



HAL
open science

**Littératures migrantes du nouveau monde : exils,
écritures, énigmes chez Ying Chen, Dany Laferrière et
Wajdi Mouawad**

Julia Farrah Foreste

► **To cite this version:**

Julia Farrah Foreste. Littératures migrantes du nouveau monde : exils, écritures, énigmes chez Ying Chen, Dany Laferrière et Wajdi Mouawad. Littératures. Université Sorbonne Paris Cité, 2015. Français. NNT : 2015USPCA060 . tel-01485457

HAL Id: tel-01485457

<https://theses.hal.science/tel-01485457>

Submitted on 8 Mar 2017

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

UNIVERSITE SORBONNE NOUVELLE-PARIS III

**ÉCOLE DOCTORALE 120
LITTÉRATURE FRANÇAISE ET COMPARÉE
Centre d'Études et de Recherches Comparatistes**

Thèse de doctorat de littérature générale et comparée

Julia-Farrah FORESTE

**LITTÉRATURES MIGRANTES DU
NOUVEAU MONDE : EXILS, ÉCRITURES,
ÉNIGMES**
*CHEZ YING CHEN, DANY LAFERRIÈRE ET WAJDI
MOUAWAD*

Thèse dirigée par
M. JEAN BESSIERE

Soutenue le 16 juin 2015

Jury :

M. Jean Bessière
M. Romuald Fonkoua
Mme Lise Gauvain
Mme Mireille Calle-Gruber

REMERCIEMENTS

Cette thèse n'aurait jamais pu voir le jour sans le concours de plusieurs personnes que je tiens à remercier ici. La première d'entre elles est incontestablement mon directeur de thèse, le professeur Jean Bessière, sans lequel la réalisation de ce projet aurait été impossible.

Je tiens également à remercier Monsieur Gilles Dupuis, professeur de la chaire d'études sur les écritures migrantes à l'Université de Montréal qui m'a inspiré ce sujet de thèse alors que j'étais encore en Master et qui m'a encouragée.

Je voudrais témoigner toute mon affection à Nicolas LePort-Letexier, Philippe Léonard, Julie Beatrix, Annabelle Legault et Yaël Haddad pour les nombreuses discussions qui ont nourries ma réflexion et leur intérêt non feint pour mes recherches.

Je voudrais témoigner, aussi, toute mon affection à Fabrice Morel, pour avoir cru en moi et n'avoir jamais cessé de croire en moi.

Enfin, un grand merci à toute ma famille, car leur soutien et leur confiance ont été sans faille tout au long de cette odyssee, et plus particulièrement à maman, mon frère et mon oncle Eugène pour leur amour inconditionnel et transatlantique.

RÉSUMÉ EN FRANÇAIS

En Amérique du Nord aux XX et XXI^e siècles, les auteurs étudiés : Ying Chen (*La mémoire de l'eau*, *L'ingratitude* et *Quatre milles marches : un rêve chinois*), Dany Laferrière (*Comment faire l'amour avec un nègre sans se fatiguer*, *Pays sans chapeau* et *Je suis fatigué*), et, Wajdi Mouawad (*Incendies*, *Littoral* et *Je suis le méchant*) avancent des œuvres qui sont l'expression de voix, à la fois contrastantes, divergentes dans la littérature nationale québécoise. Prenant leur distance par rapport à des représentations stéréotypées de leur époque telles que la littérature d'exil et la littérature du voyage, les auteurs migrants campent des histoires à travers lesquelles s'offrent des images nouvelles de la ville nord-américaine, des lieux emblématiques, une rencontre à l'autre. L'auteur migrant se livre, d'ailleurs, à l'instar de sa trajectoire éclatée dans la ville, à un jeu avec le lecteur en endossant plusieurs rôles, plusieurs figures auctoriales. L'écriture migrante se révèle palimpseste : elle intègre différents modèles littéraires tout en les dépassant. Dans sa construction interne, dont le processus de création, on retrouve ce déroboement aux normes littéraires. Enfin, elle offre une vision du monde réconciliatrice et bienveillante en faisant cohabiter les vivants avec les morts.

MOTS-CLÉS EN FRANÇAIS

Écriture migrante - XXe siècle -

*Chen, Ying (1961 -...)-Critique et
interprétation*

*Laferrière, Dany (1953-...)-Critique et
interprétation*

*Mouawad, Wajdi (1968 -...)-Critique
et interprétation*

*Québec, Littérature migrante,
roman*

*Québec, Littérature migrante,
roman,*

*Québec, Littérature migrante,
théâtre,*

RÉSUMÉ EN ANGLAIS

In the America of the XXe century, works of Ying Chen, Dany Laferrière and Wajdi Mouawad express voices that are, at the same time, different, various and deviating for the ones of the quebecker's national literature. Taking their distance toward stereotyped representations of their time, like the exilic literature or the travel literature, migrant authors set stories where brand new images of the northern towns emerge, as well as emblematic places and the meeting of the other occurs. The migrant author reveals, just like his exploded path, a game with the reader by taking over several roles, several auctorial figures. His writing is therefore, a palimpsest: it's integrating various literary models while it goes beyond. In its intern construction, in its creation process, we may discover how it shielded literary norms. Finally, the migrant writer offers a view of the world that is both reconcile and indulgent by making live together the alives and the deads.

MOTS-CLÉS EN ANGLAIS

Migrant writing – XX century -

Chen, Ying (1961 - ...) - Critic and interpretation

Quebec, migrant literature, novel

Laferrière, Dany (1953 - ...) - Critic and interpretation

Quebec, migrant literature, novel,

Mouawad, Wajdi (1968 - ...) - Critic and interpretation

Quebec, migrant literature, theatre

ABRÉVIATIONS

Comment faire l'amour....: Comment faire l'amour avec un nègre sans se fatiguer

I.E. : *Inquiétante étrangeté*

JSA : Jacques Stephen Alexis

TABLE DES MATIÈRES

Remerciements

Résumés

Abréviations

Table de matières

INTRODUCTION GÉNÉRALE 13

PREMIERE PARTIE : EXILS ET JEUX D'ÉCRITURE 29

CHAPITRE 1 : MIGRATION..... 30

1.1 Une expérience commune de l'exil..... 30

1.2 Naître écrivain à Montréal..... 35

1.3 Discours du refus..... 37

1.4 La guerre comme intertexte..... 43

CHAPITRE 2 : ÉCRITURE ET JEUX..... 55

2.1 Le « je » entre autobiographie et autofiction..... 55

2.2 Écriture du deuil ou deuil de l'exilé..... 61

2.3 Vers une écriture migrante de l'exil ?..... 64

A) Modèles de références et intertextes 64

B) Analyses textuelles ou lectures croisées..... 70

CHAPITRE 3 : LANGUES DE L'EXIL..... 81

3.1 La géographie du français..... 81

3.2 Statut de la langue maternelle..... 83

3.3 Pluralité linguistique..... 89

CHAPITRE 4 : PROCESSUS DE CRÉATION..... 93

4.1 Notes préliminaires..... 93

4.2 Processus de création et maïeutique..... 93

4.3 A l'origine de l'écriture..... 100

4.4 Processus de création et création collective..... 102

4.5 Configuration textuelles..... 105

DEUXIEME PARTIE : DERIVES, ERRANCES et RENCONTRES..... 109

CHAPITRE 1 : CANADA : UNE AMÉRIQUE AUTRE..... 109

1.1 « God bless America »..... 109

1.2 L'expérience de la frontière..... 111

<u>CHAPITRE 2 : LA VILLE : TYPOLOGIE ET LIEUX.....</u>	112
2.1 La ville.....	112
2.2 Configuration spatiale.....	113
2.3 Intérieurs.....	113
2.4 Extérieurs.....	119
2.5 Des lieux privilégiés et symboliques de la ville.....	122
A. L'hôpital.....	122
B. La prison.....	123
C. Le parc	124
<u>CHAPITRE 3 : GRAMMAIRE DU RÉCIT.....</u>	127
3.1 Analyse des <i>incipit</i>	127
A) Rhétorique de l'ouverture	132
B) L'inscription du destinataire.....	141
C) Fonctions de l' <i>incipit</i>	144
3.2 Ordre.....	150
<u>CHAPITRE 4 : DÉRIVE CONTINENTALE.....</u>	162
4.1 Topographie du moi : le point aveugle.....	162
4.2 Entre rêve et réalité.....	163
4.3 Dérive.....	169
4.4 Transcripturalité du moi.....	176
<u>CHAPITRE 5 : LE RENDEZ-VOUS MANQUÉ AVEC L'AUTRE.....</u>	183
5.1 Figures de l'altérité.....	183
A) Le Noir, le Nègre, la femme blanche, la Mizz.....	184
B) Le double inquiétant.....	194
TROISIEME PARTIE : METAMORPHOSE D'UNE FIGURE LITTÉRAIRE	
CHAPITRE 1 : ULYSSE ET LE MYTHE DU RETOUR.....	209
<u>CHAPITRE 2 : LA NOTION D'ÉCRITURE FÉMININE DANS <i>l'Ingratitude</i>.....</u>	211
2.1 Chronologie d'une mort annoncée ?.....	211
2.2 Le mythe de la maternité dans <i>l'Ingratitude</i>	217
<u>CHAPITRE 3 : LA NOTION DE RÉALISME MERVEILLEUX DANS <i>Pays sans Chapeau</i>.....</u>	237
3.1 Apogée ou déclin du réalisme merveilleux ?.....	237
3.2 Pays sans chapeau et mode narratif réaliste merveilleux.....	248

CHAPITRE 4 : LE THÉÂTRE GREC ANTIQUE ET <i>Le Sang des Promesses</i>.....	264
4.1 Le théâtre aujourd’hui : entre théâtralité et performance.....	264
4.2 L’Inscription du théâtre grec dans l’œuvre de Mouawad.....	270
CHAPITRE 5 : L’ÉNIGME DU RETOUR, POÉTIQUE.....	295
CONCLUSION GÉNÉRALE	313
BIBLIOGRAPHIE.....	321

Figures

<i>Fig.1</i> : Carte de la Chine	47
<i>Fig.2</i> : Cartes des principaux groupes confessionnels au Liban	50
<i>Fig.3</i> : Carte d’Haïti	54
<i>Fig. 4</i> : Tableau-représentation de la pensée aristotélicienne.....	74
<i>Fig.5</i> : Affiche <i>Incendies</i> , crée par Lino.....	97
<i>Fig. 6</i> : 4 ^e couverture du roman « <i>Comment faire l’amour...</i> ».....	99
<i>Fig.7</i> : Croquis scène 1, <i>Incendies</i>	135
<i>Fig.8</i> : Maquette de la scène <i>Incendies</i> crée pour le festival d’Avignon en 2009.....	135
<i>Fig.9</i> : Tableau inventaire des principaux topoï des principaux textes.....	138
<i>Fig. 10</i> : Architecture du théâtre antique grec.....	271
<i>Fig. 11</i> : Schéma du théâtre d’Épidaure, théâtre antique.....	272
<i>Fig. 12</i> : Photo de la scène du Palais des Papes, avant l’aménagement de la scène.....	274
<i>Fig. 13</i> : Photo de la scène du Palais des Papes, vue générale.....	275
<i>Fig. 14</i> : Photo de la scène aménagée pour la trilogie <i>Le Sang des Promesses</i>	275

ANNEXES

- (1) Tableau démolinguistique : immigration au Québec selon le pays d’origine
- (2) Intertextes historiques possibles dans l’œuvre d’*Incendies*
- (3) Intertextes historiques possibles dans l’œuvre de Laferrière.
- (4) Tableau synoptique des œuvres de Dany Laferrière
- (5) Tableau synoptique des œuvres de Wajdi Mouawad
- (6) Tableau synoptique des œuvres de Ying Chen
- (7) Images de la représentation de la pièce *Incendies*, donnée à Paris
- (8) Résumé du conte *L’homme au sable* par Freud

INTRODUCTION GÉNÉRALE

Je veux parler, pour reprendre les termes de Todorov, de la découverte que le *je* fait de l'*Autre*¹. Le sujet est, bien sûr, immense. Aussi, comme nous le rappelle l'auteur d'origine bulgare, on a à peine dit cela qu'on se rend compte des branches multiples, infinies qui se dressent comme les ramifications d'un arbre. On peut découvrir de l'Autre en soi, une altérité à la fois biologique et symbolique qui remet en question l'unité du sujet. Après tout : « *Je est un autre* » disait Rimbaud². Nous sommes des étrangers pour nous-mêmes, affirmait Julia Kristeva. Et inversement, les autres sont aussi des *je*.

L'Autre, rappelle Ouellet, n'est pas un objet ou une entité qui aurait sa valeur en soi. L'Autre que je perçois n'est pas autre en lui-même, pour lui-même : il ne se connaît pas comme autre, la plupart du temps, mais comme étant « lui-même », précisément, comme soi, au même titre que moi³. Il n'est *autre* que par un infini jeu de miroir, de travestissement des rapports du je à l'Autre, du soi à l'altérité.

Néanmoins, l'Autre *existe*.

Il arrive que l'Autre se définisse comme *Autre*, différent, particulier, parce qu'il a intégré cette notion d'altérité, d'étrangeté, au prix d'années de relations historiques conflictuelles, de phallogentrisme, et de domination culturelle. L'Autre, par le biais d'un jeu avec les codes, les conventions se réclame, s'identifie et se revendique comme Autre ! L'Autre porte ainsi, sa bannière de révolutionnaire, prêt à en découdre, et sa croix de damné, désespéré et prêt à mourir : il est double. Il est affranchissement pour celui qui ne veut plus se fondre dans la masse, être anonyme, ou même pire, être invisible. L'autre symbolise la liberté, celui qui marche en marge, qui fait entendre une voix dissonante, dérangeante, *unheimlich*. Cet Autre, nul doute, il existe.

