la modernité. Une étude de son œuvre dans son ensemble révèle un langage fortement défini par des constructions parodiques associées à des jeux de recyclage d'identités culturelles diverses et complexes qui se sont constituées dans la mouvance des migrations historiques. Marquées par des (re)territorialisations et des (trans)territorialisations, ces identités culturelles migrantes, qui ont traversé et continuent de traverser les Amériques, ont construit au Québec des imaginaires et/ou des représentations symboliques d'un *ethos* déterminé par la confluence, à la fois conflictuelle et harmonieuse, de références pluriethnoculturelles souvent invisibles dans le vocable *américain* fortement attaché à l'inscription étasunienne. Imbus de l'esprit contestateur ainsi que du débat identitaire qui ont marqué, entre autres revendications socioculturelles, la Révolution Tranquille aux années 1960, les textes de Ducharme ont contribué au débat sur comment inscrire les singularités francophones (entre autres issues de mouvements migratoires divers) en sol américain.

Constitué dans cet entre-lieu riche de significations, où l'on peut repérer la circulation de discours pluriels, le récit fictionnel de Réjean Ducharme articule le complexe jeu d'enracinement et de mouvance de constructions culturelles qui réfèrent à l'imaginaire québécois. Dans cet exercice, se développent des mécanismes d'appropriations et de déconstructions intertextuelles qui permettent l'inscription de la parodie comme pratique textuelle de son récit. Lecteurs de Ducharme, l'écrivain, essayiste et critique littéraire Gilles Marcotte ainsi que le sociologue et historien Gérard Bouchard soutiennent la thèse selon laquelle Ducharme est le fondateur du roman québécois américain avec la publication de *La fille de Christophe Colomb* en 1969. Pour Marcotte, jouant avec le titre, Ducharme est le découvreur du roman américain : « Le voici donc enfin notre roman américain, et voici le découvreur lui-même » (MARCOTTE : 1989, p. 93) et, selon Bouchard, en lui on peut lire l'émergence de l'américanité : « [...] la fin de la décennie coïncida avec la publication de *La fille de Christophe Colomb* (1969) de Réjean Ducharme et sembla

signer l'acte de naissance de l'américanité dans la littérature québécoise » (BOUCHARD : 1995, p. 29). Réfléchissant sur la structure et le fonctionnement des imaginaires collectifs dans ses recherches sur les processus qui contribuent à la construction de l'américanité, Bouchard reconnaît dans *La fille de Christophe Colomb* les caractéristiques qui correspondent à ses attentes quant à l'expression de l'*ethos* québécois dans la signification du vocable américain, c'est-à-dire, la territorialisation, ou l'« arrimage américain », de l'imaginaire québécois sur le sol américain. Marcotte signale dans *La fille de Christophe Colomb* l'exemple le plus abouti du tohu-bohu de formes qui caractérise l'*ethos* américain. L'expression, utilisée par lui pour identifier l'image de l'interdiscursivité parodique de Ducharme, indique une voie analytique dans laquelle il devient important de référencer la littérarité du texte de Ducharme comme expression de la complexité du jeu entre langue et langage où l'on peut appréhender des hypothèses pour la définition d'une théorie de la lecture à Ducharme. Le scénario de ce parcours est référencé dans *L'avalée des avalés*¹, premier roman publié de l'écrivain, dans la citation qui est devenue l'épigraphe de ce texte : « [...] chaque page d'un livre est une ville. Chaque ligne est une rue. Chaque mot est une demeure » (DUCHARME : 1966, p. 107). La cartographie de cette ville métaphorique dans le diagramme du texte ducharmien pointe vers des indices de lecture qui conduisent au déchiffrement des énigmes de son texte. Dans le labyrinthe complexe de ses rues et de ses maisons, on peut recueillir non seulement des fragments de textes d'auteurs cités dans le tissu intertextuel de ses livres, où s'installe une vaste et éclectique « bibliothèque imaginaire » (MAILLOT : 1990, p. 3), mais aussi toutes sortes d'objets culturels tels que des films, chansons, brouillons et notes, matière qui sera recyclée dans le travail d'assemblage de l'interminable bricolage du texte de Ducharme. Dans cet assemblage littéraire, l'avalement, l'appropriation, la réécriture et l'ironie parodiques sont pointés comme des stratégies productrices de dialogisme, mouvance, fragmentation et multiplication polyphonique discursive qui constituent le texte inachevé de Ducharme. Selon Élisabeth Nardout-Lafarge, professeure de littérature québécoise à l'Université de Montréal, de

¹ Bien que *L'avalée des avalés* ait été le premier roman publié de Ducharme, *Le nez qui voque* a été le premier à être écrit, selon les informations fournies par Claire Richard, interviewée par moi en 1997 et en 2002.

telles ressources permettent de manipuler des mécanismes de production textuelle favorisant la littéarité du texte de Ducharme :

[...] chez Ducharme, toutes les modalités de la citation, de la copie à la réécriture, sont aussi des lectures qui, souvent, parfois par le détour d'une apparente désinvolture, tirent du texte dont elles s'emparent ce qu'il contient d'essentiel, sa vérité en quelque sorte, désignée avec une étonnante et très sûre « intelligence » de la littérature. Il va sans dire que le caractère redondant et systématique de ce recours aux textes est aussi, y compris sur le mode parodique, un hommage à la littérature (NARDOUT-LAFARGE : 2001, p. 169).

Dans l'analyse de sa pratique textuelle à partir de ces mécanismes d'écriture/lecture, ou de citations intertextuelles, une dissociation entre énoncé et énonciation devient donc irréalisable, puisqu'un travail sur le langage serait dissimulé, sur l'indétermination sémantique qu'il génère dans les rapports aux altérités discursives. Le parcours de lecture dans les méandres du récit de Ducharme, où seule la littéarité du texte s'affirme comme réalité, s'effectue sous la condition de ne pas pouvoir oublier ce rapport entre ludicité linguistique et complexité du langage littéraire dans la production des sens de son texte. Ainsi, les considérations de Françoise Laurent sur l'indicible du signe littéraire sont prises en compte dans le jeu sans fin de re-signification de sens entre signifiant et signifié chez Ducharme :

Au Québec, Ducharme est sans doute le premier écrivain à rendre évidentes les limites de la signifiante du vocabulaire ; visant l'indicible, il laisse le lecteur devant le silence. Il s'arrête sur des mots en apparence simples, lorsque dire ne veut plus rien dire, à l'endroit du discours où le mot se vide et n'est plus senti que comme un creux habité par une douleur. [...] Il va de soi que cette désignation de bornes où le pouvoir de l'esprit cesse de s'exercer, où le sens devient non-sens, implique la tentation de créer des mots et des structures pour allonger la route de la signification, essayer de réanimer les pièces de l'immense puzzle qu'est le langage pour que toute l'ampleur du vécu, du sentiment, paraisse devenir dicible (LAURENT : 1988, p. 16).

Dans ce texte, ce qui intéresse à la lecture de l'œuvre de Ducharme c'est l'étude de cette pratique textuelle du jeu entre langue et langage, cet « immense puzzle qu'est le langage », annoncé par l'auteur dans les

différents titres de son œuvre comme, par exemple, *L'avalée des avalés* (1966), *Le nez qui voque* (1967), *L'Océantume* (1968), *La fille de Christophe Colomb* (1969), *Les enfantômes* (1976), *Dévadé* (1990). Anne Élaïne Cliche, pointant la séduction des énigmes contenues dans le texte ducharmien, insiste sur le jeu de sens également contenu dans le nom de l'auteur :

D'où vient le roman ducharmien ? Du nom même de son auteur. [...] Étrangement, le nom de l'auteur – Réjean Ducharme – est d'une certaine façon particulièrement « ducharmien » puisqu'il signifie littéralement, selon le principe de l'homophonie – le sujet de la maîtrise et de la séduction, le régent du charme, de l'illusion et de l'enchantement. Nom par avance offert comme une proie à la dévoration du roman [...]. D'où viennent ces romans ? De l'horreur du Nom, du déni qui passe dans le texte sous les traits d'un fantasme de destruction et d'anéantissement (CLICHE : 1992, p. 81-2).

Une lecture du jeu entre langue et langage dans le texte de Ducharme indique une relation complexe et conflictuelle entre l'écrivain et le monde, définie par l'incrédulité et/ou la méfiance absolue à l'égard de tous les codes et valeurs qui constituent les matrices et les paradigmes discursifs. Cela se voit dans son travail par rapport aux textes, aux discours, aux idées, aux êtres, aux sentiments et surtout aux mots. Dans l'essai « Ducharme ironiste », Gilles McMillan met en lumière cette défiance par rapport à la parole : « Ducharme réfute la croyance jusqu'à une infinie suspicion vis-à-vis des mots » (McMILLAN : 1997, p. 53). Rien n'est repris dans l'œuvre de Ducharme sans un travail complexe de relecture et de déconstruction dans un jeu où même la possibilité d'écrire est questionnée. Cette suspicion à l'égard des mots mise en lumière par McMillan, qui introduit le jeu de l'instabilité du sens dans le texte de Ducharme, suggère une lecture articulée à une poétique que l'on peut peut-être définir comme une poétique de l'équivoque, indice présenté dans le titre de *Le nez qui voque* (DUCHARME : 1967). Autrement dit, dans le jeu du texte de Ducharme, sous le sens « rationnel » des mots (qui se construit grammaticalement par syntagmatisation), on cherche la signification paradigmatique où se sédimentent les contenus culturels et s'accumule la charge polysémique de leurs connotations, une fois que non seulement l'arbitraire de la norme grammaticale mais aussi celui du signe linguistique sont l'objet du travail de décomposition/

recomposition, de désassemblage/recyclage de l'écrivain qui, ne croyant qu'à la réalité de l'objet artistique, s'applique inlassablement au montage de son assemblage textuel.

La pratique textuelle de Réjean Ducharme fait référence à ce que l'écrivaine Régine Robin définit, dans une réflexion sur la mémoire, l'histoire et l'hétérogénéité discursive, comme *hors-lieu*, c'est-à-dire « un travail de dé-tissage des certitudes » (ROBIN : 1989, p. 16), ce qui conduit à la mise à distance « en permanence de toute tentation de maîtrise » (ROBIN : 1989, p. 16). Analysant Blanchot, Robin écrit sur le concept de hors-lieu : « C'est selon Blanchot laisser parler cette voix narrative du lointain, de l'ailleurs, du neutre, bref ce que j'appelle le hors-lieu » (ROBIN : 1989, p. 17). C'est dans cette frontière ou dans cette tension dialogique, où transitent de multiples représentations discursives, que s'élabore le récit ducharmien. La fictionnalisation des mécanismes discursifs idéologiques chez Ducharme consiste à rendre visible, grâce à un travail de déconstruction des certitudes élaboré dans le texte par le discours de la parodie, ce que l'idéologie occulte ou banalise en dissimulant sa composition multiple dans le monolithisme de son discours. Il est ainsi que Gilles Marcotte (1989) souligne la valeur heuristique du principe dialogique pour l'analyse de certains romans québécois, dont celui de Ducharme.

Dans ce sens, si l'on pense, avec le professeur Eloína Prati dos Santos, au concept de parodie postmoderne comme fiction décolonisatrice (SANTOS : 2000), c'est-à-dire un large questionnement sur la civilisation occidentale elle-même, où se reflète la crise de la notion de sujet comme « source cohérente et constante de signification » (HUTCHEON, apud SANTOS : 2000, p. 318), on peut lire *La fille de Christophe Colomb* comme une expression de cette fiction. Le récit de Ducharme est pris comme une forme d'intervention culturelle et de subversion de l'autorité discursive dans le contexte de la Révolution Tranquille au Québec, puisque caractérisé par la problématisation du discours romanesque, la transgression des frontières de genre, l'usage de l'ironie (et une auto-ironie) et par un rapport au passé, emblématiquement marqué par l'ironie de la devise « je me souviens », où devient visible l'héritage d'une mémoire « lourde à porter », d'un passé irrécupérable qui empêcherait, selon l'historien Jocelyn Létourneau dans *Passer à l'avenir* (2000), « l'arrimage américain » de Bouchard. Gilles McMillan souligne la valeur de l'ironie dans l'œuvre de Réjean Ducharme : « Lire les romans de Ducharme sans tenir

compte de l'ironie et l'auto-ironie comme des composantes déterminantes des textes, comme les lieux mêmes du texte, comme le tronc ou le cœur de l'œuvre, équivaut à se rouler un joint avec les pages du livre » (McMILLAN : 1997, p. 49).

Ce sont donc ces aspects qui guident dans ce texte l'analyse du bricolage textuel de Ducharme. Dans ce cadre, pour enrichir ce débat, l'énoncé de Nardout-Lafarge sur le bricolage culturel postmoderne et la place de Ducharme, « situé à la périphérie de la tradition littéraire canonique », est pris dans ce contexte pour la voie d'analyse indiquée :

[...] « bricolage » que constitue forcément la culture à une époque que ne régit plus l'ordre de la tradition, bricolage qui est sans doute aussi, dans le cas de Ducharme, celui que l'écrivain situé à la périphérie de la tradition littéraire canonique doit sans cesse fabriquer et adapter. Chez lui cependant, l'édifice est fragile en ce que, toujours, le menace une ironie d'autant plus inquiétante qu'elle est aussi une auto-ironie (NARDOUT-LAFARGE : 2001, p. 170).