¹ Tzvetan Todorov, *La conquête de l'Amérique : la question de l'autre*, Paris, Éditions du Seuil, 1982, p. 11.

² Arthur Rimbaud (1854-1891) utilise l'expression pour la première fois dans une lettre adressée à Paul Demeny, le 15 mai 1871, p. 250.

³ Pierre Ouellet, « Le lieu de l'autre » dans *Le Soi et l'Autre : l'énonciation de l'identité dans les contextes interculturels*, Les Presses de l'Université de Laval, 2002, p. 186.

Ainsi, puis-je concevoir l'Autre comme un groupe défini auquel je n'appartiens pas. L'homme Noir, l'indigène est l'Autre pour l'homme Blanc ; La Femme pour l'Homme ; le serviteur pour le maître ; l'ouvrier pour le contremaître. Ces groupes peuvent être intérieurs à une société ou être extérieurs, étrangers. Si étrangers par leur langue, leur vestimentaire et leurs coutumes que j'en viens à douter d'appartenir à la même espèce humaine. Car, l'Autre ou l'étranger induit un écart, une distance par sa présence incarnée qui est à la fois menace, danger et ennemie : il est le Barbare des sociétés primitives car il révèle les insuffisances des mœurs et des institutions et en explose plus facilement les codes. Ou alors, il trouble par son apparente indifférence, comme l'*Étranger* de Camus. Il inquiète, l'étranger.

Or, je veux m'attacher à la problématique du *je migrant*, découvrant - au sens fort du mot - l'Autre, à la fois concret et symbolique : Montréal, ville-maelstrom, nord-américaine, creuset où identités multiples se côtoient, se forment et se redéfinissent, jeu de miroir infini. Bien sûr, ce je migrant se multiplie selon les sphères littéraires, et continuera de se multiplier. Il apparaît au fil des mouvements postmodernes, et globaux : de frontières qui se meuvent, se redessinent, des mouvements d'auto-déterminations, des révolutions, des métissages, du nomadisme et du bilinguisme. Je veux débiter par ce *je étranger* prenant conscience peu à peu d'incarner cette figure de l'étranger et voir quels personnages il endosse, - celui de l'étranger mélancolique ; exilique ; l'indifférent ; l'ironique ; assoiffé de liberté - quel code il enfonce, quelle quête il entreprend, quelle vengeance assouvit-il. Faire cela, sans chercher à le catégoriser, le fixer parce que l'étranger est en mouvement perpétuel. Il évolue au fil du temps, change de « visage » selon les époques et les sphères culturelles. Donc, essayer de le saisir, même furtivement, dans son errance, sa transhumance, sa métamorphose dans son étrangeté, même ténue, avant qu'il ne le soit plus, ou alors si, mais de façon plus légère dans cette ville nord-américaine. Par la suite, je veux voir comment le je migrant se définit lui-même, s'il a recours au regard de l'autochtone pour se définir lui-même ; au regard parfois pesant des aînés, des parents et de la tradition ou s'il effectue une plongée dans son histoire comme une envolée lyrique, une fuite vers l'avant, vers le rêve, l'inconscient ou une volonté tenace de faire vivre une autre partie de soi, occultée, un passé.

I- De la naissance de la littérature migrante

La littérature migrante doit son apparition à un contexte social et politique qui s'inscrit, selon Chartier⁴ dans la postmodernité, c'est-à-dire, un courant d'hybridité culturelle, qui « reconnaît une multiplicité des savoirs prenant des configurations diverses et variées ». Malgré son absence de conflit guerrier, d'attentats terroristes ou de révolutions, le Québec, province dotée d'un bilinguisme officiel, le français et l'anglais, n'échappe pas à des jeux de dominations et d'hégémonies qui remontent à l'époque de la colonisation et de la fondation du Canada. L'interrogation principale de l'appareil critique se concentrera sur comment nommer ce nouvel objet littéraire ? Essayons ici d'en retracer les grandes lignes.

Il y a d'abord la volonté de faire coïncider politique gouvernementale et sociale et objets littéraires. Ainsi, Benoit Melançon, professeur à l'Université de Montréal, appelait, en 1990, les écrivains immigrants qui s'installèrent au Québec comme faisant parties d'une « littérature des communautés culturelles » en raison d'un Ministère de l'Immigration et des Communautés Culturelles du Québec. Cette appellation, quoique très politiquement correcte, faisait davantage état d'un statut juridique que littéraire.

Sherry Simon parle volontiers de *pratiques littéraires hybrides*, voire de *littérature hybride*⁵. Sherry Simon est une canadienne, élève de Roland Barthes, elle s'intéresse aux phénomènes d'hybridités, aux croisements culturels, associées aux pratiques littéraires. Son cadre théorique est à la fois comparatiste, sémiologique et sociologique. La littérature hybride est en lien avec l'idée du multiculturalisme :

*As we know, multiculturalism is based on the idea of the uniqueness and originality of cultural formations. It assumes there is an intrinsic connection between culture and "racial", gender or ethnic origins. For multiculturalists our world is a sort of cluster of different cultural identities either tolerantly recognizing or violently excluding each other. From this perspective, multiculturalism challenges the very idea of universality, for it sees every universal concept as culturally relative.*⁶

⁴ Daniel Chartier, « Les origines de l'écriture migrante. L'immigration littéraire au Québec au cours des deux derniers siècles » dans *Voix et Images*, vol. 27, n° 2, (80) 2002, pp. 303-316.

⁵ Sherry Simon: « Hybridité Culturelle » Montréal, Éditions Ile de la Tortue, 1999, p. 45.

⁶ *Id.*, "Cultural translation: an introduction to the problem and responses" dans *Translation Studies*, 2009, pp. 208-212. Traduction proposée par moi : « Comme nous le savons, l'idée à l'origine du multiculturalisme est que chaque communauté se définit par son unicité et son originalité. Le multiculturalisme reconnaît qu'il y a un lien étroit entre culture et « race », genre et origine ethnique. Pour les multiculturalistes, notre monde est pareil aux grappes d'un raisin, où chaque grain est un groupe culturel qui, reconnaît l'autre avec une incroyable tolérance

La littérature hybride reprend ici le rêve d'une littérature universelle, qui prendrait en compte les spécificités de chaque communauté pour les élever au rang d'une seule et même littérature mondiale. Au lieu de cela, la littérature hybride de Montréal aurait plutôt tendance à se ciseler en différents groupes :

Thus we can talk only about "German" or "French", "white" or "black", "male" or "female" literature including different combinations of these identitarian features like, for instance, "black-American-female" literature or culture, and so on.⁷

Il y a la littérature ethnique. Un des auteurs précurseurs de cette pensée se nomme Régine Robin. Robin s'inspire de l'œuvre littéraire de Kafka, des essais de Derrida, notamment sa conception de la déconstruction⁸, d'une certaine image de l'écrivain juif véhiculée aux États-Unis et enfin, de sa propre expérience de jeune fille, juive, ayant vécu l'occupation à Paris durant la seconde guerre mondiale. La littérature ethnique, c'est la littérature des différents groupes ethniques minoritaires :

Thought the essay (The invention of ethnicity: Mar 9, 1989) places itself in a knowingly postmodern, post-religious, and post-immigrant, technological and secular universe, it is hardly post-ethnic in its a priori valorization of the cultural "richness" of various groups that form the "tapestry" of "pluralistic universalism" as opposed to the supposedly homogenized blindness of majority discourse⁹ (Sollors, 1989, p. 240).

Dans la littérature hybride, celle des groupes culturels, chaque groupe, y compris les groupes fondateurs (anglophones et francophones) est vu comme l'égal d'un autre groupe, même si ce groupe était subdivisé à l'infini. La littérature ethnique, elle, suppose qu'il y ait

ou l'exclut violemment. De cette perspective, le multiculturalisme offre un défi aux valeurs de l'universalisme puisqu'il voit chaque groupe culturel comme possédant sa propre relativité. »

⁷ Sherry Simon, *Cultural translation: An introduction to the problem, and Responses*. Translation Studies, 2009, pp. 208-212. Traduction proposée : « Ainsi, nous pouvons seulement parler, en littérature, des « allemands » ou « français », « blancs » ou « noirs », des « hommes » ou des « femmes » incluant différentes combinaisons de ces traits identitaires comme, par exemple, la littérature des « femmes noires-américaines » et ainsi de suite. »

⁸ Déconstruction : Pensée fondée par Jacques Derrida (1930-2004), inspirée de la pensée heideggérienne, qui a pour but de remettre en question et d'interroger les fondements de notre monde : le *logos*, les institutions. Sur le plan littéraire, la déconstruction est une pratique d'analyse textuelle qui interroge les éléments les plus usuels de la langue comme le mot ou le signe. Pour Derrida, il ne s'agit pas d'expliquer, mais de déplier, de rendre compte de l'héritage dont le texte est le gardien. Pour cela Jacques Derrida introduit d'autres concepts : l'archi-écriture (où se défont les significations), la trace, la lettre, le gramme, l'autre, la différence, l'itérabilité, le supplément, le parergon, etc...

⁹ Traduction proposée par moi : « Bien que l'essai se situe à une époque postmoderne, post-religieuse, post-immigrante, technologique et dans un univers profane, il est rarement post-ethnique dans sa valorisation *a priori* de la richesse culturelle des groupes variés qui forment la tapisserie à la fois universelle et plurielle confrontée au supposé homogène, aveugle discours de la majorité. »

d'emblée deux groupes : celui des « natifs » et les autres. La littérature ethnique est donc la littérature des *Autres*.

Dans son essai, *Présentation*¹⁰ Régine Robin décrit la littérature ethnique comme ayant la propriété de bouleverser le concept de la littérature nationale et donc, d'enrichir celle-ci. La littérature ethnique interroge les catégories de l'espace et du temps en plus de faire naître de nouvelles pratiques littéraires. S'y dessinerait une problématique inspirée de Jabès et ferait de l'écrivain juif la figure emblématique de tout écrivain, c'est-à-dire esquisser une problématique du juif comme « figure de l'écrivain pris dans l'exil, l'entredeux, l'écart, le rapport d'appartenance et de non-appartenance, l'impossible coïncidence avec soi-même et l'identité inassignable qui sont, en effet, le propre de nos littératures modernistes, voire postmodernes.¹¹».

La littérature ethnique, quoiqu'elle ait le mérite de faire connaître une nouvelle génération d'écrivains, ne tient pas compte des rapports, hiérarchies subtiles entre Italiens, Grecs, Portugais, Haïtiens, etc. et s'appuie surtout sur la littérature juive nord-américaine.

Comment concevoir un intitulé qui rendrait compte d'un corpus tout aussi diversifié que l'origine de ses auteurs et de leurs pratiques ? Depuis le milieu des années 80, on qualifie l'écriture des écrivains immigrants québécois d'écriture immigrante. Le terme se substitue à écriture migrante en 1986. Comme le fait remarquer Pierre Nepveu dans son essai, *L'écologie du réel*, l'expression « immigrante » possède une connotation sociale, voire péjorative, alors que le terme « migrant » insiste davantage sur le mouvement, le voyage, autant sur la dérive que sur l'expérience de l'exil : « *Immigrant* est un mot à teneur socioculturelle, alors que *migrante* a l'avantage de pointer déjà vers une pratique esthétique, dimension évidemment fondamentale pour la littérature actuelle¹²».

Le choix de la littérature migrante s'impose indéniablement grâce à deux faits majeurs :

¹⁰ Régine Robin, « Présentation » dans *Études Littéraires*, vol 29, no 3-4, Hiver 97, pp. 1-17.

¹¹ *Ibid.*, p. 7.

¹² Pierre Nepveu, *L'Écologie du réel*, Montréal, Editions Boréal, 1988, p. 233.

Le premier tient au fait que l'imaginaire québécois lui-même s'est largement défini, depuis les années soixante, sous le signe de l'exil (psychique, fictif), du manque, du pays absent ou inachevé et, du milieu même de cette négativité, s'est constitué en imaginaire migrant, pluriel souvent cosmopolite ».

Le deuxième fait important qui caractérise l'écriture migrante des années quatre-vingt, c'est sa coïncidence avec tout un mouvement culturel pour lequel, justement, le métissage, l'hybridation, le pluriel, le déracinement sont des modes privilégiés, comme sur le plan formel.... » en d'autres termes, post-moderne.¹³

Il y a effectivement une coïncidence entre la montée des écritures migrantes et celle des auteurs québécois, laquelle n'a jamais été aussi cosmopolite et pluri-culturelle.

On n'insiste pas assez sur l'apparition de l'expression pour la première fois et d'où elle tire son inspiration. Bien qu'on rapporte souvent la paternité du patronyme à Robert Berrouet-Oriol et la maternité à Régine Robin, voyons d'un peu plus près l'étrange arbre familial, c'est-à-dire la réflexion sous-jacente l'expression et les conditions matérielles de son apparition.

S'il faut donc trouver une origine à l'expression « écritures migrantes », c'est dans un livre, *Le pouvoir des mots, les maux du pouvoir* (Arcantière, PUM :1984) un recueil d'entretiens qu'il faut retracer son évolution : « C'est là, dans la bouche d'Émile Ollivier, mais surtout dans l'échange entre deux écrivains [haïtiens] que jaillit cette notion comme on frappe deux pierres de silex.¹⁴ » Nous sommes au début des années 80 lorsque les écrivains (de la première vague) de la diaspora haïtienne prennent la mesure de leur « arrachement » (Dorsinville) à leur terre natale et de la manière dont l'exil a changé leur rapport à l'écriture. Le dilemme qu'ils doivent résoudre est d'une part, comment dépasser l'imitation, le mimétisme des aînés aux canons français qui n'ont plus cours sur le continent américain. D'autre part, quelle est la juste mesure, la distance à prendre avec la négritude de Césaire et de Senghor qui les lieraient trop à leur pays d'origine et mettrait en porte-à-faux leur américanité renforcée ?

À l'heure actuelle, il semble que nous soyons arrivés dans les nouvelles productions caribéennes à ce que j'appellerais : « l'époque du dépassement, une écriture métisse ». Les

¹³ Pierre Nepveu, *L'Écologie du réel*, Montréal, Éditions Boréal 1988, pp. 201-202

¹⁴ Fulvio Caccia, «A quoi servent les écritures migrantes» dans *1985-2005 : vingt années d'écriture migrante au Québec. Les voies d'une herméneutique*, Éditions Presses Universitaires de Bordeaux, décembre 2007, no 80, p. 5.

derniers textes m'apparaissent non plus répondre à la question de Kant qui sommes-nous?
Mais évoluent vers un : que pouvons-nous faire ? Que pouvons-nous espérer ?¹⁵

Ainsi la réflexion d'Émile Ollivier formule l'écriture métisse, inspirée des théories antillaise, l'ancêtre de l'écriture migrante comme dépassement de la question identitaire et de ce fait, résume les propos des écrivains de la première vague, à savoir, l'écriture migrante comme seul moyen de sortir du tiraillement entre frontières nationales et linguistiques.

C'est véritablement la publication d'un article de Robert Oriol, « effet d'exil », publié dans une revue littéraire transculturelle, *Vice-Versa*, qui ouvrira le débat sur la voie nationale. Car, jusque-là, la réflexion d'Ollivier et ses compatriotes dont les échos retentissaient dans la revue haïtienne, *Dérives*, n'avait été partagée qu'avec un lectorat très restreint. Le moins que l'on puisse dire, c'est que cet article fit mouche. L'écrivain de la diaspora haïtienne use d'un savant mélange d'agacement et d'humanisme afin d'alerter la tribune sur l'incapacité du champ littéraire québécois, mais aussi mondiale à intégrer, voire à donner une forme de reconnaissance institutionnelle aux auteurs migrants québécois.

L'enjeu de l'article résidait donc dans : « la CAPACITE du champ littéraire à accueillir les voix venues d'ailleurs, mais surtout d'assumer à visière levée qu'elle est travaillée transversalement par des voix métisses.¹⁶»

Les écrivains issus de l'immigration peuvent d'ores et déjà se partager en deux pratiques. Il y a les écrivains qui écrivent dans leur langue maternelle et, sont donc rattachés au domaine littéraire de celle-ci, créant une constellation de « sous-littératures » (littératures espagnoles, portugaise, allemande, juive, sénégalaise, etc.) gravitant autour de la littérature nationale. Cependant, le fait remarquer, Gérard Étienne, « Il n'y a pas de littérature haïtienne. Dix œuvres ne font pas une littérature¹⁷», et suivant ce raisonnement, il n'y aurait pas de littérature italienne, grecque ou portugaise à Montréal, compte tenu de la faible production écrite. Dans le deuxième cas, il y a les écrivains qui écrivent dans une des deux langues officielles du pays, le français et l'anglais, et acceptent de prendre en compte tout ce qui touche de près ou de loin à la littérature, c'est-à-dire, ses thématiques, sa mythologie, ses genres, son écriture, ses symboles et ses contradictions ; et ainsi, entre-ils dans une relation

¹⁵ Fulvio Caccia, «A quoi servent les écritures migrantes» dans *1985-2005 : vingt années d'écriture migrante au Québec. Les voies d'une herméneutique*, Editions Presses Universitaires de Bordeaux, décembre 2007, no 80, p. 6.

¹⁶ Robert Berrouet-Oriol, « L'effet d'exil », dans *Vice-Versa* no 17, décembre 1986-janvier 1987, pp. 20-21.

¹⁷ Jean Jonassaint, *Le pouvoir des mots, les maux du pouvoir*, PUM/Arcantères, 1984, p. 67.

dialectique avec le pays d'accueil. Le choix d'écrire dans une langue ou une autre n'est pas anodin. Dans un contexte historique où langue et pouvoir s'associent, marqué par une domination anglaise, le choix de la langue peut être intéressant à étudier, mais cela ne fera pas partie de notre objet d'étude tout comme la scission des écrivains et leur rattachement à une communauté à l'intérieur de Montréal. Pour le premier sujet, nous vous renvoyons au roman *Deux solitudes*, de Hugh MacLennan (BQ, 1945), l'essai de Linda Leith (XYZ éditeur, 2008) et à Sherry Simon, pour l'étude notamment de l'inscription de l'écrivain migrant dans une communauté culturelle et la formation de ces sous-groupes de littérature¹⁸.

Il aurait été néanmoins intéressant d'étudier cette question qui scinde littéralement certaines communautés en deux, selon la langue adoptée, à savoir la communauté juive de Montréal, puisque la première, ashkénaze, a adopté l'anglais alors que la deuxième, sépharade, d'origine marocaine et espagnole, est en faveur du français et milite même pour la loi 101¹⁹ ou encore la question de la réception des œuvres dans la langue anglaise, sachant que la plupart des auteurs migrants sont aujourd'hui traduits

II- Texte migrant et réception

Il est de convenance d'attribuer le premier roman migrant à Régine Robin. Le personnage de son premier roman, *La Québécoise*, paru en 1983, exprime l'impossibilité d'être dans une société québécoise marquée par les frontières, les appartenances et l'identité. L'auteure, très critique sur son parcours, avoue avoir confié que ce roman relève à la fois de la fiction et de l'autobiographie :

En tant que néo-canadienne ou néo-québécoise, on me demande de me définir. A quelle communauté j'appartiens ? Là, stupeur ! J'en ai plusieurs à ma disposition mais à chaque fois quelque chose « cloche ». Prenez la communauté juive. Pourquoi ne pas donner dans le

¹⁸ Voir à ce sujet:

- Robert Drion, « Trieste », revue d'études francophones de Bayreuth, vol V, numéro spécial : *Le Québec et l'ailleurs, Aperçus culturels et littéraires*, pp. 153-164.
- "Hybridity Revisited: St Michael's of Mile End", *International Journal of Canadian Studies, Revue internationale d'études canadiennes*, no 27, Spring/Printemps 2003, XXXX, pp. 107-119.
- Jocelyn Létourneau et Sabine Choquet, « Poétiques de la traversée: Montréal en traduction », dans *Le Québec, une autre Amérique. Dynamisme d'une identité*, Cités, 23, 2005, Paris, pp. 31-43.

¹⁹ Loi 101 : nom populaire donné à la Charte de la langue française votée au Parlement le 26 août 1977 ayant pour but de protéger la langue française de la culture envahissante américaine et anglaise, et de lui assurer une pérennité. En bref, la Charte s'est fixée comme objectif de faire du français la langue normale et habituelle du travail, de l'enseignement, des communications, du commerce et des affaires.

« ethnic revival » et ne pas me pâmer devant mes voisins hassidim à Outremont ? Las!
Entre nous la communication est impossible.²⁰

Le personnage de Robin cumule les identités (juive-yiddish, française-parisienne et québécoise) à la façon d'un *patchwork*. Il refuse obstinément d'être catalogué, dénommé, classé. Et d'ailleurs, Robin ne supporte pas cette propension à définir l'appartenance ethnique de ses personnages, elle ne « supporte pas cet épinglage, ayant vécu au sens propre du terme l'épinglage de l'étoile juive pendant la guerre²¹ ». Décalée, à côté, la seule communauté à laquelle les personnages souhaitent s'associer est celle de ceux qui sont sans communautés, en rupture de ban, en décalage avec la société.

Plus virulente qu'Orjol à la même époque, elle pointait déjà les limites d'une nouvelle littérature, même migrante :

Ferai-je un jour partie de la littérature québécoise ? Au prix d'une « désethnicisation » de la notion(...) C'est à ce prix que la littérature québécoise aura un sens pour que les autres s'y fassent une place, y soient acceptés, y aient un lieu de parole contribuant à l'élaboration de ce nouvel imaginaire social que j'appelle de tous mes vœux.²²

III- Approche théorique

J'ai choisi, afin de former le corpus d'études, des auteurs provenant d'horizons différents, de pays différents - Haïti, Chine, Liban - pour, d'abord, être fidèle au paysage mosaïque que présente l'Amérique du Nord²³, ce continent se présentant toujours sous le signe de la diversité, de la pluralité des signes. Cette recherche se veut l'analyse d'un itinéraire qui, partant de la notion d'exil, aboutit à celle d'errance. Notre trajectoire n'épouse pas le déroulement de l'histoire littéraire ; elle répond plutôt à un désir de penser les notions d'exil et d'errance à l'intérieur d'une problématique de l'appartenance qui s'exprime dans et par l'écriture. Elle souhaite interroger la manière dont les auteurs écrivent l'histoire des exils de leur peuple et l'histoire de leur propre exil. Le but est de ne pas tomber dans l'ethnicité dont parle Robin et de confronter des textes différents (roman, essai et théâtre) et tenter d'en

²⁰ Régine Robin, « Sortir de l'ethnicité » dans *Métamorphose d'une utopie*, Paris, Presses Universitaires de la Sorbonne Nouvelle, p. 27.

²¹ *Ibid.*, p. 27.

²² *Id.*, « A propos de la notion kafkaïenne de la littérature mineure... » dans *Autrement, le Québec*, p. 14.

²³ Voir, à ce sujet, *Annexe 1 : Immigration au Québec selon le pays d'origine*. On constate que les populations provenant d'Haïti, du Liban et de la Chine sont, proportionnellement plus importantes.

ébaucher la mise-en-relation. Lorsque je commence mes recherches, en 2006, ces trois auteurs sont presque inconnus en France et l'appareil critique très restreint. Au fil des années, ces trois auteurs ont acquis une réelle notoriété. La première auteur est une femme. Écrivaine discrète et d'origine chinoise, Ying Chen est intéressante de par son silence, son absence dans le brouhaha médiatique littéraire. Elle refuse tout entretien et tout contact avec journalistes et chercheurs universitaires. Ce sont toujours les mêmes photos d'elle qui circulent à la sortie d'un livre et l'énigme autour de sa personne ne fait qu'accroître la curiosité des québécois qui aiment ces livres.

Laferrière est une personnalité connue, et aimé du public québécois : il participe régulièrement à des émissions de télévisions et de radio, comme simple invité ou comme éditorialiste.²⁴ Laferrière se fait connaître en France grâce à l'adaptation cinématographique de son roman, *Vers le Sud* par Laurent Cantet avec Charlotte Rampling (2005). Le film sera en lice pour le prix Renaudot. Le prix Médicis pour *L'énigme du retour* en 2009 pour un roman qui, à la fois, revient sur son parcours d'exilé à Montréal et revisite le mythe d'Ulysse. Il est un régulier des festivals, notamment celui d'*Étonnants Voyageurs* et a été de tous les plateaux pour parler de son expérience lors du Tremblement de terre survenue en Haïti au mois de janvier 2010 et est entré à l'académie française en 2013.

Enfin, Wajdi Mouawad est certes connu au Québec, mais suscite, dès son apparition (à la radio ou par le biais de ces lettres ouvertes envoyées à la presse) des polémiques. Nous pensons à son refus du Molière du meilleur auteur francophone en 2005 ou encore à la polémique liée autour de Bertrand Cantat. C'est véritablement grâce au succès remporté en Avignon en 2009 avec sa trilogie *Le Sang des promesses* qu'il se fait connaître. Il reçoit le prix très prestigieux du théâtre de l'Académie Française pour l'ensemble de son œuvre en 2009.

Ici et là, on peut trouver des articles qui s'attachent à traiter d'un thème, d'un personnage dans un article universitaire. Aucune analyse d'ensemble, regroupant ces auteurs et dessinant leurs parcours d'écrivains ne leur a été consacrés. L'entreprise est de taille : prendre l'ensemble des œuvres de ces trois auteurs et en esquisser une poétique autour de ce qui les lie, de prime abord, le fait d'être des écrivains migrants.

²⁴ Depuis 2007, Dany Laferrière a une chronique matinale sur la chaîne nationale, Radio-Canada et participe aussi à une émission de télévision en vogue, Bazzo.tv sur la chaîne nationale Télé-Québec.