Ironie, auto-ironie, bricolage et déconstruction constituent aussi la création des personnages chez Ducharme. En analysant le récit de Ducharme, on peut observer que le processus d'engendrement des personnages reproduit dans le jeu textuel les mêmes concepts qui émergent de la théorie de la lecture à *Ducharme* sur la littérarité de sa représentation artistique comme forme de survie. Claire Richard, compagne et porte-parole de l'écrivain, interviewée à Montréal², confirmant que la seule forme de dialogue que Ducharme entretient avec le monde est la possibilité d'écrire, pointe son immense solitude en dehors de celle-ci : « Jamais que Réjean parlera de ce qu'il a fait. Il ne lit aucun journal, aucune critique. Jamais qu'il essaiera de savoir ce qu'on dit de lui. C'est un homme qui vit complètement seul » (ROSA VIANNA NETO : 1998, p. 232-37). Mille Milles, voix narrative de Ducharme, réitère l'information : « En ce moment, j'écris. Mais, si je n'écrivais pas, je ne ferais rien. [...] Écrire est la seule chose que je puisse faire pour distraire mon mal et je n'aime pas écrire. Mon état est difficile à décrire. Tout en moi est vide, effondré » (DUCHARME : 1967, p. 71). Face à l'objet littéraire comme seule réalité possible, Ducharme exerce dans sa

² Entrevue avec Claire Richard. Montréal, 1997. In : ROSA VIANNA NETO, Arnaldo. *A representação do ethos underground na estética do vazio de Réjean Ducharme*. Niterói, 1998. Mémoire de maîtrise présenté à l'Universidade Federal Fluminense.

pratique narrative les multiples possibilités de mouvance et de métamorphose textuelle, exagérant le sens des choses jusqu'à l'épuisement de leurs significations. Dans la série de métamorphoses qui caractérisent ses œuvres, l'écriture est la plus grande d'entre elles. Entretenant comme seul moyen de communication le dialogue avec l'écriture, dans un travail de tissage et (de)tissage, Ducharme réalise avec l'écrivain/narrateur Mille Milles, dans la construction surréaliste du « nez équivoque qui vogue », une des possibles lectures du bricolage constitutif du titre dans le récit *Le nez qui vogue*, cette mise en abyme errante/voguant dans son récit, ne dialoguant qu'avec les êtres de papier de cette (ré)écriture infiniment dupliquée dans le cercle intertextuel. Dans ce cercle, le jeu entre le simulacre du réel et la fiction du même simulacre se réinvente, c'est-à-dire que la fictionnalité de la fiction du réel se réalise ou l'on n'investit que dans la littérarité de la lettre. Dans la solitude de l'écriture, il dialogue avec les voix archivées dans la mémoire du texte, dans l'archive du texte qu'il réactive. Son (in)communicabilité s'exerce dans l'inépuisable dialogue intertextuel avec Poe, Flaubert, Nelligan, Rimbaud, Baudelaire, Lautréamont, Céline, Sartre, Colette, Barrès, Platon, Mauriac, Musset, Gide, George Sand, Iberville, Kierkegaard etc.

Dans l'une de ses rares apparitions publiques, à l'occasion de la parution de *L'avalée des avalés*, dans une entrevue accordée à la presse, Ducharme refuse d'identifier la paternité de l'œuvre, se considérant théoriquement comme le lieu où s'effectue l'écriture : « Je ne veux pas qu'on fasse le lien entre moi et mon roman, je ne veux pas être connu. Je ne veux pas être pris pour un écrivain » (Apud PAVLOVIC, Myrienne : 1980, p. 75-95). Si Bérénice Einberg (*L'avalée des avalés*) est la grande dévoreuse de l'écriture, opérant la retransmission de la parole de l'autre qu'elle assimile et recontextualise, niant l'autoritarisme du *pater* dans toutes ses instances (politique, religieuse, morale, institutionnelle, scientifique etc.), le refus de l'identité d'écrivain n'est justifié que par la mise en abyme en ses multiples personnages, lecteurs compulsifs et écrivains marginaux qui fictionnalisent le réel en niant son existence et en affirmant son illusion comme une sortie (équivoque) de l'inévitable vide. Claire Richard affirme que l'écrivain lit de manière compulsive :

Il lit tout, Réjean, il lit tout ! C'est pas croyable tout ce qui peut lui tomber sur la main. Il lit beaucoup, beaucoup, beaucoup ! Il lit tout le temps et tout ! Impossible de savoir ce qu'il lit, parce qu'il lit sans arrêt, sans arrêt !

Je pense qu'il lit énormément. Y a toujours, au réveil, deux, trois livres qui traînent. Il voyageait en bicycle, et, puis, il disait qu'il connaissait tellement le trajet qu'il lisait en bicycle (ROSA VIANNA NETO : 1998, p. 232-37).

Dans ce détail biographique significatif de l'écrivain, on peut voir l'intersection des croisements et des chemins : il s'agissait de traverser (et dévorer en même temps) des pages du livre et des distances spatiales. Voyageant dans l'écriture, ses doubles narratifs, Bérénice (*L'avalée des avalés*, 1966), Colombe Colomb (*La fille de Christophe Colomb*, 1969), Mamie (*Va savoir*, 1994) et Mille Mille (*Le nez qui voque*, 1967), se déplacent comme des êtres de frontière. C'est la mouvance incessante de cette frontière entre réalité et fiction qui permet la métamorphose de l'écrivain en un autre double encore, un bricoleur, un personnage qui cette fois agit dans la fiction de la réalité quotidienne. Auteur de nombreux romans, pièces de théâtre, scénarios de films et compositions musicales, Ducharme signe également, en tant qu'artiste plasticien, sous le pseudonyme de Roch Plante, la même pratique de *l'assemblage*³. Ses assemblages sont faits de rebuts et de matériaux recyclés dans des compositions complexes, inscrivant dans le statut différencié de l'objet artistique la redéfinition de concepts et de constructions culturelles vidées et immobilisées dans des paradigmes idéologiques hégémoniques. Le bricoleur Roch Plante porte en son nom la possibilité de réaliser le vieux problème identitaire québécois partagé entre les constructions culturelles francophones et anglophones, à travers la métaphore inscrite dans le jeu du pseudonyme. La lecture de Roch comme roche, en langue anglaise, et de Plante, en langue française, comme plante, peut suggérer des combinaisons telles que : roche plantée en sol québécois où se configure actuellement une réalité pluriethnoculturelle, proliférant en rhizome dans la réalisation d'une hybridation jusqu'alors inhibée par la structure binaire reproductrice de la « pensée systémique » ou « racine unique » (Cf. GLISSANT : 1996) ; le semeur de pierres⁴, recueillies dans les errances du vagabond à travers les frontières américaines dans la compulsion du voyage comme ressource de survie, qui diffuse l'*ethos* hétérologique en terre québécoise.

³ Rassemblement et recyclage de différentes pièces de rebut aboutissant à l'assemblage d'un objet artistique final aux multiples significations. Les nombreux assemblages signés par Ducharme se retrouvent au Musée du bas Saint-Laurent à Québec.

⁴ Claire Richard raconte l'affaire du voyage et de la cueillette de rocks qui a donné lieu à un énième détour dans l'errance de Roch Plante (cf. ROSA VIANNA NETO, 1998, p. 232-37).

On lit aussi, dans une intertextualité sémiotique, ce jeu de traductions qui font référence à la pluralité de l'identité artistique de Ducharme dans les figures cinématographiques du *dompteur de vers* dans *Léolo* (LAUZON : 1992) et des protagonistes (mendiants, rats de villes) du film *Le joyeux calvaire* (ARCAND, Denis (dir.), RICHARD, Claire (scénario et dialogues) : 1997). Le scénario de *Le joyeux calvaire*, écrit par Claire Richard, reproduit l'itinéraire de l'errance d'un mendiant dans les rues de Montréal et le thème de la réinvention du quotidien que l'on peut lire dans le récit de Ducharme. *Le joyeux calvaire* semble être la reproduction en langage cinématographique de l'écriture de Ducharme, insinuant l'existence d'un autre double narratif de Ducharme : Claire Richard, qui porte la marque de cette complicité dans l'invention du pseudonyme (Richard/Ducharme). Dans *Léolo*, le roman *L'avalée des avalés* apparaît comme un élément générateur du récit cinématographique, acquérant la représentation d'une icône narrative lorsque le protagoniste, Léolo, s'exclut du noyau familial, canoniquement abject, pour s'inclure dans le texte de Bérénice Einberg, protagoniste du livre, avec qui il s'identifie et dialogue dans l'espace ambigu de la libération et de l'exclusion du discours de l'enfance, réuni par l'extraordinaire lucidité de celui qui se reconnaît dans l'abjection souterraine comme sujet de reconstruction d'un *ethos outsider*, et de réinvention d'une esthétique référencée dans le vide. Dans le film, le scénariste Jean-Claude Lauzon reproduit dans son texte le recyclage métaphorique des récits de Ducharme, le protagoniste est un garçon qui s'applique à l'exercice d'une écriture jamais achevée de vers qu'il jette à la poubelle. Lauzon introduit dans l'intrigue du récit cinématographique la figure du dompteur de vers qui reproduit les pratiques de Roch Plante dans sa déambulation nocturne dans les ruelles de la banlieue montréalaise. Le dompteur, déguisé en figure de collecteur de papier, collectionne également les vers de Léolo, qui, découverts dans l'anonymat des poubelles, sont soumis au recyclage par le bricoleur (dompteur), qui les recompose et les ré-identifie dans le récit qu'il finit par construire. Fictionnalisant la réalité quotidienne, Roch Plante agit également comme un bricoleur en recyclant des déchets collectés sur les trottoirs, des caniveaux et des poubelles (une activité qui l'a parfois conduit à être identifié comme un mendiant), des éclats, des mégots de cigarettes, des bras de poupées, des jouets de super-héros, des pièces ou restes d'objets qui, abîmés ou simplement rejetés, ont perdu leur

fonctionnalité dans la société consumériste, soumise aux idéologies de l'avoir et de l'accumulation mercantiliste. L'ambivalence de l'expression dompteur de vers suggère le rapprochement métaphorique entre le personnage du film de Lauzon et l'artiste plasticien Roch Plante. En plus de la ferraille, dans le sac du collectionneur Roch Plante se trouvent aussi des bouts de papier de toutes sortes, des restes de textes de magazines et de journaux déchirés, des billets de théâtre et de cinéma qu'il collectionne et, comme le dompteur, retape et colle, en réalisant dans le bricolage de ses assemblages plastiques la pratique narrative de l'écrivain Ducharme, un autre double qu'il vivifie en le niant. En recouvrant le socle en béton de certains de ses assemblages, comme Skin (PLANTE : 1994), de journaux qui publient des critiques et des articles sur son travail, le plasticien donnerait un nouveau sens à la critique, qu'il ne lit pas, en la valorisant dans ses créations plastiques, ou exercerait-il une fois de plus l'ironie en lui donnant la fonction d'emballer des déchets artistiques ? Par conséquent, la réutilisation des déchets re-signifie, dans ses compositions, l'éthos déviant, mouvant et hybride, rendant ces îles ou ghettos culturels visibles dans la culture québécoise, dans une construction dialogique polémique avec des références européennes traditionnelles et étasuniennes hégémoniques. En ce sens, on cite Nardout-Lafarge en *Réjean Ducharme : une poétique du débris* :

Il n'est peut-être pas indifférent que dans cet éclatement dont il ne reste que des bribes éparses et vidées de sens, les représentants de la littérature et de la culture européennes soient radicalement dépossédés de leur texte, alors que les énoncés québécois, tronqués, coupés, restent malgré tout lisibles (NARDOUT-LAFARGE : 2001, p. 103).

Ainsi, s'appropriant par la parodie le mémorial fragmenté qui définit l'espace nomade et l'intersection de plusieurs géographies mémorielles, Ducharme construit de véritables *assemblages* dans la *mise-en-scène* de la problématique interculturelle entre hégémonie et périphérie, réévaluant les statuts culturels dans l'élaboration d'une territorialité québécoise, où peuvent être incluses des constructions socioculturelles migrantes qui accompagnent la mouvance des imaginaires en transit dans sa poétique du débris.

Références

- ARCAND, Denis (dir.). RICHARD, Claire (scénario et dialogues). *Le joyeux calvaire*. Montréal, Québec. L'Office National du Film du Canada, 1997.
- BOUCHARD, Gérard et LAMONDE, Yvan (dirs.). *Québécois et Américains : La culture québécoise au XIXe et XXe siècles*. Montréal : Fides, 1995.
- CLICHE, Anne Éline. *Le désir du roman (Hubert Aquin, Réjean Ducharme)*. Montréal : XYZ Éditeur, 1992. (Coll. Théorie et littérature)
- DUCHARME, Réjean. *L'avalée des avalés*. Paris : Gallimard, 1966.
- _____. *Le nez qui voque*. Paris : Gallimard, 1967.
- _____. *L'Océantume*. Paris : Gallimard, 1968.
- _____. *La fille de Christophe Colomb*. Paris : Gallimard, 1969.
- _____. *Les enfantômes*. Paris : Gallimard, 1976.
- _____. *Dévadé*. Paris : Gallimard, 1990.
- _____. *Va savoir*. Paris : Gallimard, 1994.
- GLISSANT, Édouard. *Introduction à une poétique du divers*. Paris : Gallimard, 1996.
- LAURENT, Françoise. *L'œuvre romanesque de Réjean Ducharme*. Québec : Éditions Fides, 1988. (Coll. Approches)
- LAUZON, Jean-Claude. *Léolo*. Montréal, Québec. L'Office National du Film du Canada. 1992.
- LÉTOURNEAU, Jocelyn. *Passer à l'avenir*. Histoire, mémoire, identité dans le Québec d'aujourd'hui. Montréal : Boréal, 2000.
- MAILLOT, Laurent. « Réjean Ducharme aux limites de l'écriture ». Discours prononcé le 27 novembre, 1990, à l'occasion de la remise à Réjean Ducharme du prix Gilles-Corbeil de la Fondation Émile Nelligan.
- MARCOTTE, Gilles. *Le roman à l'imparfait : la Révolution Tranquille* du roman québécois. Essais. Montréal : Hexagone, 1989 (b).
- McMILLAN, Gilles. Ducharme ironiste. In : CADOTTE, André et alii. (dirs.) *Conjonctures*. Revue québécoise d'analyse et de débat. n. 26. Montréal : Bibliothèque nationale du Québec, automne, 1997.
- NARDOU-LAFARGE, Élisabeth. *Réjean Ducharme : une poétique du débris*. Québec : Éditions Fides, 2001. (Nouvelles études québécoises)
- PAVLOVIC, Myriam. L'affaire Ducharme. In : *Voix et images*. Montréal : PUQ (Presses de L'Université du Québec), vol. VI, n° 1, automne, 1980.
- PLANTE, Roch. *SKIN (assemblage sur socle en béton)*, 1994.
- ROBIN, Régine. *Le roman mémoriel : de l'histoire à l'écriture du hors-lieu*. Montréal : Le Préambule, 1989. (Coll. L'Univers des Discours)

ROSA VIANNA NETO, Arnaldo. *A representação do ethos underground na estética do vazio de Réjean Ducharme*. Niterói, 1998. Mémoire de Maîtrise présenté à l'UFF.

SANTOS, Eloína Prati dos. A paródia pós-moderna como ficção descolonizante. In : PETERSON, Michel, NEIS, Ignacio Antonio (dirs.). *As armas do texto : a literatura e a resistência da literatura*. Porto Alegre : Sagra Luzzatto, 2000.

La dimension érotique dans la littérature amérindienne du Québec : une lecture de *L'amant du lac* de Virginia Pésémapéo Bordeleau

Rita Olivieri-Godet

Résumé : Cet article est consacré à la lecture du roman *L'amant du lac* (2013), de l'autrice amérindienne du Québec Virginia Pésémapéo Bordeleau. Il examine les formes d'inscription de l'érotisme dans le texte, en lien avec l'analyse des fondements cosmologiques amérindiens développés par l'anthropologue Eduardo Viveiros de Castro et l'historien Georges E. Sioui. Cette étude éclaire les éléments d'une sensibilité érotique autochtone qui s'écarte de la vision occidentale chrétienne et machiste et révèle la dimension politique de la figuration de l'érotisme, dans un roman qui ébranle les schèmes de pensée occidentale.