Ainsi, je pense qu'il existe réellement une littérature migrante, différente de la littérature de l'exil, plus vaste que cette première, englobant différentes appartenances-nationales, linguistiques - mais qui partage des caractéristiques communes avec celle-ci. Il y a bien là un risque, lequel est de se perdre dans une étude trop exhaustive de chaque auteur et, pour le bien de la recherche, nous avons mis de côté les textes qui n'avaient peu ou pas de rapport avec l'exil. Mais que veut dire le mot exil à l'aube de 21^e siècle ? Si on se réfère au latin, *epsilium*, il signifie « hors d'ici » ou encore « hors de ce lieu ». Il implique donc un lieu premier, choisi, voire idéal. Il dessine déjà une dialectique entre le dedans, l'ici, et le dehors, l'ailleurs, le « hors-lieu ». Sous le vocable exil, peuvent se recouper des réalités plurielles, telles que l'exil volontaire, l'émigration, le voyage ou l'arrachement à sa terre. Toutefois, même si exil subi et exil volontaire, - ce qui, on le verra, n'est pas facile à distinguer puisque par forcément dit comme tel ou assumé comme tel par les écrivains migrants - n'engendrent pas les mêmes conditions de départ, les mêmes appréhensions ; tous deux sont porteurs d'une réalité commune, puisque, pour qu'il y ait exil, il faut qu'il y ait déplacement d'un lieu physique à un autre. Plutôt que de segmenter davantage notre recherche en créant des sous-groupes, nous traiterons des notions de déplacement, voyage, migration, exil et de confrontation à l'Autre, la Ville, les gens sur un mode métaphorique ou non, imaginaire ou non, afin d'en esquisser une poétique.

Le concept d'errance doit être également envisagé dans sa spécificité bien que, l'errance soit issue de l'exil. Des deux étymologies latines du verbe « errer » : « iterare » et « itinerare », nous comprenons que la première qui a donné « errare » : « errer au sens de voyager » : le chevalier errant n'est pas perdu, - même si son exploration génère une perte de repères - mais part à l'aventure et ce sont les erreurs générées au fil du parcours qui nourrissent le récit ; et que la deuxième signifie davantage itinéraire, parcours, et met donc l'accent sur le chemin parcouru, la distance franchie. C'est pourquoi la deuxième partie traitera des errances et des rencontres inopinées générées par ces déplacements.

Cela nous permet aussi de questionner avec plus d'acuité le fonctionnement de l'écriture.

D'exil, de migration, de voyage ou d'errance, la littérature migrante se construit sur la perte des lieux du pays d'origine, pertes de mémoires, de souvenirs et enfin, de repères. Le je migrant est en quête d'un double lieu : lieu pour vivre et lieu pour se dire. Il questionne,

inlassablement, une appartenance toujours conflictuelle, jamais offerte, sans cesse à (re)conquérir et pose un regard nouveau sur la ville. Comment l'écriture se constitue-t-elle en lieu d'expression d'une mémoire morcelée, fragmentée par les départs ? Comment l'écriture révèle-t-elle l'intériorité du migrant ? Comment s'expriment les détours de l'histoire collective et individuelle des écrivains migrants et en quoi les traces s'inscrivent-elles dans l'écriture ? Comment se construit une cartographie des lieux habités, des identités multiples ? Et enfin, quelle est la vision du monde de ces écrivains migrants ? Diffère-t-elle parce qu'ils sont migrants ?

Ainsi, je me propose aujourd'hui d'envisager ces réponses à partir d'un champ du savoir qui n'a pas encore été défriché pour ce type de littérature: la démarche mythocritique. Ma réflexion sera centrée sur trois grandes constantes :

- 1) L'exil et jeux d'écritures ;
- 2) Errance et rencontres ;
- 3) Une poétique ulyssienne (la question du genre) ;

Dans un premier temps, on peut constater qu'il existe des écritures migrantes si l'on entend ce terme non seulement comme le témoignage direct d'une migration personnelle qui affecte uniquement l'auteur, mais aussi comme le mode d'expression, inscrit à l'intérieur de l'œuvre, de l'exil d'un personnage romanesque où l'identité ne repose plus sur la provenance d'un lieu unique, mais se construit, au fil du temps, par des appartenances multiples et une nécessité d'« enracinerrance », pour reprendre l'expression de Jean-Claude Charles, c'est-à-dire, un auteur ou un personnage fictionnel qui « tient compte à la fois de la racine et de l'errance²⁵ ». Selon Jean-Claude Charles, l'enracinerrance « dit à la fois la mémoire des origines et les réalités nouvelles de la migration ; il remarque un enracinement dans l'errance²⁶ ». Enracinerrant, Ollivier (et les auteurs du corpus) n'ignore ni la mémoire de ses origines ni les réalités nouvelles de la migration, que ce soit dans sa fiction ou dans ses écrits scientifiques. Son appartenance est multiple, il parle à partir des « marges » différentes et ses personnages sont souvent, comme lui, des *enracinerrants*. Joël Des Rosiers évoque la

²⁵ Jean-Claude Charles, « L'enracinerrance », *Boutures*, vol. I, n°2 4, (mars-août 2001), pp. 37-41.

²⁶ *Ibid.*, pp. 37-41.

symbolique du paradigme antique pour illustrer son identité multiple. « Car, il n'y a pas de lieu qui en lui-même soit une patrie (Plutarque, *Du bannissement* ou *De l'exil*)²⁷ ». Afin d'exprimer ce besoin d'enracinement, les écrivains, - notamment pour Laferrière, Chen et Mouawad - immiscent, dans leurs œuvres, l'expérience d'un exil ponctué par un retour à l'île natale - ou éternellement perpétué. Ici, les auteurs appartiennent à peu près à la même génération, ou du moins, à la même vague d'immigration canadienne. Tous manifestent, à leur manière, une quête d'appartenance toujours sinueuse tendue vers la traversée des frontières, les passages d'une culture à une autre, d'un lieu à un autre, dans un va-et-vient constant entre le connu et l'inconnu, la mémoire et la prospection. Le « Je » autour duquel s'articule leur écriture ne se dit pas directement, sans pudeur et sans fard. Il doit être questionné. « Je est un autre » affirme Rimbaud et cette expression sans perdre de sa superbe exprime jusqu'à notre époque la dépossession de soi. L'expression annonce « l'exil, la possibilité ou la nécessité d'être étranger et de vivre à l'étranger, préfigurant ainsi l'art de vivre d'une ère moderne, le cosmopolitisme des écorchés²⁸ » écrit Julia Kristeva. Pourquoi ne pas emprunter le chemin, bien balisé, de l'autobiographie ? Pourquoi parler de soi d'une manière voilée ? Pourquoi créer des êtres qui sont tellement semblables à leurs auteurs sans se confondre tout à fait avec eux ou des personnages, tellement différents de leurs créateurs mais dépositaires d'une large part de leurs fantasmes, de leur vécu ? Questions banales, certes, qui ne concernent pas seulement les œuvres que nous étudierons, mais qui, dans le cadre du texte migrant, prennent une dimension propre. Pourquoi recourir, si fréquemment, à la mise en abyme de l'écriture, laquelle a pour « fonction de mettre en évidence la construction mutuelle de l'écrivain et de l'écrit²⁹ » ? Cerner l'effectuation d'un dire en suspens entre deux lieux, qui répète et intègre un large héritage littéraire, puise aux sources multiples — via une tradition orale —, telles seront les pistes que nous suivrons et qui nous mèneront à étudier, aussi, le processus de création.

Dans un second temps, nous envisagerons ensuite l'élaboration de l'espace migrant en faisant apparaître ces lieux emblématiques, lesquels sont saturés de sens, porteurs d'un signifié de l'exil. À la migration de l'écrivain fait écho la migration des personnages ; l'espace de l'exil fournit très souvent un modèle à partir duquel est créé l'espace inscrit dans l'œuvre littéraire. Le thème de l'arrivée en ville, lui-même légué par la littérature d'exil et la littérature

²⁷ Plutarque, *Traité du bannissement ou de l'exil*, Paris, 1802.

²⁸ Julia Kristeva, *Étrangers à nous-mêmes*, Paris, Gallimard, 1991, p. 25.

²⁹ Lucien Dallenbäch, *Le Récit spéculaire*, Paris, Seuil, 1977, p. 25.

américaine nous permettra de mieux cerner ces espaces. La ville-refuge, ville-home, lieu où le migrant essaie tant bien que mal de reconstruire un habitat, un chez-soi et ce, malgré les difficultés qu'elle pose, - exil, dissémination - trouve grâce aux yeux du poète. L'être exposé s'y redéfinit constamment, se transforme et se mute. Cette mutation sera-t-elle pour le mieux ? L'arrivée en ville sera-t-elle salutaire ? C'est la question à laquelle nous répondrons. Il existe peut-être une autre forme de regard, infiniment plus complexe : regards posés sur ces entités floues que sont les groupes artificiellement forgés par l'immigration, regards sur le voyage lui-même, itinéraire menant, au détour d'une ville étrangère, à soi-même, à la connaissance de soi-même, dérive vers l'inconnu, périple toujours repoussé, à la résurgence d'un observateur aguerrri, qui voudra, dans un seul élan, tout noter, tout dire, tout signifier pour ne rien oublier, ou encore, fuite vers l'avant, faire *tabula-rasa*, gommer tous les souvenirs, les noms, parce que le monde est si plein, que le poète a l'impression d'y étouffer. Mémoire et Oubli frôlent une altérité absolue ; la ville. Nous vivons aujourd'hui dans la dispersion des signes et la nostalgie d'une ancienne sauvagerie, liberté, celle de l'enfance. Mobilité, déplacement, désordre, même, avec le sentiment d'une autochtonie perdue et détruite par la modernité. Le poète doit déchiffrer ces signes et en rendre compte.

Ensuite, nous élargirons les horizons de l'errance, de la dérive qui se limitait jusque là à la ville, au point de chute, point d'arrivée, à une errance plus grande, un voyage plus grand : celui de tourner le regard vers l'intérieur et de s'y perdre, celui de lever les yeux sur les paysages qui défilent et faire corps avec ce qu'il voit. Le voyage reprend le dessus comme un remède inavouable au mal du pays, à l'isolement ou à l'incertitude de l'avenir. Cette errance au monde est-elle une fuite vers l'avant ? Salutaire ? Génératrice de nouvelles aventures qui le feront renaître, une seconde fois ? Ou le personnage migrant découvre-t-il sa vraie nature depuis longtemps enfuie ? Nous interrogerons la part de fixité et de mobilité dans les œuvres des auteurs étudiés afin de voir comment se présente ce nouveau voyage qui se décline sous plusieurs dimensions où les plus hardis débute un véritable voyage continental, mais tous offrent au lecteur une errance, un voyage sous forme de quête où le paysage se donne tantôt à voir sous forme symbolique, tantôt, lacunaire, en ruines, ou au contraire, hyperréalistes.

L'être aimé, la rencontre avec l'Autre, dans ce contexte, se présente comme une synthèse à la fois du familier et de l'étrangeté. Nous essayerons de voir comment le *je* migrant part à la conquête, la rencontre volontaire, inopinée ou provoquée de l'Autre. Qui est cet *Autre* pour le *je* migrant ? En quoi est-il autre ? Demeure-t-il toujours Autre, après des liens

d'amitié, d'amour, de confiance sont noués ? Le je migrant découvre, entre stupeur et fascination, que le combat est double pour aimer l'Autre. Mais est-ce vraiment de l'amour ? Peut-on vraiment aimer, faire don de soi, de son passé, de son présent et de son futur si l'on ne maîtrise pas tout à fait les simples faits de la route de son destin ? Peut-on se donner, se marier, à l'autre dans l'ignorance ? Ou la connaissance est-elle une barrière nécessaire à surmonter pour atteindre la terre promise, un peu de paix ?

Dans un troisième temps, nous reprendrons la figure emblématique d'Ulysse et verrons comment elle s'articule dans chacune des œuvres des auteurs étudiés. Le personnage d'Ulysse est sans conteste le fondateur de la littérature du voyage et son histoire est une référence précieuse qui permet d'interroger les textes migrants. Le retour sera-t-il possible pour les personnages des textes migrants, eux-mêmes écartelés entre fiction, légende et réel ? Le personnage migrant semble au plus près du personnage mythique, personnage de passeur, qui erre sans cesse entre deux mondes, celui des morts et des vivants, celui d'une île et d'une Amérique sans fin. Le personnage migrant parcourt des terres de légendes qui se dérobent sous ses pieds, les légendes se refusant à lui, refusant de révéler leurs secrets, leurs vérités et leur sagesse, des légendes, enfin, opacifiées par le temps qui passe. Et à quel prix le retour est-il possible ? Ulysse recouvre la mémoire grâce à son arbre cher, un olivier, souvenir de son enfance, et sa blessure. Pour Ulysse, souvenirs du passé et blessures semblent se pacifier grâce à l'événement de son retour. En sera-t-il de même pour nos personnages migrants ? Et, enfin, puisqu'un des auteurs du corpus est une femme, nous nous interrogerons de savoir si l'aventure de l'*Odyssée* aurait pu être possible si Ulysse avait été une femme ? Ses aventures auraient-elles été les mêmes ?

La littérature de voyage se marie volontiers à d'autres genres, - épistolaire, théâtre, récits de vie - et de multiples courants - réalisme magique ; littérature de l'absurde ; etc. - pour se déployer. Il sera intéressant de voir comment les auteurs du corpus choisis renouvellent ce genre, en quoi les écritures migrantes sont-elles modernes ? Quels sont les genres, les thèmes, les chemins torturés qu'elles empruntent volontiers ? Afin de répondre à ces interrogations, une étude de genre comparative nous semble appropriée. Dans cette analyse, nous verrons en quoi la littérature de Dany Laferrière est semblable ou pas au réalisme magique. Cela nous permettra d'évoquer la figure emblématique de Jacques Stephen Alexis, un des pères fondateurs de la littérature haïtienne et, surtout, d'une littérature réflexive, et de la souffrance d'un peuple, animiste et, de la comparer à celle d'Alejo Carpentier, comme « découvreur » de

la littérature haïtienne et d'étudier son regard empreint d'admiration sur la littérature de cette île.

Comme il est question de théâtre, il faudra faire le point sur le monde du théâtre tel qu'il est, tel qu'il nous apparaît, à la fois comme performance et comme texte autonome. Le théâtre a depuis toujours, en son sein, reflété le monde et ses obsessions. Le théâtre, plus qu'aucun autre genre, nous dit qui nous sommes et pourquoi nous sommes, peut-être, à cause de son caractère immédiat, interactif. Or, le théâtre change, se transforme, se modernise, à l'image de notre migrant. Il emprunte à la notre époque contemporaine sa technologie, ses fils, ses téléviseurs, son obsession de voyeurisme pour mieux nous raconter des histoires. Étrangement, Mouawad semble nous dire que les histoires d'aujourd'hui ont le même fil d'Ariane que celle d'Œdipe, de Sophocle et d'Euripide. Les noms changent, ainsi que les espaces.

PREMIERE PARTIE :
EXILS ET JEUX D'ÉCRITURES

CHAPITRE 1

MIGRATION ET CREATION LITTERAIRE AU QUÉBEC

Qui disait que le voyage est illusoire ? On a beau se déplacer d'un endroit à l'autre, se livrer à une agitation sans relâche, en réalité, on ne fait que marquer le pas, tant les lieux restent inchangés. Dans leur soif de départ, les voyageurs ignorent souvent qu'ils ne feront qu'emprunter de vieilles traces. Mus par une pulsion, quand ils ont mal ici, ils veulent aller ailleurs. Ils oublient que le mieux être est inaccessible puisqu'ils portent en eux leur étrangeté. Leur trajet, à la limite, ne dessinera qu'une boucle, tant les événements sont jetés là, orphelins, les attendant, pareils à des quais de gare. Ils erreront sans fin, animés du même désir fou que celui qui hante le destin implacable des saumons : ils tâtent des fleuves, des océans, pour retrouver à la fin l'eau, même impure, où ils sont nés et y pondre une seule et brusque poussée, une réplique d'eux-mêmes et mourir.³⁰

1.1 UNE EXPERIENCE COMMUNE DE L'EXIL

Chen, Laferrière et Mouawad ont en commun une expérience douloureuse de l'exil, mais entretiennent des relations très différentes avec leur pays d'origine et leurs œuvres ne sont pas affectées au même titre par l'exil. Certains ont acquis au fil du temps une certaine renommée et sont édités dans leur pays d'origine. C'est le cas de Mouawad et Laferrière. D'autres, font figure de marginaux parce qu'ils ont choisi d'écrire dans une langue qui n'est pas couramment parlée dans leur pays d'origine et s'autotraduisent eux-mêmes : c'est le cas de Chen. Les trois auteurs partagent, néanmoins, le même espace de diffusion, localisé au Canada. Ainsi, les littératures de la diaspora antillaise, maghrébine et chinoise se voient délocalisée, en termes d'édition, de diffusion et, souvent, de lectorat, réalité certes matérielle dont l'importance est cependant capitale. L'expérience personnelle de la migration, pour les auteurs du corpus, est inextricablement liée à l'exil politique : un pays qui nie les droits de la personne ; un autre, en pleine dictature qui cherche l'ennemi intérieur, et enfin, un troisième, en pleine guerre civile. Par conséquent, l'expérience personnelle de la migration et de l'exil, jouera donc un rôle majeur comme source d'inspiration littéraire. Ying Chen, née à Shanghaï en 1961, en Chine, s'envole pour le Canada au début des années quatre-vingt-dix, d'abord pour y poursuivre ses études, déjà commencées en Chine, à la prestigieuse université de Foudan.

³⁰ Émile Ollivier, *Passages*, Mtl, L'Hexagone, 1991, p. 8.

Faisant partie de cette élite qui fuit la Chine, après la Révolution culturelle, elle parlera en ces termes des conditions de son exil :

Il y a quelques années, j' ai quitté Shanghai. Je voulais sortir d' une réalité qui m' était trop proche, d' une existence qui me semblait réglée dès avant ma naissance. Je me suis engagée dans une voie qui devait me mener ailleurs et à une vie sans attaches. Mais aujourd' hui, je réalise, non sans bonheur, que je me suis trompée, que je suis partie mais ne suis pas arrivée. Et peut être n' arriverai- je jamais. (...) Je me retourne alors en arrière mais ne voit plus mes traces. Elles ont été vite brouillées par les tourbillons du temps. Je me retrouve à mi-chemin entre mon point de départ et mon ailleurs. Ma destinée est cassée en morceaux. Je suis et ne suis pas.

Je vis désormais dans la mémoire ainsi que dans l' espérance.³¹

Ying Chen apprend le français à l'école, en Chine, apprentissage qui sera déterminant par la suite puisque ce sera sa langue de création. *La mémoire de l'eau, Les lettres chinoises et quatre milles marches : un rêve chinois* sont traversées par les thèmes de la dépossession, l'errance, et la rupture temporelle, thèmes chers à l'exil. Dany Laferrière connaît aussi un exil politique et cherche à fuir *une vie réglée dès avant la naissance*. Dany Laferrière, de son vrai nom Windsor Kléber, est né à Port-au-Prince en 1953. Il passe sa petite enfance à Petit-Goâve en compagnie de sa grand-mère, Da, avant de retourner à la capitale. Journaliste de formation, il travaille au journal *Le Petit Samedi Soir* et maîtrise très bien la langue française (langue de l'administration), même si le créole est sa langue maternelle. Il doit s'exiler à la suite de l'assassinat de son ami Gasner, journaliste, par les *Tontons Macoutes*, milice de Duvalier. Laferrière prend donc le chemin de l'exil comme son propre père, vingt ans auparavant :

J'arrive à Montréal, en plein été, durant les jeux Olympiques de 1976. Les jeux où la petite gymnaste Nadia Comaneci rafla la note parfaite. Ce n'était pas un simple voyage. J'avais quitté Haïti contre mon gré. Mais en même temps j'étais trop curieux pour ne pas tenter l'aventure de plonger dans ce nouveau fleuve.³²

Plus optimiste que Chen sur les perspectives qu'ouvre ce départ inopiné, Laferrière reviendra sur son parcours exilique dans plusieurs récits dont *Comment faire l'Amour avec un nègre, Les années 80 dans ma vieille Ford, et Cette grenade dans la main du jeune nègre est-elle une arme ou un fruit*. Plus particulièrement, dans *Chronique de la dérive douce*, il explique le caractère involontaire de son exil :

³¹ Jean-François Côté, *Architecture d'un marcheur : Entretiens avec Wajdi Mouawad*, Montréal, Éditions Leméac, 2005, p. 14.

³² Dany Laferrière, *Cette grenade dans la main du jeune nègre...*Mtl, VLB éditions, 1993, p. 11.

Je ne suis pas un/Touriste de passage/Qui vient voir comment/
Va le monde/Comment vont les autres/Et ce qu'ils font/Sur la planète.
Je suis ici pour rester/Que j'aime ça ou pas.³³

Pas de retour, donc possible ou envisagé. Il y a seulement un départ, comme une ligne droite vers l'inconnu.

Wajdi Mouawad, le troisième auteur du corpus choisi, est né au Liban. Son enfance est donc, pour reprendre ses propres mots, libanaise. Enfant âgé de huit ans, il est contraint de quitter le Liban à cause de la guerre. Le pays de refuge sera alors la France, plus précisément Paris. En 1978, le gouvernement français accorde aux réfugiés libanais le droit de venir et d'inscrire leurs enfants dans des écoles publiques. La famille et Mouawad pensaient alors qu'ils n'y resteraient que trois mois, le temps que le conflit « se passe », mais ils resteront huit ans. Wajdi sera placé dans une école pour garçons. Il décrira d'ailleurs cette scène avec précision dans un entretien :

Deux jours plus tard, [après leur arrivé] j'ai été placé dans une école de garçons. J'ai vécu ce sentiment d'être conduit par le proviseur jusqu'à la classe ; la porte s'ouvre, les élèves se lèvent, je suis présenté à mes camarades, l'instituteur m'installe derrière un pupitre et poursuit son cours. Sentiment de solitude, comme si vous étiez nu devant tous. Quatre ans durant, je travaillais de manière acharnée pour annihiler ce sentiment³⁴.

Son adolescence se passe donc en France où il apprend la langue française et effectue ses premières lectures, ses premières rédactions. Le temps passe, il se fait des amis, il a dompté son étrangeté. Il passe ses dimanches à aller au musée avec ses copains. Puis, arrive le second exil, décisif. La décision du départ n'émane pas de lui ou de sa famille. Elle est due à l'expiration et le non-renouvellement de leur titre de séjour. À l'époque, il est âgé d'une quinzaine d'années :

Toutes ces années passées pour arriver à effacer l'étrangeté ne servaient à rien puisqu'il fallait recommencer à présent dans un autre pays, une autre culture. Inconsciemment, il y a eu refus. Il n'était pas question pour moi de fournir le même effort. Aujourd'hui, je suis capable de le raisonner. Une fois arrivé à Montréal, je me suis refusé à toute métamorphose. J'étais cancrelat. Je ne pouvais pas passer à autre chose. C'était au-dessus de mes forces.³⁵

³³Dany Laferrière, *Chronique de la dérive douce*, Mtl, VLB, 1994, p. 190.

³⁴Jean-François Côté, *Architecture d'un marcheur : Entretiens avec Wajdi Mouawad*, Montréal, Éditions Leméac, 2005, p. 82.

³⁵*Ibid.*, p. 84.

Bref, l'enfance coïncide donc avec le premier exil, la première blessure, la première dérive. Il dira plus tard : « l'enfance est un couteau planté dans la gorge³⁶ », traduisant là toute la violence de l'arrachement à l'enfance. Le second exil, celui pour le Québec, sera vécu comme un refus. Au Québec, il découvre le théâtre. Il fait des études à l'École Nationale du Théâtre, contre toute attente. Cela l'a « sauvé ». Son œuvre entière est traversée par le thème de la dépossession, l'impuissance, la guerre et, bien sûr, l'exil :

Je me sens comme un voyageur cherchant le chemin qui saura le ramener chez lui. Longtemps, j'ai cru qu'il s'agissait là d'une quête, aujourd'hui je crois, plus justement, qu'il est davantage question d'une odyssée, mais une odyssée vouée à l'échec, car le chemin est perdu.³⁷

A) L'exil comme habitus

L'exil tel qu'il se décline chez les auteurs du corpus se laisse volontiers métaphoriser. Il s'impose à la fois comme une thématique incontournable, chargée de symboles ; mais aussi, paradoxalement, un vécu tangible, reflet d'une expérience qui donne vie et corps au récit.

L'exil est ainsi devenu, au tournant du XXI^{ème} siècle, un paradigme, voire un habitus qui n'est pas sans rapport avec une partie de la littérature québécoise se définissant sous l'angle de l'exil intérieur, la dépossession et une quête identitaire.

Les trois auteurs : Chen, Mouawad et Laferrière, proviennent de trois espaces géographiques différents : Chine, Liban et Haïti et démontrent bien qu'aucun pays n'a l'apanage de l'exil et que celui-ci s'est démocratisé au fil des régimes fascistes et guerres de l'histoire. Autrefois, la migration des élites libanaises, chinoises et haïtiennes était une tradition bien ancrée et inspirée par l'Europe. Il était d'usage que les pays francophones ou francophiles envoient, de préférence leurs fils, faire des études en France. C'était le voyage de formation (*bildung*). Ainsi, pour prendre l'exemple de l'espace de la Caraïbe (Haïti), Jacques Stephen Alexis, René Depestre firent des études supérieures en France. Leur formation terminée, ces intellectuels faisaient souvent un retour très bref au pays, puisqu'il n'était pas rare que cette émigration, déterminée par la poursuite de leurs études, se voit prolongée à la faveur d'une mutation à l'étranger, sur ordre du gouvernement en place à la capitale, désireux

³⁶ Wajdi Mouawad, *Incendies*, Montréal, Éditions Leméac/Actes-Sud, 2003, p. 26.

³⁷ Jean-François Côté, *Architecture d'un marcheur : Entretiens avec Wajdi Mouawad*, Montréal, Éditions Leméac, 2005, p. 13.

d'éloigner du territoire national tout intellectuel susceptible de susciter des désordres politiques. Ainsi, assez naturellement, les écrivains et intellectuels des générations précédentes faisaient le choix de la France comme lieu d'exil et, plus particulièrement Paris, dont le prestige en tant que capitale culturelle mondiale apparaissait incontestable. Pour la plupart de ces élites francophones et francophiles, et pour le milieu littéraire francophone du Canada, Paris et la France font figures de référence littéraire, esquissant un jeu de reconnaissance et de renommée. Ainsi, Anne Hébert, Saint-Denys Garneau et Hubert Aquin, pour ne nommer que ceux-là, ont-ils tous séjournés et, même, certains, cherché à se faire éditer en France. La France reste et demeure, pour bon nombre de littératures francophones, une voie de reconnaissance prestigieuse, un passage obligé dans l'accomplissement d'une carrière et entretient, à juste titre, une relation ambiguë avec le Québec, ponctuée tantôt d'admiration et tantôt de repli.

Les générations migrantes suivantes ont élu le continent nord-américain et envisagent cette relation à la France de manière très différente que la génération précédente d'écrivains.