Mots-clés : Littérature amérindienne du Québec ; érotisme ; Virginia Pésémapéo Bordeleau

*[sic] dans cette mer coloniale qu'est le Canada [sic],
l'auteure trouve refuge sur des îles, où l'amour et l'intimité
ne sont pas dictés par le pouvoir colonial. Elle trace ainsi un
archipel de liens et de solidarités qui permettent de penser
la vie et l'avenir à l'extérieur des structures opprimantes du
colonialisme, du racisme et du sexisme.*

Natasha Kanapé Fontaine et Arianne des Rochers (*In Leanne
Betasamosake Simpson, Cartographie de l'amour colonial,*
2018, p. 145).

Dans mes travaux consacrés à la littérature de femmes amérindiennes du Québec et du Brésil (OLIVIERI-GODET, 2019 ; 2020), j'attire l'attention sur une sensibilité érotique (au sens large du terme) qui émane de leurs œuvres et se manifeste, particulièrement, à travers l'expérience sensorielle de l'espace. Celle-ci les conduit à explorer les liens entre la cosmologie autochtone et l'occupation humaine du territoire. La relation privilégiée au territoire s'exprime notamment dans des textes qui s'approprient l'archétype féminin et dont l'imagination

créative fait appel à une expression écopoétique, à l'exemple de la figure fusionnelle de la Terre-Mère. Selon l'historien wendat Georges E. Sioui, « tous les Amérindiens font référence à la terre comme à leur mère, composé comme eux, d'un corps, d'une intelligence et d'un esprit. L'esprit qui régit la terre et produit matériellement la vie est féminin. » (SIOUI, 1999, p. 20).

De façon récurrente, les écrivaines puisent dans le mythe du renouvellement pour légitimer la parole de la femme amérindienne, en lui attribuant la force primordiale de transformation qui alimente ses actes et son discours. Les images qui répercutent l'inscription du corps dans l'espace, en rapport avec la conception amérindienne de l'interdépendance de tous les êtres (humains et non-humains, physiques et spirituels), traversent les œuvres d'autrices autochtones du Québec telles que Rita Mestokosho, Virginia Pésémapéo Bordeleau, Joséphine Bacon, Natasha Kanapé Fontaine, Naomi Fontaine, Marie-André Gill, entre autres, comme en témoigne le recueil *S'agripper aux fleurs* (2012), d'un Collectif de femmes innues, et la récente publication *Anthologie de la poésie actuelle des femmes au Québec 2000 / 2020*¹. L'image de la femme faisant corps avec le monde éveille, par surcroît, une sensibilité érotique en rapport avec une « cosmogonie du vivant » (BORDELEAU, 2022). Il s'agit-là, à notre avis, d'une des singularités majeures de ces textes écrits par des femmes amérindiennes qui, malgré tous les traumatismes subis avec le processus de colonisation, font le pari de la victoire d'Éros sur Thanatos.

Je propose, dans le cadre de cet article, d'étayer la réflexion sur ce sujet en me consacrant à la lecture du roman *L'amant du lac* (2013), de l'écrivaine, poète et peintre Crie-métisse Virginia Pésémépéo Bordeleau². Cette œuvre est souvent considérée par la critique comme le premier « roman érotique » écrit par une autrice amérindienne du Québec. Pour dépasser ce simple constat, j'envisage d'examiner les

¹ Organisée par Vanessa Bell et Catherine Cormier-Larose, Les Éditions du remue-ménage, 2022.

² Virginia Pésémapéo Bordeleau est née à Rapides-des-Cèdres, en 1951, d'un père québécois métissé et d'une mère crie. Elle est l'autrice, entre autres, des romans : *Ourse bleue*, Lachine, Éditions de la Pleine Lune, 2007 ; *L'amant du lac*, Montréal, Mémoire d'encrier, 2013 ; *L'enfant hiver*, Montréal, Mémoire d'encrier, 2014 ; et des recueils de poèmes *De rouge et de blanc*, Montréal, Mémoire d'encrier, 2012 ; *Je te veux vivant*, Rouyn-Noranda, Éditions du Quartz, 2016 ; *Poésie en marche pour Sindy*, Rouyn-Noranda, Éditions du Quartz, 2018.

formes d'inscription de l'érotisme dans le texte. Ceci invite à prendre en considération les relations que les Premières Nations entretiennent avec le territoire (physique, culturel, intime) depuis des millénaires et qui dévoilent la mémoire enfouie du vécu des communautés. L'analyse du sens de l'irruption de la parole amoureuse et de l'inscription de l'érotisme dans le récit me permettra d'observer le décentrement qu'il opère dans la littérature occidentale du genre érotique.

Le prologue, signé par Virginia Pésémapéo Bordeleau, remplit une double fonction, à la fois didactique et politique : d'une part, il prépare le lecteur à pénétrer dans un univers méconnu, en situant le cadre spatial, culturel et historique du récit ; d'autre part, son existence dénote le désir de rompre l'isolement et d'établir une relation entre des mondes si différents. L'autrice y assume la position d'altérité représentée par les schémas culturels propres aux peuples autochtones. Elle souligne d'emblée l'appartenance de son récit à un autre paradigme épistémologique que celui de l'Occident : « Notre mode de pensée est particulier » (BORDELEAU, 2013, p. 9), affirme-t-elle. L'écriture de la préface prend donc tout son sens, celui d'affirmer sa différence et en même temps de s'ouvrir à l'interaction avec l'autre, par le truchement de la figuration de l'érotisme qui opère un déplacement des paradigmes occidentaux. Il s'agit donc d'investir une parole amoureuse autre, incarnée dans une langue qui ne possède pas le genre grammatical féminin/masculin. Les rapports entre langage, corps et territoire se trouvent ainsi imbriqués.

Ce « roman d'amour entre une Algonquienne et un métis » (BORDELEAU, 2013, p. 9) cherche à décoloniser des schèmes de pensée occidentale pour décroquer et élargir l'espace symbolique amérindien, et promouvoir l'ouverture progressive à l'autre. Ce faisant, il affirme la dimension politique de l'érotisme, que l'on retrouve également chez des autrices autochtones de langue anglaise, à l'instar de l'écrivaine Nishnaabeg, Leanne Betasamosake Simpson, une des leaders du mouvement *Idle no more*³. Simpson affirme sa volonté de contribuer à la transformation politique des Autochtones, en élaborant des récits qui les libèrent de l'éternel rôle de victimes et inaugurent un lieu de feu,

³ *Idle no more* (Jamais plus l'inaction), mouvement de contestation mené par des femmes autochtones du Canada (2012-2013).

d'humour et d'amour⁴, comme l'annonce d'ailleurs le titre de son ouvrage, publié en 2018, *Cartographie de l'amour décolonial*. Ainsi, la puissance érotique exacerbe « les potentialités du sensible » (MAFFESOLI, 2012, p. 262) et ouvre les portes au dépassement du traumatisme colonial : « *L'amant du lac* nous apprend que nous ne sommes pas que souffrance, que victimes, nous pouvons aussi être plaisir, exultation des corps, des cœurs. Amours » (BORDELEAU, 2012, p. 10). Le choix de faire de « l'exultation des corps » le fondement du récit n'évince pas l'inscription des blessures et des violences coloniales :

Il s'agit de dénouer les mailles des blessures – liées à la perte du territoire, perte du territoire intime, perte de l'identité, perte de l'identité individuelle et citoyenne, perte de l'identité sexuelle, perte du corps-jouissance, perte de l'innocence et de la simplicité des jeux de l'amour – que les abus des prêtres ont laissées sur nos corps et nos âmes. Ce roman existe, je le souhaite, afin de déterrer la graine de la joie enfouie dans notre culture, profondément vivante, échappée du brasier de l'anéantissement annoncé par la Loi sur les Indiens, mise en œuvre par les Oblats de Marie-Immaculée (BORDELEAU, 2013, p. 10).

L'autrice se livre à une écriture à rebrousse-poil de l'expérience historique traumatique des autochtones, en faisant le choix de mettre en avant « une histoire de plaisir des corps dans un monde qui n'a pas encore connu les pensionnats pour Autochtones et les abus multiples des religieux sur les enfants » (BORDELEAU, 2013, p. 9). Le pari d'une écriture lumineuse n'écarte pas pour autant le spectre de la violence de la politique indigéniste coloniale envers les peuples autochtones qui se perpétue dans le présent. Le choix de cette forme de composition à contrepoint cherche plutôt à exacerber le paroxysme dans le tissu du texte littéraire, en ayant recours à la superposition de deux axes qui opposent Éros à Thanatos : celui de la célébration de la vie et des plaisirs du corps qui refond le monde selon la vision autochtone et celui de la mort et de la dépossession, ancré sur la face sombre de leur histoire. De

⁴ Voir l'article « Leanne Betasamosake Simpson redefines what it means to be Indigenous in the 21st century » : « I wanted to present an honest reality of what it's like to be Indigenous in 2017. I wanted to get at it from a place of grounded strength, to cast off narratives around victimhood and come at it with fire and humour and love. », <https://quillandquire.com/authors/leanne-betasamosake-simpson-redefines-what-it-means-to-be-indigenous-in-the-21st-century/>

cette manière, écrire devient un acte engagé qui vise le dépassement des blessures et du spectre de la violence ; il met en relief l'apport des cosmologies autochtones qui se situe aux antipodes de l'anthropocentrisme occidental.

La lecture que je propose de ce roman s'éloigne de la tradition littéraire occidentale qui aurait tendance à attribuer un sens purement symbolique au traitement de l'environnement non-humain dans le texte. Elle met en avant quelques fondements cosmologiques autochtones qui ouvrent la porte à une autre façon de penser et d'établir des relations avec l'univers⁵.

L'histoire d'amour entre le Métis Gabriel et l'Algonquine Wabougouni, riveraine du lac Abitibi, est avant tout une histoire de désir et de plaisir des corps. Une histoire d'où se dégage une sensibilité érotique qui contamine tout l'univers romanesque, intensifiée par le dialogue intersémiotique que le récit inaugure lorsqu'il a recours à des poèmes (« Il est venu le temps / D'écrire des mots d'amour à outrance » [...], BORDELEAU, 2013, p. 103) et par des esquisses qui représentent des paysages naturels et culturels de l'Abitibi (« La réalité capturée en des esquisses habiles », BORDELEAU, 2013, p. 61). Par ailleurs, dans les scènes d'amour, le métissage linguistique entre le français et l'algonquin rend plus intenses et érotiques les relations entre le corps et le langage. La démarche artistique de Virginia Pésémapéo Bordeleau s'appuie sur un dialogue intersémiotique croisant plusieurs modalités de représentation (récit, poésie, peinture) ; une écriture hybride qui cherche à établir et intensifier des rapports entre différents langages.

Au fil du récit, les deux amants se rencontrent, se séparent et se retrouvent à la fin, avec la complicité du lac, qui n'est pas simplement le cadre principal dans lequel les événements se déroulent, mais un acteur à part entière. Le roman se veut une exaltation de la jouissance du corps en situant l'histoire dans le territoire du clan de l'Algonquine, le village de Point-aux-Pins, au bord du lac d'Abitibi, avant l'implantation généralisée du système de réserves et de pensionnats pour Autochtones au Canada. Mais si l'œuvre revendique l'exaltation de la jouissance du corps, elle n'en évoque pas moins les corps souffrants, ceux des victimes de viol ou de la boucherie de la guerre, dans le cadre temporel du récit

⁵ Les apports de l'anthropologie (Viveiros de Castro) et de l'histoire (Sioui) à l'étude des cosmovisions amérindiennes et la perspective critique de la « décolonialité » constituent le socle théorique qui oriente mes analyses (Quijano, 2007 ; Mignolo ; 2015).

correspondant au début des années 1940 et à la Seconde Guerre mondiale. L'inscription de la violence contre les femmes autochtones est au centre du récit avec l'image du corps meurtri de Zagkigan Ikwè, la grand-mère de Wabougouni, violée à l'âge de 16 ans par un missionnaire. Le roman donne à voir la force et la capacité du personnage à dépasser le trauma du viol. Le cycle de la vie prend le dessus et Zagkigan Ikwè fini par accoucher d'une fille. Elle réussit, par la suite, à occuper une place importante au sein de son clan, en transmettant des traditions millénaires, à l'instar de celles des femmes de sa lignée de guérisseuses : « la transmission du pouvoir de guérir se renforçait de génération en génération » (BORDELEAU, 2013, p. 70). C'est aussi pour l'autrice un moyen de faire ressortir le mécanisme de transmission de la mémoire familiale et générationnelle, tout en attirant l'attention sur le rôle déterminant que les femmes jouent dans le processus d'actualisation du savoir des peuples autochtones.

L'éveil de la mémoire ancestrale ainsi que la représentation non anthropocentrique de la nature donnent lieu à une autre perspective épistémique qui implique des figurations complexes des pratiques de l'espace et d'interaction entre les êtres humains et non-humains dont la représentation du lac Abitibi est un exemple. D'après l'autrice, « le lac Abitibi demeure le personnage principal avec son droit de vie ou de mort sur ceux qui s'aventurent sur ses eaux » (BORDELEAU, 2013, p. 10). La vie des trois personnages principaux lui est étroitement liée. Principal cadre spatial du roman, le lac est appréhendé en tant que sujet. Il assume un rôle actif en connexion avec les humains et les non-humains. Hilary Walton, dans sa lecture consacrée à l'œuvre, observe que le lac « révèle la dimension agissante de la nature, dotée d'une volonté, d'une identité propre, tout en entretenant des relations intimes avec d'autres personnages du roman » (WALTON, 2019, p. 17). Cette sorte de communion relationnelle, qui se manifeste particulièrement dans la dimension érotique du lac, est annoncée par l'ambiguïté du titre qui renvoie aux rôles interchangeables des partenaires dans la relation amoureuse, l'amant du lac pouvant être aussi bien le sujet que l'objet de cet amour :

Cet homme aimait cette eau et cette eau l'aimait. Pour l'instant, il lui faisait l'amour avec tout son être, glissait entier en elle qui, silencieuse, retenait ses clapotements, ses gargouillements de maîtresse en attente. Le corps ouvrait l'amante liquide, la pourfendait pour mieux la fouiller. Il retenait son souffle,

puis au moment où il voyait rouge, d'un coup de jarret il remontait, la tête émergeait des eaux et alors, elles frémissaient, ondoyaient vers la rive et léchaient le sable en douceur (BORDELEAU, 2013, p. 34).