A cette nouvelle orientation, on peut avancer diverses explications, dont la plus évidente tient à la relative facilité avec laquelle on peut immigrer en Amérique du Nord, et notamment, au Canada, alors que l'espace français est devenu, au contraire, quasi impénétrable pour un immigrant en quête de terre d'accueil.³⁸

Ensuite, il y a une autre raison qui explique cette nouvelle orientation : le fossé générationnel. Ce dernier façonne différemment les esprits : là où une génération voudra « se poser en s'opposant » à celles qui l'ont précédées, afin d'emménager son espace propre en rejetant les modèles des prédécesseurs ; une autre cherchera à imiter ses prédécesseurs, suivre le chemin emprunté par les « anciens ». Le choix américain, de la « relève » s'inscrit sans doute dans cette perspective du renouvellement du champ (littéraire), mais aussi comme un bon compromis entre un monde francophile, et un autre, nord-américain.

L'expérience de Wajdi Mouawad illustre la première explication à la nouvelle orientation, cette impossibilité pour les immigrants de demeurer en France. Mouawad arrive à Paris, en septembre 1978 avec sa famille, son séjour dure cinq ans à peine, avant d'être contraint d'en repartir, incapable de renouveler son titre de séjour. En revanche, on doit souligner que ce court passage en France coïncidera avec l'apprentissage de la langue

³⁸ Katell Colin-Thebaudeau, « Dany Laferrière exilé au pays sans chapeau », *Tangence*, n° 71, 2003, p. 67.

française qui est aujourd'hui celle de l'écriture dramatique. Ensuite, il y a la capacité qu'a le Québec à susciter de nouveaux mythes, faire naître de nouvelles histoires éloignées du vieux continent. Le cas de Dany Laferrière est, de ce point de vue, exemplaire et s'inscrit, dans la lignée de ceux qui choisissent le Canada comme vecteur d'un nouveau champ littéraire. L'auteur n'a de cesse de revendiquer une américanité, soit par la triple référence inspiratrice : Bukowski, Miller, et Baldwin, soit par la position géographique de son île.

1.2 NAITRE ÉCRIVAIN À MONTRÉAL

De l'expérience de la migration et de l'exil comme source d'inspiration fondatrice, il en résulte une seconde naissance, c'est-à-dire l'apprentissage du métier d'écrivain par les auteurs du corpus, fonctions qu'ils n'occupaient pas nécessairement dans leur pays d'origine. La découverte de la vocation de l'écriture s'inscrit toujours dans un discours du refus et dans un processus qui implique à la fois la connaissance de soi et de la terre d'accueil.

Pour les trois auteurs du corpus, l'arrivée à Montréal sera salvatrice. Pour Ying Chen, la découverte de la vocation s'effectue par le biais d'un apprentissage scolaire. Chen étudie à l'université de McGill au département des langues françaises et perfectionne son apprentissage du français. C'est véritablement la découverte de la langue française qui l'éveillera à l'écriture. À dix-huit ans, elle fait l'apprentissage de la langue française à Foudan, lui ouvrant « un troisième œil ». Elle a alors la sensation qu'en parlant une autre langue, une autre réalité s'offre à elle et qu'elle est, par conséquent, bien plus qu'une simple chinoise :

Je me glisse dans une autre langue et espère y renaître. Mon inquiétude est pourtant énorme. En voulant changer de langue, je risque de n' en posséder aucune. En désirant la renaissance, je suis menacée par le Néant. Je me sens déjà punie par mon appétit de l' inconnu, mon impatience de vivre et mon ambition de sauter d' un monde à l' autre.³⁹

Bien plus, l'apprentissage du français fait partie d'une quête plus grande, celle d'une liberté individuelle. Or, il n'est pas aisé de vouloir être « soi-même » dans un pays qui privilégie le collectif au détriment de l'individu. Beaucoup de métaphores sont utilisées dans son *Carnet* pour signifier la multitude du peuple chinois et l'importance qu'il revêt une fois qu'il est uni. Le fait d'être une femme rajoute à la difficulté. (Rappelons la hiérarchie chinoise

³⁹ Ying Chen, *Quatre mille marches*, Paris, Seuil, 2004, p. 38.

dont il est fait mention, à la première page, dans *La mémoire de l'eau* : le fils doit obéir au père, le père au supérieur et le supérieur au roi. La femme doit obéir impérativement à tous les quatre.) Dans le cadre de cette quête de liberté, l'écriture deviendra la clé pour l'atteindre. Chen écrit ses livres en français : c'est un sentiment de liberté incommensurable qui s'offre à elle. Non seulement elle écrit dans une langue qui est étrangère aux siens, une langue qu'ils ne peuvent comprendre, juger ou évaluer ; mais, elle écrit dans une langue qui découpe la réalité d'une autre manière, lui faisant voir la vie d'une façon qu'elle n'aurait pu envisager autrement. C'est dire que lorsque Chen écrit en français, ce n'est non pas une chinoise qui écrit en français, mais une francophile qui écrit en français. De là, vient la progressive disparition référentielle du réel dans son œuvre.

L'arrivée à Montréal coïncide aussi, pour Laferrière, avec la découverte de l'écriture. Quoique l'auteur d'origine haïtienne ait été journaliste dans son pays natal, c'est à Montréal, qu'il deviendra véritablement écrivain, c'est-à-dire, qu'il mettra en fiction son parcours depuis la terre natale, haïtienne, à la terre d'accueil, américaine. Laferrière est déjà adulte lorsqu'il arrive à la Belle Province. Entre 1978 et 1991, il enchaîne les petits boulots et n'arrive pas à reprendre le métier qu'il avait sur son île. Laferrière fait l'apprentissage de la vie de la petite classe moyenne nord-américaine. L'écriture sera, pour reprendre ses mots, « sa seule chance⁴⁰ », pour sortir du cercle vicieux de boulots précaires, sa « revanche » en quelque sorte. Dans une correspondance avec Monique Proulx⁴¹, Laferrière explique ce que son exil lui révéla : « sa négritude », ou, devrait-on plutôt dire, sa « noiritude » (le mot noir est plus souvent employé que le mot « nègre » chez Laferrière). Vivant dans un pays surpeuplé de Noirs, où il fait chaud, il se retrouve, du jour au lendemain dans un pays de Blancs, où il peut faire très froid. Le choc est double. De là, viendra son désir de rendre compte de tout cela, de devenir écrivain pour cela.

Entre 1987 et 1991, Wajdi Mouawad entre à l'École Nationale du Théâtre et dira plus tard, que « le théâtre l'a sauvé ». Mouawad, donc, découvre le théâtre et surtout l'exigence du théâtre. Ses années d'études sont éprouvantes :

J'ai passé quatre ans à avoir peur. C'est l'élément principal. Peur d'être renvoyé, de ne pas être un bon comédien, de me tromper, de constater ma banalité, ma médiocrité, peur de rester à

⁴⁰ Dany Laferrière, *Je suis fatigué*, Mtl, Typo, 2001, p. 32.

⁴¹ *Id.*, « La lettre et l'image » ouvrage collectif, dans *Dialogue d'île en île : De Montréal à Haïti*, Montréal, Éditions du CIDIHCA, 1996, pp. 31-52.

l'école, peur de ce qui m'attendait à la sortie de l'école, peur du monde, peur des autres, peur parce que la compétition hargneuse et insidieuse qui existait entre tous les élèves et qui était une chose taboue, dont on ne parlait jamais, nous sculptait, nous brûlait, nous enflammait.⁴²

L'École Nationale du Théâtre à Montréal est façonnée sur le modèle de l'*Actor's Studio*, privilégiant l'expression de l'émotion pure et instinctuelle par opposition, à la pensée critique, l'éloquence des mots. C'est aussi une école élitiste : elle fonctionne sur la base d'un concours. Très peu d'étudiants en ressortent diplômés. Wajdi ne se sent pas de taille face au défi. Il subit la pression des pairs, des professeurs et, surtout, de lui-même. Sa formation française (lycée) lui suggère de prendre du recul, d'analyser, d'avoir un esprit critique. C'est à la faveur d'un discours critique sur l'orientation émis par l'École National du Théâtre que Mouawad écrira sa première œuvre, *Willy Protagoras enfermé dans les toilettes*.

1.3 DISCOURS DU REFUS

Qu'ont en commun ces trois auteurs, outre une expérience déterminante de l'exil sur leur vocation d'écrivain ? Tous trois ont élaboré, au fil de leurs œuvres un certain discours du refus. Le refus est sans aucun doute la première forme de constitution du discours des littératures migrantes en tant que discours autonome et le point de ralliement de l'ensemble des projets littéraires migrants. Il y a d'abord le refus de modèles littéraires et culturels québécois et le refus du patriotisme : Chen, Laferrière, et Mouawad refusent d'être les représentants d'une communauté (par exemple, la communauté haïtienne de Montréal ou encore, plus vaguement, la communauté noire du Canada), d'un parti politique ou d'une cause. Ce discours du refus, exprimé à des degrés divers par les auteurs du corpus, s'est d'abord révélé dans diverses revues québécoises et entretiens publiés, coïncident au Québec dans les années 80 avec une ébullition intellectuelle où les limites de la culture québécoise sont interrogées.

Lors d'une conférence prononcée à l'université de Montréal⁴³, Régine Robin établit un parallèle entre la littérature des tchèques et des juifs yiddish à l'intérieur de l'Allemagne et celles des francophones du Canada. L'auteur remarque qu'il y a là une notion kafkaïenne dans

⁴² Jean-François Côté, *Architecture d'un marcheur : Entretiens avec Wajdi Mouawad*, Montréal, Éditions Leméac, 2005, p. 96.

⁴³ Régine Robin, « A propos de la notion kafkaïenne de la littérature mineure... » dans *Autrement, le Québec*, Montréal, LCO, pp. 5-14.

la littérature mineure (tchèque et yiddish), c'est-à-dire, qu'il y a un fantasme paradoxal chez Kafka, de la *Gemeinschaft* perdue (Kafka ne parlait pas yiddish, mais ses parents avaient néanmoins essayé de l'élever dans une culture yiddish alors qu'ils étaient eux-mêmes des « Juifs assimilés » et celui du *volkisch*, celui d'être écrivain d'une communauté close et chaleureuse (Toute l'œuvre de Kafka est marquée par le père et notamment, l'acceptation du père, qui est une figure des origines yiddish). Ainsi, la littérature québécoise a-t-elle tendance à se constituer comme une « littérature mineure », travaillée en son cœur par la même tension paradoxale par l'émergence des littératures des migrants :

La visée du mineure [a] tendance à tout récupérer, tous les récits dans un souci identitaire, créant un enfermement identitaire, une obsession de l'identité, de la quête des racines, de la survivance culturelle ou de la quête des origines⁴⁴.

La littérature mineure, c'est à la fois le récit de la *Gemeinschaft* perdue et celui du *volkisch* fondu dans le même *leitmotiv* de l'identité. Aussi, les thèmes chers à la littérature québécoise sont ceux de l'identité, l'exil intérieur, et la langue. Voilà pourquoi, la littérature québécoise, est, selon Robin, une littérature mineure.

Même si le Canada est un pays accueillant et tolérant et, que l'image du Canada est partout positive et idéalisée par ses arpentés de neiges, on constate que le thème de l'identité est omniprésent. Or, le mot même de « patrie » ou « pays » revêtent une consonance négative pour Chen :

Le mot « patrie » a dû sortir de mon vocabulaire du moment où j' ai quitté Shanghaï. Le patriotisme sous toutes ses formes m' ennuie (...). J' ai été fouillée comme une ennemie à l' aéroport de Toronto par un homme sans doute patriotique jusqu' aux os. Qu' on m' épargne tout cela.⁴⁵

Le mot « patrie » évoque l'anonymat pour Chen. L'auteur cino-québécoise développe, au fil de son œuvre, l'idée que la Chine, pays à la culture grandiose s'est elle-même étendue grâce à une hiérarchie stricte et masculine fondée sur l'obéissance et la filiation. Cette obéissance, selon l'auteur, a permis de faire naître un sentiment très fort de patriotisme et de fierté, une sorte de liant permettant de cimenter les liens qui existent entre les individus d'un même groupe. De ce fait, c'est ce sentiment national qui distingue les Chinois par rapport aux

⁴⁴ Régine Robin, « A propos de la notion kafkaïenne de la littérature mineure... » dans *Autrement, le Québec*, Montréal, LCO, p. 8.

⁴⁵ Ying Chen, *Quatre mille marches*, Paris, Seuil, 2004, p. 67.

Américains et aux Européens. Toutefois, ce sentiment de patriotisme ne va pas sans contraintes. Ainsi, Chen explique, dans son œuvre, que si les Chinois sont contents de fêter le printemps et qu'il règne un air de fête partout dans le pays, une véritable allégresse ; l'intimité et la vie intérieure sont impossibles. Les voisins d'un immeuble font presque partie de la famille et sont intrusifs ; les gens font preuve d'un respect mêlé de défiance à l'égard des intellectuels ou encore ceux qui veulent s'isoler pour écrire une lettre. Il en résulte une difficulté à exister parmi 4 millions de personnes, difficulté qui s'efface en habitant au Canada, melting-pot de cultures et de langues variées. Chen essaie de rassurer ses parents sur l'étrangeté d'habiter au Canada :

J' essaie de faire croire à mes parents que, comme tant de monde vit à l' étranger, il n' y a pas de vrais étrangers. Ou alors, il n' y a jamais eu de vrais autochtones. Le besoin de s' envoler fait partie de notre nature profonde, il est au moins aussi fort que celui de s' enraciner.⁴⁶

Néanmoins, parmi tous ces étrangers qui résident au Canada, l'auteur sino-qubécoise semble être encore pointé du doigt, comme « minorité visible ». Elle rêve « de ne plus être une personnalité exotique⁴⁷ » dans le monde littéraire. Il n'est pas aisé d'affirmer être contre toute forme de nationalisme lorsqu'une littérature en pleine expansion, s'appuie, comme on l'a expliqué plus haut, sur ce motif afin de maintenir son identité culturelle. Venant de quitter une dictature étouffante [Laferrière], une société patriarcale dominatrice [Ying Chen] et un pays saturé par la violence et la barbarie [Wajdi Mouwad], les écrivains migrants cherchent donc à effacer les frontières nationales, s'ouvrir au monde. Pas étonnant qu'ils soient, tous les trois, réfractaires au patriotisme proposé par le Québec.