À contre-courant de l'objectivation occidentale de la nature, la perspective adoptée, dans ce très bel extrait, illumine un des présupposés fondamentaux de la cosmologie autochtone qui considère que la subjectivité n'est pas un privilège des humains. Par conséquent, une position de sujet est attribuée à des êtres non-humains. De la même façon, le corps ne peut être envisagé en dehors de sa relation avec un sujet (VIVEIROS DE CASTRO & TAYLOR, 2006). Comme le fait remarquer Marie-Eve Bradette dans son excellente étude sur le roman de Virginia Pésémapéo Bordeleau, l'œuvre « donne à lire une interrelation intime des corps et des éléments naturels [...] Le lac, avec une subjectivité et un pouvoir d'agir qui lui sont propres, fait bien l'amour à Gabriel comme le fait l'Algonquine, elle aussi avec sa propre agentivité » (BRADETTE, 2022, p. 55). De ce fait, l'ouvrage requiert une lecture allant au-delà de la perception symbolique de l'érotisation de la nature pour appréhender la spécificité de la pensée autochtone en rapport avec le fondement relationnel entre les êtres et avec le principe d'indissociabilité entre nature et culture. Le cadre d'une cosmogonie du vivant implique l'interconnectivité des organismes. Les Peuples Premiers des Amériques envisagent différemment les concepts de Nature et de Culture, comme le démontrent par exemple les travaux d'Eduardo Viveiros de Castro qui interrogent leur relation au regard du « perspectivisme amérindien ». La cosmologie amérindienne, selon cet anthropologue brésilien, présuppose une connexion sociale intense, un monde qui déborde de subjectivité ; un monde de l'humanité immanente dans lequel toutes les choses peuvent être conçues comme des sujets et où chaque espèce est conçue sous forme de société humaine :

L'ethnographie de l'Amérique indigène est peuplée de ces références à une théorie cosmopolitique qui décrit un univers habité par divers types d'actants ou d'agents subjectifs, humains et non-humains – les dieux, les animaux, les morts, les plantes, les phénomènes météorologiques, très souvent les objets et artefacts aussi –, tous munis d'un même ensemble général de dispositions perceptives, appétitives et cognitives, autrement dit, d'une « âme » semblable (VIVEIROS DE CASTRO, 2009, p. 21).

De nos jours, la cosmologie des peuples amérindiens, dont les mythes et le chamanisme renvoient à un univers peuplé d'autres sujets que les seuls humains, tous dotés de conscience et de culture ayant une vision de la réalité différente de celle des êtres humains, n'a de cesse d'éveiller l'intérêt du domaine des sciences humaines. C'est le cas du concept de perspectivisme d'Eduardo Viveiros de Castro (VIVEIROS DE CASTRO, 2009, p. 13-28), des présupposés sous-jacents à celui de « l'écologie des relations » de Philippe Descola⁶ (DESCOLA, 2011, p. 12-13) ou encore, de façon plus indirecte mais non moins importante, du « savoir-éco-éthologique » de la philosophe et psychothérapeute sociale Suely Rolnik - l'éveil de la conscience de la capacité qu'a notre corps d'être affecté par le corps vivant du monde, un « savoir-du-corps » ou « savoir-du-vivant » (ROLNIK, 2018, p. 111). Ces approches théoriques déplacent la perspective dualiste du cadre épistémique occidental et de son anthropocentrisme et s'ouvrent à un mode de production de pensée inspiré par les cultures amérindiennes.

L'amant du lac amène le lecteur à faire l'expérience de l'étrangeté provoquée par le contact avec l'altérité amérindienne à partir des relations entre les corps et les territoires. Le lac incarne cette perméabilité relationnelle entre des entités multiples, à savoir le milieu naturel, le corps humain et le territoire intime du désir :

Le lac mugissait au-delà de la baie. Le sifflement continu du vent, la plainte langoureuse des bois que l'air pénétrait avec fracas exaspéraient Wabougouni. Son ventre brûlait d'un désir véhément depuis sa rencontre avec le métis. Il cognait dans ses veines, grimpait le long de ses jambes, palpait dans la chair de ses cuisses pour se cramponner à son sexe comme une main de miel (BORDELEAU, 2013, p. 28).

Dans ce passage, on observe que la femme fait corps avec l'environnement. La force vitale d'Éros envahit le corps de Wabougouni et contamine le milieu naturel en les transformant en sujets désirants.

⁶ Philippe DESCOLA, *L'écologie des autres. L'anthropologie et la question de la nature*. Versailles, Éditions Quae, 2011, p. 12-13 : « Comment recomposer nature et société, humains et non-humains, individus et collectifs, dans un assemblage nouveau où ils ne se présenteraient plus à nous comme distribués entre des substances, des processus et des représentations, mais comme les expressions instituées de relations entre des entités multiples dont le statut qu'elles occupent les unes par rapport aux autres ? C'est donc à une écologie des relations empruntant à différentes sciences de la vie et du comportement qu'invite cette recomposition [...] ».

L'inscription d'une connexion charnelle et intime entre soi-même et le monde est le cadre majeur dans lequel prend place l'évocation des rapports sexuels entre le Métis Gabriel et l'Algonquine Wabougouni. En conséquence, il ne s'agit surtout pas, pour l'autrice, de « faire un livre de sexe de plus », pour reprendre ses propres mots. L'ouvrage inaugure un trajet conceptuel qui illumine les relations sexuelles et amoureuses selon une perspective amérindienne que l'autrice a voulu opposer à la morale chrétienne. Le pari fait par cette écriture lumineuse consiste à déverrouiller l'imaginaire occidental sur l'érotisme :

Je ne voulais pas faire un livre de sexe de plus, dit de sa jolie voix riieuse Virginia Pésémapéo Bordeleau au bout du fil, en direct de l'Abitibi. Je voulais dire qu'il y a moyen d'aimer autrement, et je tenais à ce que l'histoire se passe au Québec, avant l'arrivée des pensionnats amérindiens, bâtis après la guerre, quand les corps et les âmes des Amérindiens étaient encore en contact avec la terre. Je voulais dire la sensualité qu'il y a partout, j'ai donc sensualisé aussi le lac, la forêt... (BORDELEAU, Entrevue à Blais, *La Presse*, 2013).

Le but est donc de s'opposer aux formes dominantes de la morale oppressive chrétienne en invitant le lecteur à pénétrer dans un univers mu par d'autres pratiques de subjectivation qui libèrent la force vitale d'un « savoir-éco-éthologique » (ROLNIK, 2018, p. 109-112). Dès lors, on assiste à une explosion du désir dans des scènes qui captent la plénitude du plaisir charnel. Les incursions descriptives langagières de la joie du corps et des méandres des sensations inaugurent une dynamique du désir partagé par les vivants en dehors du sujet, donnant lieu à une autre configuration de l'appréhension du monde, distincte de celle des colonisateurs blancs et catholiques.

Ainsi, ce récit amoureux des corps à l'abri de la morale chrétienne transborde de vitalité. Les stéréotypes du paradigme occidental de la différence des sexes se trouvent bousculés dès la première scène qui évoque la rencontre entre Wabougouni et Gabriel. Le discours sur les corps masculin et féminin se libère de l'emprise symbolique occidentale en promouvant, d'une part, l'agentivité de la femme (« – Qui que ce soit, je lui offre ma fleur odorante ! », s'exclame Wabougouni) et d'autre part, en célébrant la beauté du corps masculin qui entraîne la séduction (« Son œil perçant comme celui d'une corneille happa le corps entier de l'arrivant, soupesa son charisme »). Le roman investit une figuration de

la réversibilité de la séduction entre l'homme et la femme, tous deux étant à la fois sujets désirants et objets du désir de l'autre. Par ce biais, le texte déploie l'image d'une communication réciproque totale :

Cependant l'attention du métis était centrée sur Wabougouni, sa petite-fille vêtue d'une robe fleurie ; leurs regards s'agrippaient l'un à l'autre, un brandon dans le velours du bas-ventre, une palpitation dans la poitrine au souffle court. Il aima la hardiesse de son allure. (BORDELEAU, 2013, p. 19-20)

On repère aussitôt l'éblouissement réciproque par la vision du corps de l'autre. La mise en scène de l'érotisme fait d'abord appel au regard pour évoluer vers l'exploration tactile des corps. Par ailleurs, l'expérience de la jouissance précède l'expérience amoureuse. L'expression brûlante du désir laisse présager l'intensité du plaisir dans les très belles scènes érotiques du récit :

Wabougouni libéra sa main de la sienne et, de dos à la chandelle, enleva sa robe de nuit. Elle enjamba le corps de l'homme. Son premier orgasme la secoua comme les arbres dehors sous le vent. Il effleura la poitrine, aima sa douceur, puis palpa le galbe de ses seins, les soupesa. Il ne comprenait pas le sens de cette rencontre, mais acceptait ce moment ; un intermède offert par la vie après la peur de mourir. L'amante était belle, magnifique de rondeurs et de creux au-dessus du bassin qui ondulait, telle une source autour d'un rocher. Elle était grande, aussi grande que lui, avec des chevilles et des poignets fins, une ossature délicate. Elle coulait sur lui tendre et vive en même temps, sinueuse, une algue dansante au fond du lac ; elle absorbait sa force ardente avec patience, avec dévouement, avec ferveur. Son visage était dans l'ombre, sa chevelure dansait sous les vagues de son mouvement. Ses hanches roulaient dans un sens puis dans l'autre, parfois elle s'appuyait sur son amant, ou elle levait les bras pour soulever ses cheveux et les rejeter à l'arrière. Il respira son odeur fraîche pareille à celle de la pluie sur l'herbe au matin quand les rayons du soleil aspirent cette eau pour éponger la terre. La femme était une cavalière chevauchant le grondement des eaux qui couvrait les soupirs des amants ; le ressac de son sang la frappait dru, bruit mêlé à la voix de la forêt qui hululait, un cœur de chouettes éperdues et affolées (BORDELEAU, 2013, p. 31).

La scène érotique s'éloigne du cadre représentationnel occidental. Elle intègre une perspective épistémologique différente qui incorpore le principe de la complémentarité et de la réciprocité entre l'homme et la femme. En outre, la potentialisation du désir concerne simultanément

les acteurs humains et les éléments de la nature liés par des relations intimes, en phase avec la cosmovision autochtone, selon laquelle l'être humain est partie prenante de la nature. La subjectivité concerne simultanément les humains et les non-humains. On aurait tort, comme le signale Marie-Eve Bradette, de se cantonner à une interprétation métaphorique du texte sans tenir compte de « la signification épistémologique de la relation corps-territoire » qui met en place « une représentation non anthropocentriste des relations charnelles » (BRADETTE, p. 54-55).

Dans la mise en scène du jeu amoureux, la construction du personnage féminin renvoie à la résistance des Peuples Premiers et à leur capacité à se soustraire aux systèmes normatif et comportemental occidentaux. En faisant de Wabougouni une femme mariée, enceinte et qui, de plus, prend l'initiative de provoquer l'acte sexuel, c'est encore une fois la morale chrétienne occidentale que l'autrice veut braver. Le personnage de Wabougouni ne manifeste ni honte ni culpabilité. Elle incarne la puissance du désir en phase avec les forces vitales qui agissent sur tous les corps humains et non-humains. Il s'agit clairement pour Virginia Pésémapéo Bordeleau de situer la sexualité en dehors du modèle patriarcal, à travers l'adoption d'un cheminement qui vise à promouvoir la décolonisation du désir. Ce faisant, elle s'inscrit dans une démarche de dispute épistémologique qui met à l'honneur le savoir et les croyances autochtones, déjouant, de ce fait, les catégorisations anthropocentriques.

C'est aussi ce qu'on retient de la caractérisation de l'autre personnage féminin du récit, la grand-mère Zagkigan Ikwè, dont le nom signifie la Femme du lac. C'est à travers ces deux principaux personnages de femmes que le récit interpelle les bases de la religion et de la morale chrétiennes qui imposent un contrôle religieux de la sexualité des Amérindiens. Zagkigan Ikwè est celle qui « transmettait tout son savoir à Wabougouni » (BORDELEAU, 2013, p. 43) ; celle qui a eu la force de dépasser la douleur d'un corps meurtri par le viol, pour s'accrocher à la vie et ainsi pouvoir léguer à sa petite-fille le goût du plaisir et de la joie : « Car l'appel de la vie est plus fort que la volonté des hommes. Jamais elle ne renierait ses connaissances et ses croyances qualifiées de 'païennes' par ces voleurs d'âmes » (BORDELEAU, 2013, p. 42). Le roman prend le parti d'exposer les missionnaires comme principaux agents de consolidation des fractures culturelles et sociales au sein des

communautés amérindiennes. Le personnage de Zagkigan Ikwè répercute la capacité des Autochtones à surmonter les chocs traumatiques imposés par l'ordre colonial occidental. Zagkigan Ikwè incarne la lutte pour sauvegarder les référents identitaires de la communauté algonquine, ce qui évoque le refus des Autochtones de céder à la possession coloniale de leurs corps et de leurs territoires. La représentation de la puissance du plaisir érotique souligne l'adhésion du roman aux principes cosmopolitiques orientés contre la destruction du corps-territoire autochtone. C'est d'ailleurs le sens profond d'un des plus beaux et poétiques passages du roman qui a recours au monologue intérieur pour enregistrer la réaction de la grand-mère lorsqu'elle écoute les plaintes amoureuses de Wabougouni. Face à la violence perpétrée contre la vie, le roman érige un chant érotique, un cantique qui rend hommage au plaisir sexuel et à l'amour :

Egoudèh, egoudèh, n'skoumiss...

Ainsi, va ainsi, ma petite-fille... Aime, sois aimée par la beauté, vibre par les fibres de ton corps, par la jeunesse des corps, sois bénie, toi ma bien-aimée ! Sois aimée par cet homme que le lac aime. Cet Appittippi, pur et droit comme les pins sur nos terres, tu sauras ce qu'est le plaisir qui monte des profondeurs de la chair, qui s'enroule en ton ventre comme une algue autour de la pagaie, qui se déchire, qui se répand pour poursuivre son chemin au-delà des courants où se jettent les poissons les plus rapides. Sois celle que l'amour conduira jusqu'au fleuve de l'oubli... sois celle qui arrachera de notre lignée le noir souvenir de cet homme dont tu portes la couleur sur tes cheveux, qui me rappellent chaque jour la mort de mon désir et de ma beauté. Transpose en l'enfant que tu portes le désir, le goût de vivre, de sourire, de rire, de jouir ! Car ce sera une fille. »

Egoudèh, n'skoumiss egoudèh !