Pour Laferrière, le refus des grands systèmes idéologiques va, apparemment, de paire avec celui du politique. En cela, Laferrière se démarque des auteurs du corpus et de ceux de la diaspora haïtienne. Il cultive son image d'homme apolitique et non-engagé allant jusqu'à insérer ce refus, ici et là, parmi ces œuvres. Dans *Le cri des oiseaux*, roman qui relate les jours précédents son départ précipité pour Montréal, le narrateur glisse à sa mère dans un dialogue, « Tu sais bien que je ne m'intéresse pas à la politique⁴⁸ » et dans *J'écris comme je vis*, il écrit :

⁴⁶ Ying Chen, *Quatre mille marches*, Paris, Seuil, 2004, p. 16.

⁴⁷ *Ibid.*, p. 15.

⁴⁸ Dany Laferrière, *Le cri des oiseaux fous*, Paris, Éditions Serpent à plumes, 1985, p. 17.

La politique n'est pas ma tasse de thé⁴⁹». Dans le premier roman cité, il explique les raisons qui l'ont poussé à devenir apolitique :

Dans les magazines étrangers, (...) il y a de nombreuses sections : Monde, Ville, Loisirs, Culture, Société Moderne, Politique Nationale, Sport, Jeux, Horoscope, Mots Croisés, etc., (...) Chez nous, [en Haïti], il n'y a qu'une section dans tous les journaux : la politique. (...) Le journalisme se transforme en une lutte infatigable contre la dictature.⁵⁰

Dans un pays où parler de politique devient la norme, voire l'obsession, affirmer ne pas s'intéresser à autre chose qu'à la politique est un geste fort. Dès lors, ce refus du politique est presque subversif :

Je suis tout simplement contre l'idée qu'il faut passer sa vie à toujours parler de la même chose : la dictature. La pire prison est d'accepter cette limite. Comme si on n'avait pas le droit de penser à autre chose.⁵¹

Comment faire ? L'auteur décide donc d'écrire une *Chronique Culturelle* en Haïti, et de s'éloigner du monde politique, le plus possible. C'est cette position qu'il essaiera de maintenir une fois arrivé à Montréal. Dans *Le cri des oiseaux fous*, l'écriture de cette *Chronique culturelle* n'arrive toutefois plus à l'écarter de la situation politique du pays, laquelle le rattrape, le contraignant à l'exil. Le narrateur note : « Je ne peux plus respirer. J'étouffe entre mes camarades qui ne parlent que de politique et un pouvoir qui ne s'intéresse qu'à sa survie.⁵² ».

L'exil arrivera à point. D'une part, il écrit des récits : *L'odeur du café* et *Le charme des après-midis sans fin*, lesquels illustrent, *a posteriori*, une Haïti presque pacifiée où il ne se passe rien hormis, l'histoire d'un petit garçon et sa grand-mère qui prennent un café sur la galerie l'après-midi et accueille les récits des villageois qui s'y arrêtent contre une tasse café. Ces récits, sans être sublimés, sont inspirés de l'enfance et disent « pourquoi on doit se battre pour ce pays-là⁵³ ». D'autre part, à peine arrivé, il se retrouve au milieu d'un débat national au Québec : celui de la langue. Alors qu'en Haïti, le français symbolisait le colon, le maître, le pouvoir face au créole, qui lui, incarne l'indigène, la culture authentique, l'opprimé, au Québec un autre débat fait rage. Ce dernier oppose le français à l'anglais : « Le français

⁴⁹ *Id.*, *J'écris comme je vis*, entretiens avec Bernard Maginer, Outremont, Lanctôt, 2000, p. 117.

⁵⁰ *Id.*, *Le cri des oiseaux fous*, Paris, Éditions Serpent à plumes, 1985, p. 67.

⁵¹ *Ibid.*, p. 66.

⁵² *Ibid.*, p. 66.

⁵³ *Id.*, *J'écris comme je vis*, entretiens avec Bernard Maginer, Outremont, Lanctôt, 2000, p. 197.

représente cette fois la victime, l'écrasé, le pauvre colonisé qui demande justice. Et c'est l'Anglais, le maître honni. Le tout puissant Anglo-Saxon.⁵⁴ » Qui choisir ? Laferrière refuse de se rallier à un camp.

Néanmoins on perçoit ici et là des réflexions qui viennent nuancer la position apolitique de Laferrière. On constate donc que *Pays sans Chapeau*, récit d'une découverte stupéfiante réitérée de plusieurs façons, celle que le pays est devenu un véritable cimetière à ciel ouvert, dénonce une vision apocalyptique du pays ; Dans *Les années 80 dans ma vieille Ford*, Laferrière fait un article objectif sur les conditions de travail déplorables des Haïtiens au Bahamas (Marchabourg) employés dans des camps de travail. Laferrière va à la rencontre de ces jeunes hommes et femmes travaillant dix à douze heures par jours pour une poignée de dollars par jour (atteignant rarement vingt). Puis, il termine ainsi son article : « En quittant le camp, j'ai remarqué cette barrière et ces gros cadenas et on m'a dit que le camp était fermé tous les soirs à neuf heures. La liberté de circuler est l'une des plus fondamentales avec celles de l'expression. Cette liberté n'est pas respectée à Marchabourg.⁵⁵ ».

Il faut véritablement attendre un événement particulier afin que le discours de refus de Laferrière évolue. En 2010, dans le cadre du festival Étonnants voyageurs, Laferrière séjourne à Port-au-Prince, à l'hôtel Karive avec deux amis lorsque le tremblement de terre a lieu. Pris dans la spirale de la tourmente, il décide d'écrire sur le sujet. *Tout bouge autour de moi* est le livre le plus engagé de l'auteur, le plus personnel et le plus humain. Il y fait état du désespoir d'un peuple qui est à la merci de forces naturelles, de ses croyances et de ses désillusions.

Bref, il serait faux de considérer l'œuvre de Laferrière comme exempte de vision politique. Elle est là, filtrée à travers l'humour, dissimulée sous les métaphores, le prisme du regard d'un enfant, puis celui d'un adolescent.

Mouawad pour sa part ne camoufle pas ses idées ou plutôt, son discours du refus. Il a, tout comme Robin, aussi remarqué la tendance qu'a la littérature québécoise à tout ramener à son projet de constituer un passé, son obsession de l'identité :

⁵⁴ Dany Laferrière, *Je suis fatigué*, Montréal, Typo, 2001, p. 130.

⁵⁵ *Id.*, *Les années 80 dans ma vieille Ford*, Montréal, Mémoire Encrier, 2005, p. 135.

Je trouve patent, sinon épatant le nombre de films réalisés au Québec ces quatre dernières années (article écrit en 2005) qui font l'apologie de notre passé en nous le présentant de manière si touchante et attachante. De La grande séduction jusqu'à Alys Robi, en passant par *Séraphin*, *Roger Toupin*, épicier variété, *Gaz Bar Blues* et *Nouvelle-France* et bientôt, *Le Survenant*, *Aurore*, *l'enfant martyr* et même, paraît-il, *Bousilles et les Justes*... Tout cela montre une sorte de panique de la part d'une culture, pour dénicher dans son histoire le mélodrame qui saura l'émouvoir, le mélodrame qui nous rappellera combien nous étions beaux et bien, avant. (...). Je trouve amusant, aussi, de constater que tous ces films se déroulent à l'époque où il n'y avait pas encore une politique d'immigration comme celle d'aujourd'hui. (...) Le Québec que l'on montre, je ne sais même pas s'il a existé. C'est le regard d'Ismène. C'est une manière, il me semble, d'éviter de porter un regard lucide, donc moderne et juste, celui d'Antigone, sur notre situation.⁵⁶

Mouawad utilise la figure d'Ismène et d'Antigone pour exprimer deux points de vue antithétiques : Ismène incarne le déni (et la nostalgie du passé) alors qu'Antigone, la lucidité. Mouawad pose un regard qui exprime la dualité qui existe au sein de la culture québécoise et, de manière générale, américaine, à savoir, d'une part, la nostalgie d'un passé souvent érigé comme légendaire, moteur de mythes (l'Ouest, l'installation) et d'une autre part, le désir de nouveauté et de modernité s'exprimant à travers une certaine diversité technologique, la recherche de nouveaux supports artistiques, nouvelles structures narratives mêlées au monde des médias. C'est d'ailleurs ce renouveau que représentent, en partie, les écritures migrantes.

Néanmoins, les positions campées par l'auteur sont parfois ambiguës. D'une part, il milite pour une vision plus moderne du Québec et une plus grande reconnaissance de l'apport artistique des québécois issus de l'immigration ; d'autre part, il refuse un prix du Molière à Paris, en 2005, (meilleur auteur francophone vivant) alors que c'était la première fois qu'un dramaturge québécois décrochait un prix depuis la création de cette récompense en 1987. Il refuse son trophée pour protester contre « l'indifférence » des directeurs de théâtre à l'égard de la création contemporaine, des petites structures de théâtre. La metteuse en scène française de sa pièce, Magali Leiris, a d'ailleurs lu une longue déclaration de Mouawad justifiant son refus sous un tollé de sifflements et d'applaudissements. À l'époque, le geste n'avait pas été relevé par la presse française, - hormis le *Figaro*, qui avait qualifié ce refus de « méchant couac » -,

⁵⁶ Jean-François Côté, *Architecture d'un marcheur : Entretiens avec Wajdi Mouawad*, Montréal, Éditions Leméac, 2005, pp. 45-46.

il faudra attendre 2010 et la controverse créée autour de la pièce *Sophocle* impliquant la participation de Bertrand Cantat pour que l'événement réapparaisse dans la presse.

Rappelons les faits brièvement : Bertrand Cantat, ex-chanteur du groupe populaire *Noir Désir* avait tué sa compagne, Marie Trintignant - actrice et fille de Jean-Louis Trintignant, réalisateur et scénariste -, le 27 juillet 2003, à la suite d'une dispute. Condamné à huit ans d'emprisonnement, il sera libéré avant, pour bonne conduite. La participation de Bertrand Cantat au festival d'Avignon, sous l'invitation de Wajdi Mouawad pour la pièce *Des femmes*, de Sophocle, a divisé la France, puis le Canada. La controverse ayant débuté chez le clan Trintignant, le père devant participer au Festival, refusait de se trouver au même endroit que la personne qu'il détestait le plus. Mouawad a dû s'expliquer plusieurs fois sur le choix de Bertrand Cantat pour incarner le chœur de la pièce au Québec.

Cela dit, si ses différentes pièces qui connurent un vif succès autant en France qu'au Canada le firent reconnaître au Canada comme un des meilleurs dramaturges de sa génération, voire un modèle qui renouvelle le genre de la tragédie, « l'affaire Cantat » explore son côté obscur, permet de faire voir au public une autre facette de sa personnalité et de révéler un être complexe, au discours dissident.

1.4 LITTÉRATURE ET SOCIÉTÉ OU LA GUERRE COMME INTERTEXTE

Outre le discours de refus élaboré par les auteurs du corpus, il s'insère aussi, au fil des différentes œuvres, l'intertexte de la guerre ou des conflits politiques. La guerre amène la fragmentation du sujet et la négation de l'autre. Dans les œuvres étudiées de Chen, Mouawad et Laferrière, la guerre engendre une division du temps qui amène une fragmentation du sujet.

A) La Chine : espace impérial

La guerre, ou plutôt la succession de divers gouvernements apparaît comme toile de fond dans l'œuvre de Chen. Nous allons essayer ici d'en démêler les principaux faits.

L'apogée

L'histoire de la Chine est d'abord une histoire tumultueuse, faite d'essors, de déclin et de renaissances qui affirment sa puissance au rang des pays les plus productifs de nos jours (depuis 1980). La Chine a atteint l'apogée de sa puissance au cours du XVIIe siècle, avec la dynastie mandchoue des Qing, qui acquiert une vaste sphère d'influence en Asie Centrale, en Asie du sud-est et en Corée.

En 1908, Pu-Yi devient empereur de Chine à l'âge de 2 ans. Il est le dixième et dernier empereur de la dynastie Qing. Originaire de la Mandchourie, il doit perpétuer une société féodale vieille de 2000 ans. L'empereur porte alors un signe distinctif qui deviendra la norme chez les hommes, celle d'arborer des cheveux longs et nattés. Sun Yat Sen mène une insurrection pour mettre fin au régime féodal. Lorsque la République de Chine, en 1912, met en place un traité, le « traité de bienveillance envers l'Empereur », lequel est en réalité une destitution officielle, cela permet à Pu-Yi, alors âgé de 6 ans, de garder sa Cour, son Palais et son titre, mais lui retire toute autorité. Le trône lui sera restitué en 1917, temporairement, lorsque la Première Guerre Mondiale éclate, puis il en sera destitué, une deuxième fois. Quelques années plus tard, le traité de bienveillance est revisité et Pu-Yi, 15 ans, est expulsé. Commencera alors une longue période d'exil pour l'adolescent....