(BORDELEAU, 2013, p. 43-44)

C'est la joie du corps dans toute sa splendeur et de ses interactions affectives avec le territoire que le texte nous donne à lire. Le recours à la langue autochtone matérialise l'évocation d'autres formes de connaissance du monde, rendant plus intense le sentiment d'étrangeté qu'éprouve le lecteur. C'est la jubilation du corps-territoire, du corps-jouissant, du corps-vivant par le truchement d'un rapprochement ontologique entre sujets humains et non-humains que Virginia Pésémapéo Bordeleau nous invite à expérimenter. De ce fait, elle opère un changement de perception qui s'ouvre à d'autres formes de socialité

et déplace les catégories occidentales en ayant recours à un « savoir éco-éthologique » qui, selon la formulation de Suely Rolnik, doit tenir compte des « effets de l'altérité (humaine et non-humaine) dans les corps qui composent le tissu social » (2018, p. 120), pour faire face à la violence contre la vie.

Le récit de *L'amant du lac*, par son rattachement à l'identité culturelle et à l'histoire des Algonquins, pénètre dans la spécificité d'une « cosmogonie du vivant », terme auquel Virginia Bordeleau fait appel dans un très beau poème intitulé « Eaux » : « [...] inspiration expiration / cosmogonie du vivant / amalgame du sacré et du profane » (BORDELEAU, 2022). Le roman s'inscrit dans une mouvance cosmopolitique rappelant le legs abominable de la violence coloniale sur le corps-territoire autochtone, à laquelle l'autrice oppose la force vitale qui émane de la cosmovision amérindienne, ancrée sur l'idée de l'interconnectivité des organismes. La notion de territoire, de respect et d'équilibre avec la nature est omniprésente. L'œuvre déstabilise les formes dominantes de subjectivation que l'on retrouve dans l'imaginaire social occidental sur la féminité, les rapports homme-femme de même que les clichés de descriptions sexuelles. La pratique littéraire de Bordeleau ainsi que la pensée philosophique de Rolnik – qui s'inspire des principes cosmologiques amérindiens en travaillant avec et à partir des relations entre les corps et les territoires –, cherchent à promouvoir la décolonisation du désir dans nos existences individuelles et collectives.

Références

BELL, Vanessa et CORMIER-LAROSE, Catherine. *Anthologie de la poésie actuelle des femmes au Québec 2000 / 2020*. Les Éditions du remue-ménage, 2022.

BLAIS, Marie-Christine. Entrevue. « Virginia Pésémapéo Bordeleau : le rouge et le blanc ». *La Presse*, 1 mars 2013. Disponible sur <<https://www.lapresse.ca/arts/livres/entrevues/201303/01/01-4626915-virginia-pesemapeo-bordeleau-le-rouge-et-le-blanc.php>>. Consulté le 5 mars 2023.

BORDELEAU, Virginia Pésémapéo. *L'amant du lac*. Montréal : Mémoire d'encrier, 2013.

_____. *Ourse bleue*. Lachine : Éditions de la Pleine Lune, 2007.

- _____. *L'enfant hiver*. Montréal : Mémoire d'encrier, 2014.
- _____. *De rouge et de blanc*. Montréal, Mémoire d'encrier, 2012.
- _____. *Je te veux vivant*. Rouyn-Noranda : Éditions du Quartz, 2016.
- _____. *Poésie en marche pour Sindy*. Rouyn-Noranda : Éditions du Quartz, 2018.
- _____. « Eaux ». Revue *Ancrages*, n° 31, *Vivant*. 2022. Disponible sur <<https://ancrages.ca/edition/no-31-vivant/>>. Consulté le 10 mars 2023.
- BRADETTE, Marie-Eve. « Érotisation et décolonisation du corps et du langage dans le roman *L'amant du lac* de Virginia Pésémapéo Bordeleau ». Cahiers du CIERA, n° 20, p. 50-61, mai 2022. Disponible sur <<https://www.ciera.ulaval.ca/sites/ciera.ulaval.ca/files/%2320%20ME%20Bradette.pdf>>. Consulté le 10 mars 2023.
- CANAPÉ, Louise ; MATHIEU, Louve ; VOLLANT, Jeanne-D'Arc. *S'agripper aux fleurs*. Haikus. Collectif de femmes innues. Ottawa : Les Editions David, 2012.
- DESCOLA, Philippe. *L'écologie des autres. L'anthropologie et la question de la nature*. Versailles : Éditions Quae, 2011.
- FONTAINE, Natasha Kanapé et DES ROCHERS, Arianne. « Note des traductrices », In : SIMPSON, Leanne Betasamosake. *Cartographie de l'amour colonial*. Montréal : Mémoire d'Encrier, 2018.
- LAURIN, Danielle. « Déterrer la graine de la joie ». *Le Devoir*, 2 mars 2013. Disponible sur <<https://www.ledevoir.com/opinion/chroniques/372121/deterrer-la-graine-de-la-joie>>. Consulté le 7 mars 2023.
- MAFFESOLI, Michel. *Homo eroticus. Des communautés émotionnelles*. Paris : CNRS Éditions, 2012.
- MIGNOLO, Walter. *La désobéissance épistémique. Rhétorique de la modernité, logique de la colonialité et grammaire de la décolonialité*. Bruxelles : Peter Lang, 2015.
- QUIJANO, Anibal. « Colonialidade e descolonialidade do poder », 2015 (vidéo). Disponible sur <<https://www.youtube.com/watch?v=sID-iPiGgmY&t=4m40s>> Consulté le 5 mars 2023.
- NASRALLAH, Dimitri. « Leanne Betasamosake Simpson redefines what it means to be Indigenous in the 21st century ». Mai 2017. Disponible sur <<https://quillandquire.com/authors/leanne-betasamosake-simpson-redefines-what-it-means-to-be-indigenous-in-the-21st-century/>>. Consulté le 7 mars 2023.

OLIVIERI-GODET, Rita. *Écrire l'espace des Amériques : représentations littéraires et voix de femmes amérindiennes*, New York : P.I.E. Peter Lang, Col. Brazilian Studies, v. 5, 2019.

OLIVIERI-GODET, Rita. *Vozes de mulheres ameríndias nas literaturas brasileira e quebequense*. Rio de Janeiro : Edições Makunaima, 2020, disponible sur le site de la Maison d'édition Makunaima <http://www.edicoesmakunaima.com.br/?s=Vozes+de+mulheres+amerindias&id=2083&post_type=post>. Consulté le 5 mars 2023.

PREUX, Raphaël et DUCHESNE, Emile (dirs.). *Les Cahiers du CIÉRA n. 20. Genres et identités : perspectives autochtones contemporaines*. Actes du 17^e colloque du CIÉRA 2019, mai 2020.

QUIJANO, Aníbal. « Colonialidad del poder y clasificación social ». In : *El giro decolonial : reflexiones para una diversidad epistémica más allá del capitalismo global*. Dir. Santiago Castro-Gómez y Ramón Grosfoguel. Bogotá : Siglo del Hombre Editores, 2007, p. 93-126.

ROLNIK, Suely. *Esferas da insurreição. Notas para uma vida não cafetinada*. São Paulo : n-1 edições, 2018.

SIOU, Georges E. *Pour une histoire amérindienne de l'Amérique*. Sainte-Foy : Presses de l'Université Laval, 1989.

VIVEIROS DE CASTRO, Eduardo. « Perspectivisme ». *Métaphysiques cannibales*. Paris : PUF, 2009, p. 13-28.

VIVEIROS DE CASTRO, Eduardo. « Perspectivisme et multinaturalisme en Amérique indigène ». *Journal des anthropologues* 2014/3-4 (n. 138-139), pages 161 à 181. Disponible sur <<https://www.cairn.info/revue-journal-des-anthropologues-2014-3-page-161.htm>>. Consulté le 5 mars 2023.

VIVEIROS DE CASTRO, Eduardo et Taylor Anne-Christine. *Un corps fait de regards*. 2006. Disponible sur <https://www.academia.edu/9964846/Un_corps_fait_de_regards> Consulté le 5 mars 2023.

WALTON, Hilary. « Un lac comme personnage principal ? Une étude de la volonté et de l'esprit du lac Abitibi dans *L'amant du lac* de Virginia Pésémapéo Bordeleau ». In : *Voix Plurielles* 16 (1), p. 17–29, 2019.

Parcours d'un esprit nomade : la littérature autochtone de Naomi Fontaine

Luciana Wrege Rassier

Résumé : Les littératures autochtones contemporaines produites au Québec s'inscrivent dans un processus de transculturalité et de médiation. Des organismes à but non-lucratif, tel *Kwahiatonhk!* et des maisons d'édition comme Mémoire d'encrier et les Éditions Hannenorak décolonisent le processus éditorial. Les auteur(e)s autochtones jouent de plus en plus le rôle d'intellectuel(le)s nomades qui ébranlent des idées reçues et font tomber des barrières, partageant leur traditions et contribuant à la construction de nouvelles connaissances. A partir de notions comme parcours (BOUVET, 2006 ; 2010), nomade intellectuel (WHITE, 1987), les littératures sans résidence fixe (ETTE, 2018) et des études de Maurizio Gatti (2009; 2022) et de Rita Olivieri-Godet (2019) sur les littératures autochtones francophones produites au Québec, je m'emploie à retracer le parcours de l'autrice innue Naomi Fontaine (née en 1987 à Uashat mak Malietenam), dont l'œuvre se compose des romans *Kuessipan* (2011) et *Manikanetish* (2017) et de l'essai *Shuni – ce que tu dois savoir, Julie* (2019) et de leurs adaptations au cinéma et au théâtre.

Mots-clés : Littératures autochtones au Québec ; littérature innue contemporaine ; Naomi Fontaine

Et, presque dans la jouissance de l'écoute, j'essuie les yeux. Pas les miens, mais ceux de celle ou de celui qui raconte. Et lorsqu'une larme est plus agile que le geste de ma main sur mon propre visage, je laisse vivre mes pleurs.
Conceição Evaristo (*Insubmissas lágrimas de mulheres* – c'est moi qui traduit)¹.

¹ Dans l'original : "E quase no gozo da escuta, seco os olhos. Não os meus, mas de quem conta. E, quando de mim uma lágrima se faz mais rápida do que o gesto de minha mão a correr sobre o meu próprio rosto, deixo o choro viver" (EVARISTO, 2022, p. 7).

1. Nomades

On écrit un chapitre pour un ouvrage collectif un peu comme quelqu'un qui avance sur un sentier abrupt serpentant sur le flanc d'une haute montagne, la précision de nos gestes et la justesse de nos décisions – suivre par ici ou plutôt par là-bas, faire les choix les plus évidents ou bien les plus osés – nous étant murmurées par une voix intérieure aussi douce que ferme, une voix qui est à la fois la nôtre et celle de ceux et celles qui nous ont précédés sur d'innombrables sentiers. Une fois au sommet, nous voilà émerveillés devant un paysage dont l'étendue dépasse largement toute attente. Car un ouvrage collectif est beaucoup plus qu'un ensemble de textes. Réunies, ces voix individuelles s'élèvent pour composer un chant polyphonique, créant des harmonies inattendues, faisant éclore des sens surprenants, alternant entre dialogues vifs et écoute attentive. Œuvre chorale, dialogique par excellence, un recueil de textes met en relation des approches variées et des perspectives multiples, constituant de ce fait un espace d'altérité, de relation, de partage.

Dans l'entrée « Percurso (viagem através das Américas) » du *Dicionário das mobilidades culturais : percursos americanos*, dirigé par Zilá Bernd, la franco-québécoise Rachel Bouvet, professeure au département d'études littéraires de l'Université du Québec à Montréal, reprend les idées de Kenneth White (1987) à propos de la figure du « nomade intellectuel » afin de souligner qu'il s'agit d'un « être du mouvement », engagé dans un parcours de découvertes « d'auteurs de toutes les époques, de textes de différentes traditions et régions, de différents paysages et communautés, de cultures autres qui seront revisités à maintes reprises » (2010, p. 324 – c'est moi qui traduit)². C'est la répétition, selon Bouvet (2006), qui caractérise le parcours suivi par le nomade, capable de reconnaître les pistes et les repères – aussi subtils et éphémères soient-ils – d'un itinéraire inscrit dans la mémoire collective, transmis de génération en génération.

À son tour, dans le dialogue qu'elle établit entre plusieurs intellectuels qui se sont intéressés à la question du nomadisme, Stelamaris Coser met en avant que pour Gilles Deleuze la pensée doit

² Dans l'original : « [...] descoberta de autores de todas as épocas, de textos de tradições diferentes, de regiões, de paisagens, de comunidades, de culturas outras que serão revisitadas muitas e muitas vezes ».

correspondre à une puissance nomade afin d'ébranler les structures qui s'opposent aux changements, alors que pour le philosophe de la cyberculture Pierre Lévy le nouvel espace du nomadisme n'est pas un territoire mais un espace immatériel d'où surgissent de nouvelles formes de penser et de nouvelles connaissances qui bâtissent les sociétés contemporaines (2016, p. 239-241).

À la lumière de ces réflexions, un ouvrage réunissant des travaux portant sur la littérature produite dans l'actuel territoire du Québec, proposés par des chercheurs et des chercheuses issus de différentes institutions brésiliennes, offre autant de regards qui deviennent inévitablement plus perçants lorsqu'ils suivent et réactualisent des parcours transculturels des Amériques. Celui et celle qui s'intéresse aux littératures étrangères s'inscrit dans un espace transculturel, dans un entre-deux composé de visions de monde, de mémoires et d'expériences.

D'une part, comme l'affirment Andrei Cunha et Cinara Ferreira dans leur préface à *Mundopoética – geopolíticas do literário*, la production de connaissances est forcément liée à la localisation géopolitique des institutions concernées (2020, p. 7). D'autre part, comme le rappelle Isabella Huberman à partir de sa lecture de « *Situating self, culture and purpose in Indigenous inquiry* » de Margaret Kovach (2016), « En études littéraires autochtones, l'acte de se positionner est non seulement un effort de défaire les modèles de recherche coloniaux, mais il constitue un geste de respect envers les protocoles autochtones » (KOVACH, 2016 *apud* HUBERMANN, 2021, p. 93). C'est dans cette perspective que j'affirme au début de cette étude ma position en tant que femme non-autochtone, issue d'un milieu transculturel de migration dans le Sud du Brésil et ayant habité pendant des années en France, afin de « reconnaître que le 'je' depuis lequel j'écris n'est ni neutre, ni dépolitisé » (HUBERMANN, 2021, p. 93).

2. Littérature des Premières Nations au Québec

Détenteur d'un doctorat de l'université de Laval, l'Italien Maurizio Gatti a publié en 2004 l'ouvrage intitulé *Littérature amérindienne du Québec : écrits de langue française*, la première anthologie du domaine. Organisés autour de cinq axes, à savoir contes et légendes contemporaines, poèmes, romans, théâtre, récits et témoignages, les

textes ou extraits sont regroupés par auteur(ice) et précédés d'une brève notice bio-bibliographique. Des informations plus développées se trouvent dans la partie « Profil des auteurs », dans laquelle les trente-trois auteur(ice)s, issu(e)s de différentes nations et né(e)s entre 1935 et 1979, sont présenté(e)s par ordre alphabétique. Dans sa préface, l'auteur et acteur québécois Robert Lalonde – nommé à plusieurs reprises au Prix du Gouverneur Général, qu'il a reçu en 1994 pour *Le Petit Aigle à tête blanche* – fait appel aux paroles de Rita Mestokosho, la première poétesse innue ayant publié un recueil au Québec (*Eshi uapataman nukum* [Comment je perçois la vie, grand-mère], 1995) pour saluer cet espace de prise de parole que constitue l'anthologie :

Trente-trois voix qui fusent, accusant plus d'avance que de retard à conquérir la liberté de parler « sur papier » [...]. La revanche est douce, c'est-à-dire fraternelle, inspirée, bouleversante. J'en connais plus d'une et plus d'un qui, à lire ces textes enfin réunis, pleureront, comme l'écrit encore Rita Mestokosho, « pour la première fois » (LALONDE, 2009, p. 11).

Gatti référence plus de deux cents publications d'auteur(ice)s auquel(le)s il ajoute presque autant de références de travaux sur la littérature amérindienne produite au Québec. Quant à la terminologie employée, le chercheur précise dans son texte d'introduction, qui s'étend sur une trentaine de pages :

J'ai considéré comme un auteur amérindien *francophone*, un auteur parlant et écrivant en français, mais dont l'expérience ne se limite pas uniquement à cela. Francophone ne désigne donc pas nécessairement un auteur de langue maternelle française ou qui s'identifie à cette langue, mais un auteur qui s'exprime *aussi* dans cette langue (2009, p. 18).

Dans une étude plus récente, « Literatura nativa do Québec – de 1970 a 2022 », Gatti dresse un panorama de la littérature des Premières Nations produite dans l'actuel territoire du Québec. Il souligne que si les années 1970 et 1980 voient la parution d'œuvres pionnières, c'est entre 1980 et 2000 que leur diffusion s'accroît pour ensuite arriver à l'actualité, où plusieurs voix s'élèvent et occupent une place grandissante dans le milieu littéraire (2022, p. 73).

Certains organismes à but non-lucratif, tel *Kwahiatonhk!*, fondé en 2015, se consacrent à développer, à promouvoir et à diffuser la littérature autochtone, que ce soit par le biais d'activités de médiation et de

vulgarisation ou bien par des projets artistiques inédits « afin de sensibiliser les publics, créer de nouveaux débouchés pour les auteurs et le livre autochtones et contribuer au dynamisme littéraire des Premières Nations au Québec » (*Kwahiatonhk !*, en ligne)³. Yara El-Ghadban, éditrice chez Mémoire d’encrier, met l’accent sur le besoin d’une relation moins prédatrice, qui donne plus de visibilité aux écrivain(e)s et qui mette en dialogue les imaginaires autochtone et non-autochtone : « Il faut décoloniser l’histoire, comme cela se fait en France ou en Amérique du Nord [...], décoloniser le processus éditorial » (In : L’ITALIEN-MARCOTTE, 2022, en ligne). Co-fondateur des Éditions Hannenorak, situées à Wendake – la seule maison d’édition au Québec qui ne publie que des auteur(e)s autochtones –, Daniel Sioui est à l’origine du Salon du livre des Premières Nations, dont la 23^{ème} édition aura lieu à Québec en novembre 2023 mais aussi de concours d’écriture pour les Premières Nations et Inuits, en partenariat avec le ministère de l’Éducation (PARADIS, 2021). Selon lui, le défi c’est de ne pas devenir un phénomène littéraire à la mode, mais de durer (In : L’ITALIEN-MARCOTTE, 2022, en ligne).

Des œuvres écrites en français peuvent atteindre un public plus large, que ce soit des autochtones d’autres nations ou bien des francophones au Québec et à l’international. Les éditions bilingues semblent donc avoir un avenir prometteur, dans la lignée de l’un des textes fondateurs de la littérature autochtone francophone, *Eakuan nin matshi-manitu innushkueu /Je suis une maudite Sauvagesse* (1976), de l’essayiste et militante innue An Antane Kapesch. En outre, les langues autochtones sont fréquemment présentes dans les œuvres rédigées en français, les inscrivant dans le translanguisme littéraire et culturel mais aussi dans ce qu’Ottmar Ette (2018) appelle « les littératures sans résidence fixe ». Mais il faut rappeler que le fait que la majorité des œuvres ne soient pas écrites en langue autochtone n’est souvent pas un

³ Sur son site, *Kwahiatonhk !* propose des informations, organisées en cinq rubriques (biographie ; publications ; prix et distinctions ; liens audio et vidéo ; autour de – articles et travaux portant sur les œuvres), à propos d’une liste de 23 auteurs et autrices autochtones, à savoir, Joséphine Bacon, Maya Cousineau Mollen, Naomi Fontaine, Marie-Andrée Gill, Michel Jean, Dave Jennis, Natasha Kanapé Fontaine, An Antane Kapesch, J. D. Kurtness, Andrée Levesque Sioui, Rita Mestokosho, Shayne Michael, Diane Obomsawin, Virginia Pésémapéo Bordeleau, Isabelle Picard, Yolande Okia Picard, Louis-Karl Picard-Sioui, Pierrot Ross-Tremblay, Éléonore Sioui, Jean Sioui, Jocelyn Sioui, Yves Sioui Durand et Christine Sioui Wawanoloath.

choix dans la mesure où plusieurs auteur(ice)s, ayant été scolarisé(e)s en français, ne maîtrisent pas leur langue à l'écrit.

Lorsqu'elle analyse les écritures autochtones contemporaines au Québec et au Brésil, Rita Olivieri-Godet les considère comme étant « mouvantes », « au croisement de cultures », « cherchant à dépasser la fracture coloniale », inscrites « dans le processus contemporain de transculturalité qui fait éclore de nouvelles formes de perception du réel et d'expression artistique » (2019, 92). La chercheuse franco-brésilienne y identifie « des paroles de résilience et de désir de relation », une oscillation entre une poétique de la confrontation et une poétique de la relation tout comme un « rapport de l'écriture à la praxis, à la mémoire, à l'espace et au processus de reconstruction de soi » (2019, 98 ; 92). Elle souligne le dialogue établi entre les autrices anciennes et contemporaines :

Les voix d'An Antane Kapesch, Joséphine Bacon, Rita Mestokosho retentiront dans les œuvres de la nouvelle génération représentée entre autres par Naomi Fontaine, Natasha Kanapé Fontaine, Manon Nolin, Marie-Andrée Gil, Melissa Mollen Dupuis qui revendiquent l'héritage d'un message à faire passer (OLIVIERI-GODET, 2019, p. 93).

3. Le parcours de Naomi Fontaine

Naomi Fontaine est née en 1987 à Uashat mak Maliotenam, communauté innue près de Sept-Îles qu'elle quitte à l'âge de sept ans pour emménager à Québec avec sa mère, jeune veuve ayant cinq enfants à charge. Lors de ses études à l'Université de Laval, son professeur de création littéraire, François le Bon, la remarque et l'encourage à écrire. C'est chez Mémoire d'encrier qu'elle publie son premier roman *Kuessipan* ([À toi, à ton tour], 2011), un récit bref de la vie quotidienne dans la réserve de Uashat et des conséquences tragiques de la sédentarisation de sa communauté au travers notamment du rapport entre deux amies, Shaniss, qui fait face aux chagrins d'une enfance malheureuse, et Mikuan, qui vit entourée d'une famille aimante. Ce roman, composée de soixante-six courts textes, connaît un grand succès et est l'objet d'une adaptation au grand écran – réalisée par Myriam Verreault (2019) avec qui Naomi Fontaine a écrit le scénario –, tournée dans la communauté innue d'Uashat mak Mani-utenam et à Sept-Îles, avec des actrices et des acteurs non professionnel(le)s, dont les

protagonistes Sharon Fontaine-Ishpatao et Yamie Grégoire, deux jeunes d'Uashat. Ce film reçoit une cinquantaine de prix à travers de monde, tels le Prix Jacques-Marcotte pour le meilleur scénario de long métrage de fiction, Rendez-vous Québec Cinéma (2020) ; le Grand Prix du Festival de Kiev (2020) ; le Grand Prix du Festival international du film de femmes de Salé (Maroc, 2021). Dans son blogue, intitulée « Inushkuess – Fille Innu », l'autrice transcrit, le 07 mars 2012, un texte où Dany Laferrière salut *Kuessipan* en ces termes :

C'est toujours émouvant de voir un fleuve à sa source. Le Nil débute comme un ruisseau. Il faut beaucoup d'imagination pour croire que ce filet d'eau tient dans ses bras toute l'Égypte. Il en est de même pour la littérature. On peut choisir de remonter l'interminable fleuve Proust. Ou de traverser à gué le ruisseau Naomi Fontaine. [...] Elle a 23 ans, c'est une Innue de Uashat qui vit aujourd'hui à Québec. [...] Elle a publié cette année *Kuessipan* qui fait à peine 111 pages, chez Mémoire d'encrier. Dans ce ruisseau, il y a la promesse d'un fleuve. [...] La peinture est si directe qu'elle semble naïve jusqu'à ce qu'on comprenne qu'elle suit plutôt la vieille règle classique de la ligne droite. Des observations dures. Des joies violentes. Une nature sèche. Pas d'adjectifs. Ni de larmes. C'est le livre d'un archer qui n'a pas besoin de regarder la cible pour l'atteindre en plein cœur. Mon cœur. (LAFERRIÈRE, In FONTAINE, 2012, en ligne).

En 2013, Naomi Fontaine retourne dans sa communauté natale pour y enseigner le français pendant trois ans. Cette expérience l'amène à son deuxième roman, nommé d'après l'école où elle a travaillé, *Manikanetish* (2017) – finaliste du Prix littéraire du Gouverneur général en 2018 – à propos duquel elle affirme :

Je l'ai surtout écrit pour mes élèves. Je veux qu'ils finissent par croire que leur vie n'est pas une suite d'échecs [...] et qu'ils ne doivent pas assimiler ce discours qui est véhiculé dans les médias de masse. [...] L'adolescence reste une période de remise en question. Je veux ici encourager les jeunes à surmonter leurs difficultés. Je ne mets pas l'emphase sur les drames qu'ils ont vécus, mais sur les moyens qu'ils ont utilisé pour s'en sortir (FONTAINE, In : s.a., *Manikanetish*, le dernier, 2017, en ligne).

En mars et avril 2023, l'adaptation de *Manikanetish* au théâtre est à l'affiche sur la plus grande scène à Montréal, chez Duceppe, Place des Arts. Dans la tournée qui s'ensuivra, une escale est prévue à Sept-Îles en automne (ST-PIERRE, 2023, en ligne). Une dizaine d'interprètes issu(e)s

des Premières Nations – dont Sharon Fontaine-Ispatao, l’une des protagonistes du film *Kuessipan* – jouent les élèves de Yammie, jeune enseignante innue qui, de retour à Uashat, se voit confier la mise en scène de *Le Cid* avec sa classe : « les débutants peuvent s’appuyer sur les interprètes professionnel(le)s pour donner le meilleur d’eux et d’elles-mêmes » (CLOUTIER, 2023, en ligne). Naomi Fontaine non seulement participe à l’écriture de cette adaptation comme monte sur scène. Son rôle est celui de l’autrice-narratrice, « celle qui plonge dans ses souvenirs », comme le précise le metteur-en-scène, Jean-Simon Traversy (In : LABREQUE, 2023, en ligne), celle qui porte la voix intérieure de la romancière :

Comme avec la collectivité d’Uashat, Yammie est ici à la fois à l’intérieur et en dehors du récit, dont elle fait parfois la narration. Sauf qu’elle est, curieusement, dédoublée. [...] On finit par comprendre que l’une vit le récit au présent (la sensible Sharon Fontaine-Ishpatao), alors que l’autre, plus en retrait, dispose du recul du temps (LABREQUE, 2023, en ligne).

Cette dialectique du dedans et du dehors, du passé et du présent se retrouve également dans le troisième livre de Naomi Fontaine.

4. La vie est un cercle

En 2019, toujours chez Mémoire d’encrier, Naomi Fontaine publie *Shuni – ce que tu dois savoir, Julie*, qui lui vaut plusieurs prix, comme le Prix de création littéraire du Salon du livre de Québec 2020 – littérature adulte ; le Prix Voix autochtones (*Indigenous Voices Awards*) 2020 et le Prix littéraire des collégiens 2020. Ce dernier est le fruit du travail d’une soixantaine d’enseignants dans autant de cégeps et collèges du Québec (BEAULIEU, 2020, en ligne), qui mobilisent près de 800 jeunes lecteurs et lectrices (SHUNI de Naomi Fontaine remporte..., s.a., 2020, en ligne)⁴. *Shuni* a figuré également comme finaliste du prestigieux Prix littéraire du Gouverneur général 2020 – catégorie roman.

⁴ Les cinq finalistes de la 17^{ème} édition du Prix littéraire des collégiens étaient : *Suzanne Travolta*, d’Elisabeth Benoît (P.O.L) ; *Les offrandes*, de Louis Carmain (VLB) ; *Shuni – ce que tu dois savoir, Julie*, de Naomi Fontaine (Mémoire d’encrier) ; *L’évasion d’Arthur ou la commune d’Hochelaga*, de Simon Leduc (Quartanier) et *Ouvrir son cœur*, d’Alexie Morin (Le Quartanier).

Il s'agit d'un récit sous la forme d'une longue lettre adressée à une amie québécoise d'enfance que Naomi Fontaine prénomme Julie, fille d'un ancien pasteur protestant de Uashat, laquelle est sur le point de revenir à la réserve pour y travailler comme missionnaire, après une absence de treize ans. Le sous-titre (*ce que tu dois savoir, Julie*) « s'inscrit clairement dans la lignée de *Tout ce qu'on ne te dira pas, Mongo*, de Dany Laferrière » (LESSARD, 2019, en ligne), publié dans la collection chronique chez Mémoire d'encrier. Ce récit met en scène la rencontre de l'écrivain avec un jeune camerounais tout nouvellement arrivé à Montréal, qui lui rappelle le jeune immigrant qu'il a été bien des années auparavant. Au cours de leurs conversations – qui peuvent être considérées comme une longue lettre d'amour au Québec - l'écrivain lui raconte une quarantaine d'années de sa vie.

La forme adoptée par Fontaine a donné lieu à différentes interprétations quant au genre textuel. Ainsi, *Shuni* est-il désigné comme « un livre sous forme de lettre écrite » (BEAULIEU In : FONTAINE, 2019a, en ligne) ; le « récit d'une correspondance fictive », « roman » (DEFRAEYE, 2019, p. 170) ; « un roman » (BOLTE, 2022, p. 288) ; un « récit épistolaire » (SHUNI de Naomi Fontaine remporte..., s.a., 2020, en ligne) ; ou encore comme « une série de brefs essais » (TARDIF, 2019, en ligne), alors que l'œuvre a remporté des prix dans la catégorie roman. À mon tour, je partage la perspective d'Isabella Huberman lorsqu'elle affirme que *Shuni* représente une innovation dans la production de Fontaine dans la mesure où « l'autrice change de genre littéraire (du roman à l'essai) et de registre (d'une écriture poétique à une prose explicite) pour se prononcer avec un 'je' qui correspond à sa propre identité et adopter une parole à la fois politique et didactique » (HUBERMAN, 2021, p. 92).

Fontaine, qui a édité l'édition bilingue de *Eakuan nin matshi-manitu innushkueu / Je suis une maudite Sauvagesse*, de An Antane Kapesch, y déclare dans sa préface :

La première écrivaine de ma nation n'est pas une conteuse, comme on pourrait s'y attendre. Elle est une essayiste. Dans cette œuvre fondatrice, Kapesch se dit fière de ses racines. Fière malgré l'incroyable impasse historique qui nous a fait devenir petits aux yeux des nouveaux arrivants. Fière malgré la haine, le mépris, les préjugés et les réserves. Fière parce qu'elle possédait, ce que peu possèdent désormais, la connaissance du territoire. Elle savait vivre à travers les espaces sans carte et sans boussole. Sans frontière (FONTAINE, In Kapesch, 2019b, p. 6).

Dans *Shuni*, Fontaine établit des liens de filiation avec d'autres voix autochtones de différentes nations, du Québec et du Canada, que ce soit par des épigraphes ou par des citations dans le corps du texte, accomplissant ainsi le *kinship* de la tradition littéraire innue. Dans cette perspective d'un discours relationnel, elle multiplie les histoires vécues par elle et par ses proches, mettant en avant le rôle essentiel de la transmission dans la formation de la communauté. La démarcation très nette entre la réserve et la communauté est traduite dans l'image de l'écrêteau à l'entrée de Uashat (« C'est un écrêteau vert avec des lettres blanches, gouvernementales. Il y est inscrit Uashat. Limite réserve ») et de celle, plus récente, d'un panneau que le Conseil a fait mettre à côté de l'écrêteau (« un panneau blanc avec des lettres noires peintes sur le bois. Les Innus vous souhaitent la bienvenue dans la communauté de Uashat. Tshiminu-takushinau ute Uashat mautania innit », 2019c, ebook). De même, *Shuni*, la forme innuïisée de Julie, est le signe de la possibilité de nouvelles modalités de rapport :

Ce sont nos grands-parents qui t'appelleront *Shuni* les premiers. [...] Ils innuïseront ton nom. Comme longtemps les missionnaires ont francisé les nôtres. Je dis ça sans amertume. Au contraire, lorsqu'ils t'appelleront *Shuni*, ce sera le signe que les choses ne sont plus comme elles étaient autrefois. Que la relation entre Blancs et Innus n'est plus à sens unique. Et que forcément, grâce à la langue et à la culture que nous avons préservées, nous pouvons offrir des trésors à ceux qui viennent nous rencontrer. Comme un surnom à la sonorité douce. Une forme d'adoption. Une amitié durable. Ou simplement, une main tendue à l'autre. Quelque chose d'aussi doux que la réconciliation (FONTAINE, 2019c, ebook).

Refusant le discours créé par les statistiques et l'image d'un sauveur qui viendrait de l'extérieur, Fontaine invite Julie – mais aussi ses lecteurs et ses lectrices – à une décolonisation de la pensée, à une écoute attentive et responsable, sensible à la dialectique du dedans et du dehors, du passé et du présent, de l'individu et du collectif : « T'écrire au nom de ce 'nous', c'est aussi me rappeler que ce 'nous' n'existe que dans les discours. Chez moi, tu verras l'ensemble de l'identité innue, mais tu ne nous connaîtras réellement que lorsque l'ensemble s'effacera. Pour faire place à chacun d'eux » (FONTAINE, 2019c, ebook).

L'autrice et enseignante, qui depuis deux ans vit de nouveau à Uashat (FONTAINE, 2023, en ligne), s'implique dans la transmission de

l'écriture : « Je cherche à m'engager dans un courant qui aiderait les écrivains, qui les guiderait vers leur œuvre pour que notre littérature grandisse » (FONTAINE In CHICOINE-MCKENZIE, 2022, en ligne). Si « [à] l'échelle du continent américain, les formes de savoir provenant des peuples autochtones, jugées primitives par les forces épistémologiques dominantes dès le prémices de la colonisation, ont [ainsi] été grandement discréditées – voire tout simplement ignorées » (DEFRAYE, 2022, p. 168), les auteur(ice)s autochtones jouent de plus en plus le rôle d'intellectuel(le)s nomades qui ébranlent des idées reçues et font tomber des barrières, partageant leur traditions et contribuant à la construction de nouvelles connaissances – comme le signale l'attribution à Naomi Fontaine en 2022 du prix Bibliothèques et Archives Canada, qui récompense la contribution exceptionnelle de Canadiens à la création et à la promotion du patrimoine historique, culturel et littéraire du pays.

Références

- BEAULIEU, Isabelle. « Naomi Fontaine remporte le Prix littéraire des collégiens 2020 », *Les Libraires*, 21 mai 2020. Disponible sur <<https://revue.leslibraires.ca/actualites/les-prix-litteraires/naomi-fontaine-remporte-le-prix-litteraire-des-collegiens>>. Consulté le 20 mars 2022.
- BOLTE, Rike. « 'Accuser le brouillard' – les territoires de l'invisible et de l'in audible ou l'esthétique décoloniale du Québec (Rebecca Belmore et Naomi Fontaine) », *French Cultural Studies*, v. 33, n. 3, 2022, pp. 279-297. Disponible sur <<https://journals.sagepub.com/doi/abs/10.1177/09571558211069515?journalCode=frca>>. Consulté le 20 mars 2022.
- BOUVET, Rachel. Du parcours nomade à l'errance : une figure de l'entre-deux. In : BOUVET, Rachel ; CARPENTIER, André ; CHARTIER, Daniel. (Dir.). *Nomades, voyageurs, explorateurs, déambulateurs : les modalités du parcours dans la littérature*. Paris : L'Harmattan, 2006, pp. 35-50.
- _____. "Percurso (viagem através das Américas)". In : BERND, Zilá (org). *Dicionário das mobilidades culturais : percursos americanos*. Porto Alegre : Literalis, 2010, pp. 317-332.
- CHICOINE-MCKENZIE, Renaud. « Naomi Fontaine est lauréate du prix Bibliothèque et Archives Canada », *Radio Canada*, 14 juillet 2022. Disponible

sur <<https://ici.radio-canada.ca/nouvelle/1897993/ecrivain-innue-autrice-autochtone-uashat>>. Consulté le 20 mars 2022.

CLOUTIER, Mario. « Manikanetish : tendre la main et le coeur ». *Jeu, revue de théâtre*. 15 mars 2023. Disponible sur <<https://revuejeu.org/2023/03/15/manikanetish-tendre-la-main-et-le-coeur/>>. Consulté le 20 mars 2022.

COSER, Stelamaris. « Nômade, nomadismo ». In : COSER, Stelamaris (Org.). *Viagens, deslocamentos, espaços*. Vitória : EdUFES, 2016, pp. 238-246.

CUNHA, Andrei; FERREIRA, Cinara. « Prefácio ». In : CUNHA, Andrei ; FERREIRA, Cinara. (Org.). *Mundopoética – geopolíticas do literário*. Porto Alegre : Class, 2020, pp. 07-12.

DEFRAEYE, Julien. « Compte-rendu. Fontaine, Naomi. Shuni », *Voix plurielles*, vol. 16, n. 2, 2019, p. 170.

_____. « 'Ce que tu dois savoir, Julie'. Épistémologies et réparation dans Shuni (2019) de Naomi Fontaine », *Studies in Canadian Literature/Études en littérature canadienne*, v. 46, n. 2, 2022, pp. 168-185.

ETTE, Ottmar. *Escrever entre mundos : literaturas sem morada fixa*. Curitiba : EdUFPR, 2018.

EVARISTO, Conceição. *Insubmissas lágrimas de mulheres*. 5. ed. Rio de Janeiro : Malê, 2022.

FONTAINE, Naomi. « Inushkuess – Fille Innu ». Blogue. Disponible sur <<http://innutime.blogspot.com/>>. Consulté le 20 mars 2022.

_____. *Kuessipan*. Montréal : Mémoire d'encrier, 2011.

_____. *Manikanetish*. Montréal : Mémoire d'encrier, 2017.

_____. « Naomi Fontaine : soi et l'autre ». [Entretien avec Isabelle Beaulieu]. *Les Libraires*, 3 sep. 2019a. Disponible sur <<https://revue.leslibraires.ca/entrevues/essai-quebecois/naomi-fontaine-soi-et-l-autre/>>. Consulté le 20 mars 2022.

_____. « Préface ». In : KAPESH, An Antane. *Eukuan nin matshi-manitu innushkueu / Je suis une maudite Sauvagesse*. Montréal : Mémoire d'encrier, 2019b, pp. 05-08.

_____. *Shuni – ce que tu dois savoir, Julie*. Montréal : Mémoire d'encrier, 2019c. *Ebook*.

_____. « Moi, je refuse d'entrer dans une boîte ». [Entretien avec Isabelle Desaulniers]. 3 mars 2023. Disponible sur <<https://duceppe.com/blogue/entretien-avec-naomie-fontaine/>>. Consulté le 20 mars 2022.

GATTI, Maurizio (Dir.). *Littérature amérindienne du Québec : écrits de langue française*. Montréal : Hurtubise HMH, 2004.

_____. *Littérature amérindienne du Québec : écrits de langue française*. 2. ed. Montréal : Bibliothèque québécoise, 2009.

_____. « Literatura nativa do Québec – de 1970 a 2022 ». In : RASSIER, Luciana ; CUNHA, Andrei (Dir.). *Dossier temático : Exofonias, poliglossias e polifonias na literatura-mundo*, REVELL, v. 3, n. 33, 2022, pp. 57-75.

HUBERMAN, Isabella. « 'Permetts-moi de te dire tout ce que tu dois savoir' : enseignement et écoute responsable dans l'essai épistolaire Shuni ». In : *Arborescences*, n. 11, pp. 91-106. Disponible sur <<https://www.erudit.org/en/journals/arbo/1900-v1-n1-arbo06986/1088912ar.pdf>>. Consulté le 20 mars 2022.

« KWAHIATONHK!, organisme à but non lucratif ». Disponible sur <<https://kwahiatonhk.com/>>. Consulté le 20 mars 2022.

LABRECQUE, Marc. « Manikanetish : célébration d'une communauté ». In : *Le Devoir*, 15 mars 2023. Disponible sur <<https://www.ledevoir.com/culture/theatre/785324/critique-theatre-manikanetish-celebration-d-une-communaute>>. Consulté le 20 mars 2022.

LALONDE, Robert. Préface : « La vengeance est douce... ». In : GATTI, Maurizio (Org.). *Littérature amérindienne du Québec : écrits de langue française*. 2. ed. Montréal : Bibliothèque québécoise, 2009, pp. 09-11.

LESSARD, Valérie. « Quatre femmes autochtones qui s'écri(v)ent en toutes lettres », *Radio-Canada*, 24 octobre 2019. Disponible sur <<https://ici.radio-canada.ca/nouvelle/1328508/litterature-autochtone-tanya-tagaq-naomi-fontaine-katherena-vermette-cheri-dimaline>>. Consulté le 20 mars 2022.

L'ITALIEN-MARCOTTE, Charles-Emile. « Le renouveau de la littérature autochtone », *Radio-Canada*, 04 avril 2022. Disponible sur <<https://ici.radio-canada.ca/espaces-autochtones/1873903/litterature-premieres-nations-livres-editions-ecrivains-autochtones>>. Consulté le 20 mars 2022.

« MANIKANETISH : le dernier roman de Naomi Fontaine porte l'espoir », *Le Nord-Côtier*, 10 octobre 2017. Disponible sur <<https://lenord-cotier.com/2017/10/10/manikanetish-le-dernier-roman-de-naomi-fontaine-porte-lespoir/>>. Consulté le 20 mars 2022.

MESTOKOSHO, Rita. *Eshi uapataman nukum*. Mashteuiatsh: Piekuakami, 1995.

OLIVIERI-GODET, Rita. « La place des écrivaines autochtones dans la littérature mondiale : le cas du Brésil et du Québec ». In : *Pontos de Interrogação*. v. 9, n. 2, 2019, pp. 89-106.

PARADIS, Josée-Anne. « Concours d'écriture pour les Premières Nations et Inuits ». In : *Les Libraires*, 28 jan. 2021. Disponible sur <<https://revue.leslibraires.ca/actualites/le-monde-du-livre/concours-decriture-pour-les-premieres-nations-et-inuits/>>. Consulté le 20 mars 2022.

ST-PIERRE, Jean. « Encore deux prix à l'international pour Kuessipan ». In : *Ma Côte Nord*, 14 novembre 2021. Disponible sur <<https://macotenord.com/encore-deux-prix-a-linternational-pour-kuessipan/>>. Consulté le 20 mars 2022.

ST-PIERRE, Jean. « L'autrice Innue Naomi Fontaine se garde un rôle dans Manikanetish par le Théâtre Jean-Duceppe », *Ma Côte Nord*, 02 mars 2023. Disponible en <<https://macotenord.com/lautrice-innue-naomi-fontaine-se-garde-un-role-dans-manikanetish-par-le-theatre-jean-duceppe/>>. Consulté le 20 mars 2022.

« SHUNI de Naomi La Fontaine remporte le Prix littéraire des collégiens 2020 ». Disponible sur <<https://prixlitterairedescollegiens.ca/archives/communiqués/shuni-de-naomi-fontaine-remporte-le-prix-litteraire-des-collegiens-2020/>>. Consulté le 20 mars 2022.

TARDIF, Dominic. « Un livre vaut mille statistiques ». In : *Le Devoir*. 7 sep. 2019. Disponible sur <<https://www.ledevoir.com/lire/562042/un-livre-vaut-mille-statistiques>>. Consulté le 20 mars 2022.

WHITE, Kenneth. *L'esprit nomade*. Paris : Grasset, 1987.

Notices biobibliographiques

Zilá Bernd

Professeure titulaire de langue et littérature française de l'Université Fédérale du Rio Grande do Sul. Actuellement à la retraite, elle continue ses activités de recherche et bénéficie d'une bourse de Recherche du CNPq (Conseil national de recherche scientifique), au niveau 1A. Elle a été une des premières présidentes de l'Associação Brasileira de Estudos Canadenses (ABECAN), fondée en 1991. Elle a fondé et dirigé la Revue Interfaces Brasil-Canada. En 2002, elle a été élue présidente du Conseil International d'Études Canadiennes (CIEC/ICCS). Elle a reçu le Prix International du Gouverneur Général en Études Canadiennes, en 2009 ; l'Ordre National du Québec au grade de Chevalière et, en 2014, au grade d'Officière. Elle a reçu Les palmes Académiques au grade de Chevalière et, en 2006, au grade d'Officière. Elle a également reçu le Prix du Pesquisador gaúcho, en 2019, attribué par la FAPERGS. En 2009, on lui a accordé le Prix du Gouverneur Général en Études Canadiennes. Le Prix Açorianos de Littérature lui a été attribué en 2002 par la ville de Porto Alegre. Sa publication la plus récente est *Inventário de Ausências* : memória/esquecimento e representificação no imaginário das Américas (Editora ZOUK, 2022).

zilabster@gmail.com

Irene Corrêa de Paula Sayão Cardozo

Diplômée en Lettres de l'Université Fédérale de Juiz de Fora (UFJF). Master en Littératures Francophones de l'Université Fédérale de Fluminense (UFF). Doctorat en Littérature Comparée (UFF). Post-Doctorat en Littératures Francophones (UFF). Post-Doctorat en Théorie de la Psychanalyse de l'Université Fédérale de Rio de Janeiro (UFRJ). Professeure Titulaire de Langues et Littératures Francophones au Département de Langues Étrangères Modernes à l'UFF. Domaines de spécialité : Littératures Postcoloniales ; Écritures de soi ; Autofiction ; Écritures Migrantes ; Littérature Fantastique ; Psychanalyse.

irepaula@gmail.com

Eurídice Figueiredo

Professeure de Littérature Comparée au « Programa de Pós-Graduação em Estudos de Literatura » à l'Université Fédérale Fluminense, a un Doctorat en Langue et Littérature Françaises par l'Université Fédérale de Rio de Janeiro (1988) ; elle a été professeure invitée à l'Université du Québec à Montréal (UQAM), à l'Istituto Orientale Napoli et à l'Université de Rennes II. Elle a publié les livres suivants : *A nebulosa do (auto)biográfico* : vidas vividas, vidas escritas (Zouk, 2022), *Por uma crítica feminista* : leituras transversais de escritoras brasileiras (Zouk, 2020), *A literatura como arquivo da ditadura brasileira* (7Letras, 2017), *Mulheres ao espelho* : autobiografia, ficção e autoficção (EdUERJ, 2013), *Representações de etnicidade* : perspectivas interamericanas de literatura e cultura (7letras, 2010), *Construção de identidades pós-coloniais na literatura antilhana* (EdUFF, 1998). Elle a publié des articles dans des livres collectifs et dans des revues.

euridicefig@gmail.com

Rita Olivieri-Godet

Professeure Émérite de littérature brésilienne, Université Rennes 2. Doctorat (USP) ; Post-Doctorat (Univ. Paris 10) ; Membre de l'*Equipe de Recherches Interlangues « Mémoires, Territoires et Identités »* ; Membre Honoraire de l'*Institut Universitaire de France*. Axes de recherche : littérature brésilienne contemporaine ; littératures amérindiennes (Brésil et Québec) ; relations littéraires interaméricaines. Chercheure invitée du Groupe interdisciplinaire de recherche sur les Amériques (GIRA-UQAM/INRS, Canada, 2008 ; 2017), chercheure du « Groupe de travail sur les relations littéraires interaméricaines » de l'ANPOLL-Brésil ; autrice de plusieurs articles et ouvrages dont *Écrire l'espace des Amériques : représentations littéraires et voix de femmes amérindiennes* (Peter Lang, NY, 2019) ; *L'altérité amérindienne dans la fiction contemporaine des Amériques*. Brésil, Argentine, Québec. (Québec, PUL, 2015). Organisatrice d'ouvrages collectifs dont *Géopoétique des confins* (co-direction avec Rachel Bouvet, 2018) ; *Espaces et littératures des Amériques : mutation, complémentarité, partage* (co-org. Bernd et Imbert, PUL, Québec, 2018).

ritagodet20@gmail.com

Nubia Hanciau

Professeure titulaire à l'Université Fédérale du Rio Grande (FURG), au Rio Grande do Sul, Nubia Hanciau collabore au programme de post-graduation en histoire de la littérature de l'institution. De 1998 à 2004, elle a fondé et coordonné le Centre d'études canadiennes. Au cours de l'exercice 2004-2006, elle a présidé l'ABECAN – Association brésilienne d'études canadiennes. De 1998 à 2000 elle a représenté le Brésil auprès de l'AIÉQ. Elle est autrice d'articles et de revues littéraires dans le domaine de la francophonie et a co-organisé : *L'Amérique Française : introduction à la culture québécoise* (Ed. da FURG, 1998), *A América Francesa : introdução à cultura quebequense* (id., 1999) ; *A voz da crítica canadense no feminino* (id., 2001). De 2004 à 2011, elle a été rédactrice en chef de la revue *Interfaces Brasil/Canada*. Sa thèse a donné lieu au livre *A feiticeira no imaginário ficcional das Américas* (Ed. da FURG, 2004), prix Air Canada 2004 et Pierre Savard 2005. En 2006, aux Editions FURG elle a organisé *Brasil/Canadá : visões, paisagens e perspectivas, do Ártico ao Antártico* ; et en 2013, *A literatura na história. A história na literatura*. En tant que traductrice, elle a publié, entre autres, *A gaiola de ferro*, d'Anne Hébert (Ed. da FURG, 2003, en e-book en 2019). En 2009 elle a co-organisé *Pequena antologia da poesia quebequense*, édition bilingue. Elle est invitée à parrainer le 37^{ème} Salon du Livre de 2010, organisé par l'Institution. Actuellement Nubia Hanciau est responsable du projet « Carmen da Silva, uma rio-grandina precursora do feminismo brasileiro », et du site Internet www.carmendasilva.com.br
nubiajh@gmail.com

Pedro Armando de Almeida Magalhães

Président de la Fédération Brésilienne des Professeurs de Français – FBPF (2022-2024). Directeur de l'Association des Professeurs de Français de l'État de Rio de Janeiro – APFERJ. Professeur de Langue et de Littérature Française à l'Université de l'État de Rio de Janeiro – UERJ depuis 2012. Il a travaillé 18 ans environ à l'Alliance Française de Rio de Janeiro (1995-2014). Docteur ès Lettres (Littérature Comparée, UERJ, 2007). Ses recherches portent sur les relations entre le discours littéraire et le discours historique et aussi sur la didactique des langues-cultures, notamment sur l'utilisation des TIC dans les cours de français de spécialité.
magalhaes.pedro67@outlook.com

Luciano Passos Moraes

Docteur en Lettres / Littérature comparée (Université Fédérale Fluminense – UFF, 2016), il a une maîtrise en Lettres / Histoire de la littérature (Université Fédérale de Rio Grande – FURG, 2007) et est diplômé en Lettres – Portugais/Français (FURG, 2003). Il travaille comme enseignant de français au Département de Français du Colégio Pedro II depuis 2008 et est membre du « Núcleo de Estudos Franco-Brasileiros » (NEFB/CP2) au sein desquels il coordonne le projet de recherche « Leituras da francofonia : identidade e trânsito intercultural ». Il a publié plusieurs travaux de recherche autour de la littérature québécoise, et a traduit en portugais des textes d’auteurs tels que Pierre Ouellet, Jean Morency et Robert Dion. L’une de ses publications les plus récentes, à propos de l’écrivain Sergio Kokis, fait partie de l’« Atlas littéraire du Québec ». Il a participé à des stages de langue, culture et société québécoises à l’Université de Montréal, où il a aussi collaboré en tant qu’enseignant bénévole de français langue étrangère auprès de Christine Préville. Son mémoire de maîtrise a été récompensé avec la 1^{ère} place au concours Zilá Bernd en études québécoises dans sa catégorie, prix octroyé par l’ABECAN en 2007. Il a fait sa recherche doctorale à l’Université du Québec à Montréal en tant que boursier CAPES, au sein du CRILCQ-UQÀM, sous la direction de Robert Dion et Eurídice Figueiredo.

lucpassosmoraes@gmail.com

Arnaldo Rosa Vianna Neto

Le D. ès L. Arnaldo Rosa Vianna Neto est professeur du Programme de Post-graduation en Études de Littérature à l’Université Fédérale Fluminense (UFF), où il a dirigé des thèses de Doctorat et mémoires de maîtrise, professeur de Littératures Francophones au Cours de « Graduação » (1^{er} cycle) en Lettres Portugais/Français (UFF). Il est Coordonnateur du Centre d’Études Canadiennes Réjean Ducharme (NEC-UFF). Il a publié plusieurs articles scientifiques dans des revues Qualis A1 CAPES : *L’écriture cyborg : un bricolage (im)possible ? Le (dés)astre : une genèse pour l’écriture ? Un dialogue discursif entre Maurice Blanchot et Réjean Ducharme* : <<https://periodicos.uff.br/gragoata/article/view/39899/24005>> ; *In Memory of Réjean Ducharme*, In : Bakhtiniana – Revista de Estudos do Discurso, v. 14, n. 1, p. 132-155, 2019 ; *Aletria* (UFMG), v. 22, p. 107-118, 2012 ; (doi>)Alea. Estudos Neolatinos (UFRJ),

v. 8, p. 231-247, 2006. Il a organisé des livres et a écrit plusieurs chapitres de livres.

arnaldorvn@id.uff.br

Humberto Luiz Lima de Oliveira

Chevalier dans l'Ordre des Palmes académiques, Humberto Luiz Lima de Oliveira a créé en 1999, et dirigé à plusieurs reprises, le NEC-Núcleo d'Études canadiennes de l'Universidade Estadual de Feira de Santana. Son doctorat en Littérature Comparée lui a permis de mener des recherches sur les questions de l'identité culturelle vue au travers des littératures québécoise, brésilienne et antillaise. Il a exercé aussi les fonctions de Vice-Président de l'ABECAN et de représentant du Brésil auprès de la RELEC – *Red latinoamericana de estudios canadienses*. Il a été jusqu'en 2022 Professeur titulaire de Langue et Littératures françaises à l'UEFS. Aujourd'hui à la retraite, il se consacre à la traduction et à l'écriture littéraire (conteur et romancier), ainsi qu'à l'édition de la revue bilingue et numérique *Cadernos do Sertão*.

humbert_oliveira@yahoo.com.br

Maria Bernadette Porto

Professeure Titulaire auprès du Programme de Post-Graduation en Études Littéraires de l'Université Fédérale Fluminense (UFF). Elle a été coordinatrice du Centre d'Études Canadiennes de l'UFF. Autrice de la première thèse brésilienne sur la littérature québécoise (« L'espace mythique dans le roman *Kamouraska*, d'Anne Hébert »), soutenue à l'Université Fédérale de Rio de Janeiro (1983). Elle a dirigé, en collaboration, des ouvrages collectifs, centrés sur la littérature canadienne et sur la littérature québécoise. Avec l'appui du CNPQ, pendant des décennies, elle a développé des recherches sur la littérature québécoise à partir d'une perspective comparée.

mbvporto@hotmail.com

Luciana Wrege Rassier

Docteure en Lettres (Littérature brésilienne) de l'Université Montpellier III, France. Elle est enseignante-chercheuse au département de Langues et Littératures Étrangères à l'Université Fédérale de Santa Catarina, où elle coordonne le « Núcleo de Estudos Canadenses » depuis 2012. En 2014, elle a été l'éditrice en chef de la revue *Interfaces*, de l'Association Brésilienne


d'Études Canadiennes. En 2016, lors de son stage post-doctoral à l'Université de Rennes 2, elle a coordonné avec Rita Godet le Séminaire International Les Amérindiens au Brésil : représentations littéraires, textualités, discours sociaux. Traductrice littéraire, ses recherches portent sur l'altérité dans la littérature contemporaine. Elle a codirigé, entre autres, *Questões de identidade, tradução, línguas e culturas em contato*. (FREITAS, Leticia ; MOZZILLO, Isabella ; RASSIER, Luciana (Dir). Pelotas : Educat, 2016) et *Territórios culturais, fronteiras e tradução* (CUNHA, Andrei ; KAHMANN, Andréa ; RASSIER, Luciana (Dir.). Porto Alegre : Bestiário / Class, 2021).
lucianarassier2020@gmail.com

Renato Venancio Henriques de Sousa

Professeur de Langue et de Littérature française à l'Université de l'État de Rio de Janeiro depuis 1998, il a un Doctorat en littérature comparée de l'Université Fédérale Fluminense (2007). Il travaille dans les domaines suivants : FLE, littératures francophones, littérature québécoise et acadienne, études de traduction. Il a publié des articles dans des livres collectifs et dans des périodiques. Depuis quelques années, il mène des recherches sur le roman du terroir.
rvhsousa@gmail.com

Licia Soares de Souza

Professeure de sémiotique de la culture à l'Université de l'État de Bahia et à l'Université Fédérale de Bahia, au Brésil. Elle est aussi professeure associée de l'UQAM, membre de FIGURA, membre de La Traversée (atelier géopoétique), chercheuse du Conseil National de Recherche (CNPQ), à Brasília, vice-présidente de l'Association internationale d'études québécoises (AIEQ), côté Amériques. Elle est l'autrice de plusieurs ouvrages dont ces trois parutions : *Utopies américaines au Québec et au Brésil* (PUL, 2004), *Imaginaires transculturels entre le Canada et le Brésil* (Société des Écrivains, 2018), *Pour une Géopoétique Interaméricaine* (Société des Écrivains, 2019). En 2018, elle a reçu l'insigne d'officier de l'Ordre Rio Branco, décernée par le Ministère des Relations Extérieures du Brésil pour ses contributions à l'épanouissement de la culture brésilienne à l'extérieur. En 2017, elle a reçu le Certificat de Mérite en Études Canadiennes par le Conseil International d'Études Canadiennes à Ottawa.
liciasos@hotmail.com



Cet ouvrage, qui regroupe des études sur la littérature québécoise réalisées au Brésil, est le fruit d'un partenariat entre le Bureau du Québec à São Paulo (BQSP) et la Fédération Brésilienne des Professeurs de Français (FBPF), et s'inscrit dans le cadre des célébrations du quinzième anniversaire du Bureau du Québec. Nous estimons qu'il contribuera à souligner l'importance des études littéraires Québec-Brésil, renforçant ainsi nos liens d'amitié et de collaboration.