Le déclin de l'empire chinois :

Le déclin de l'empire chinois s'explique par de multiples facteurs. D'abord, la rapide croissance de la population engendre des guerres intestines et des famines. De plus, le domaine politique et social se sclérosent et le pays se replie sur lui-même, petit à petit alors que les pays de l'Occident connaissent la révolution scientifique, industrielle, et la modernisation. La Chine accuse, donc, un retard considérable et la royauté Qing décline, laissant le pays affaibli. Le territoire est envahi par un nationalisme qui se développe jusqu'à la première révolution de 1911 et, d'autre part, par les étrangers qui se partagent le territoire chinois.

L'instabilité :

Le déclin du dernier empereur marque le début d'une période d'instabilités politiques. La Chine cessera d'être unie : plusieurs chefs de guerre se livrent à des batailles pour conquérir le pouvoir, ces batailles se transforment en une longue guerre civile ponctuée par la Longue Marche (en 1934, 100 000 communistes de l'armée rouge chinoise et du Parti communiste chinois marchent pendant plus d'un an, pour échapper à l'armée nationale durant la Guerre civile chinoise...). C'est d'ailleurs durant cette marche que Mao Zedong s'affirme comme le chef des communistes chinois, et devient, peu après, le Président de la République Populaire de Chine. Avec la proclamation de la République Populaire de Chine à Pékin, le 1^{er} octobre 1949, la Chine se retrouve avec deux gouvernements, la République populaire de Chine sur le continent et la République de Chine à Taiwan, chacun se considérant comme le gouvernement chinois unique et légitime.

Le nouveau régime communiste de Mao Zedong adopte le modèle de développement soviétique. Entre 1949 et 1952, plusieurs grandes campagnes de réformes et de propagande sont mises en place : réformes agraires en 1950, épurations politiques, plans quinquennaux en matière économique, alliance avec l'URSS, luttes anticoloniales et politique de non-alignement. Le socialisme maoïste touche tous les domaines de la vie de centaines de millions de Chinois. En même temps, la Chine entend récupérer ce qu'elle considérait être historiquement son territoire, et de ce fait, développe son projet de « Grande Chine » et, dans ce sens, occupe le Tibet en 1950.

La révolution culturelle

Mao et ses partisans organisent la Révolution culturelle (1966-1969). Ce mouvement a pour but de raviver l'esprit révolutionnaire afin de récupérer le pouvoir qui leur échappe. Esprit révolutionnaire qui a pour principal objet la lutte des classes et la revalorisation des classes ouvrières et agricoles. La révolution se dote d'abord d'une armée, les Gardes rouges, rassemblement de jeunes Chinois âgés de quinze à vingt ans qui, se livrent à des manifestations en masse. De plus, une critique des milieux intellectuels et universitaires paraît ouvertement et régulièrement dans la presse de l'époque. Bref, tout un travail de propagande est savamment orchestré par Mao, lequel culmine avec, la publication du *Petit Livre Rouge* en octobre 1966.

La révolution culturelle attaque les intellectuels, les artistes, les universitaires, les cadres du Parti et les anciens bourgeois avant de s'étendre au monde du travail. De nombreux dirigeants sont destitués, puis exclus du Parti. La révolution touche aussi le milieu de l'enseignement, jusque-là jugé trop bourgeois et corrompu. Les établissements d'enseignement forment les avant-postes de la Révolution culturelle, surtout à ses débuts. Par conséquent, plusieurs écoles sont fermées, et des milliers de chinois, intellectuels, opposants, sont déportés dans les camps de rééducation dans les campagnes.

La révolution culturelle avait pour ambition de galvaniser le peuple chinois après l'échec du « Bond en avant », qui avait provoqué un véritable marasme économique. En réalité, elle permet surtout à Mao d'éliminer toute forme d'opposition et de créer un véritable culte autour de sa personne.

La mort de Mao annonce la fin du régime communiste. Peu à peu, le nouveau gouvernement prend ses distances avec l'ancien régime et amorce un rapprochement avec l'Occident. Progressivement, les terres sont reprivatisées et, dans le milieu des années 1980, la Chine commence à s'orienter vers l'économie de marché avec la création de zones économiques spécifiques. Dorénavant, le pays s'ancre dans ce schéma d'une révolution capitaliste, commandé de façon autoritaire par un parti unique inamovible. C'est en progressant dans ce nouveau modèle que la Chine enregistre une spectaculaire croissance depuis les années 1990.

Figure 1 : carte de la Chine



Source : <http://www.diploweb.com/cartes/chine.htm>

Dans le roman, *La mémoire de l'eau*, l'héroïne fait l'apprentissage de l'obéissance, de la soumission afin de coller à l'horizon d'attente de son époque, celle du dernier empereur. Le lecteur assiste donc à la fragmentation successive du sujet qui peine à affirmer son individualité et laisse cette quête en héritage à sa petite fille, la narratrice du roman. D'ailleurs, c'est toute l'œuvre de Chen qui est traversée par le thème de la quête de liberté :

Je regarde la nuée d'oiseaux passer au-dessus de ma tête. Ces êtres si légers et connaissant si bien leur but m'inspirent toujours quelque envie de les imiter, de sentir mes propres membres devenir des ailes. Mes pieds semblent plantés dans le sol. Les oiseaux s'en vont, je reste en arrière.⁵⁷

⁵⁷ Ying Chen, *Quatre mille marches*, Paris, Seuil, 2004, p. 7.

B) Le Liban : pays aux carrefours des cultures

Chez Mouawad, de multiples références permettent de lier le conflit représenté à celui de la guerre du Liban⁵⁸. Selon Georges Corm, dans *Géopolitique du conflit libanais* (1986), les causes de la guerre ont trop souvent été réduites à une opposition simpliste entre les confessions musulmane et chrétienne⁵⁹, mais résultent à la fois de tensions entre des factions politiques et confessionnelles (voir Figure 2) à l'intérieur du pays et des différentes associations de forces extérieures (Syrie, Israël et Palestine) avec leurs factions. En effet, l'État du Liban existe sous ses frontières actuelles depuis 1920, date de la création du Grand-Liban sous mandat français, issu du démembrement de l'Empire ottoman à la fin de la Première Guerre mondiale.

La société libanaise ne se fonde pas sur la laïcité, qui assure un anonymat dans l'administration des affaires personnelles des citoyens, mais préfère mettre en avant la confession religieuse de chaque citoyen. Les citoyens se réunissent, ainsi, selon des affinités autour d'un notable, appelé Abaday, recruté sur une base communautaire et locale. Par conséquent, les partis politiques libanais ne sont pas des partis au sens moderne du terme, mais plutôt des rassemblements de citoyens partageant la même confession en plus d'une certaine vision du monde. Ils s'apparentent davantage à une grande famille, ou un clan.

Ce système est, bien sûr, une porte ouverte à la corruption car les loyautés diverses sont d'abord familiales et locales, puis régionales. Chaque décision passe par un consensus entre les dirigeants qui s'assurent, à leur tour, du soutien de leur communauté respective. Les affrontements politiques tournent donc, le plus souvent, autour de rivalité de clans.

Le Liban a toujours eu une longue tradition de terre d'accueil, étant au carrefour de trois continents et le passage obligé entre l'Occident et le monde arabe et, bénéficiant d'un accès vers l'Asie centrale et la Russie. De fait, le pays fut à maintes fois envahi et conquis par pratiquement tous les pays du bassin méditerranéen, ainsi que par des tribus nomades. Bref, de par son histoire et, en plus, son relief accidenté, ce pays de montagnes est une terre d'accueil privilégié pour les réfugiés.

⁵⁸ Voir tableau, *Annexe 2 : Intertextes historiques possibles dans l'œuvre d'Incendies*

⁵⁹ Hervé Amiot, *La guerre du Liban (1975-1990) : entre fragmentation interne et intervention extérieures*, [En ligne], publié le 23 octobre 2013, [Réf. du 2 juillet 2014], pp. 1-8. Disponible sur : <http://www.lesclesdumoyenorient.com/La-guerre-du-Liban-1975-1990-entre.html>

La guerre civile :

La plupart des historiens et géopoliticiens s'entendent pour dire que la guerre civile libanaise a eu lieu de 1975-1990 et durera 15 ans. Théoriquement, entre 1926 et 1943, une constitution est mise en place. Elle entérine l'appartenance de chaque Libanais à une communauté religieuse, et institue le « communautarisme politique », système par lequel les communautés sont représentées « équitablement » au sein de l'État sur la base d'un recensement effectué en 1932. Le président devait être maronite, le premier ministre sunnite, et le porte-parole du gouvernement chiite. Les sièges parlementaires ont été répartis entre les chrétiens et les musulmans. Les maronites ont également reçu le contrôle de l'armée.

Le consensus est remis en question simultanément à cause d'un contexte international défavorable (Gamal Abdel Nasser est élu président en Égypte en 1952 et adopte une politique pro-arabe, attirant les foudres de ses adversaires) et des divisions internes : à la fin des années 60, chaque parti crée se radicalise et tente une prise de pouvoir, exacerbée par l'arrivée de 140 000 réfugiés Palestiniens chassés d'Israël (en 1948). Les Libanais conservateurs chrétiens sont soutenus par l'Occident, tandis que les arabo-palestino-progressistes, partisans de la résistance, sont soutenus par les Palestiniens.

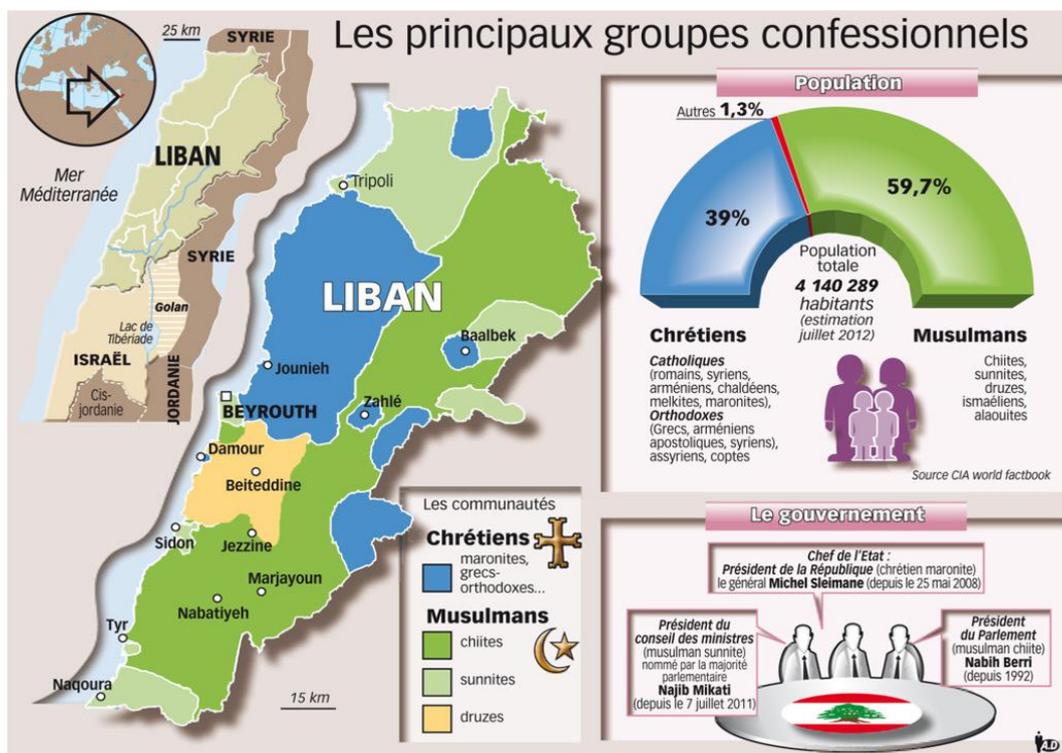
Selon plusieurs historiens et géopoliticiens, c'est vraisemblablement l'arrivée de ces réfugiés Palestiniens qui aurait bouleversé l'équilibre du Liban. Les réfugiés palestiniens sont accueillis dans des camps gérés par l'ONU et leur déplacement ainsi que leur insertion au sein de la société libanaise s'avère difficile : il leur est difficile de sortir du camp et ils sont privés du droit à la citoyenneté ou la propriété. Certains Libanais voient en les Palestiniens une main-d'œuvre peu dispendieuse et nombreuse ; d'autres y voient une menace militaire.

Peu à peu, les Palestiniens acquièrent un rôle politique, économique et militaire : ils représentent en effet plus de 15 % de la population et comptent plusieurs dizaines de milliers de combattants, soit plus que l'armée libanaise composée seulement de 15 000 hommes. Les camps où ils sont confinés servent de camps d'entraînement. Au début des années 1970, forts de leur présence militaire, ils multiplient les contrôles et se substituent de plus en plus aux autorités libanaises. Les camps palestiniens finissent par constituer un État dans l'État.

L'élément déclencheur :

Le 13 avril 1975, des Palestiniens organisent une manifestation armée au camp de Sabra pour commémorer l'attaque du Kibboutz israélien un an plus tôt. Le même jour, dans la banlieue de Beyrouth, Pierre Gemayel, préside l'inauguration d'une église et son garde-corps se fait tuer dans un attentat. Dans l'après-midi, les miliciens du parti de Gemayel, les phalanges (Kataëb) attaquent un autobus de Palestiniens revenant du camp de Sabra et tuent 27 d'entre eux. S'ensuivra ensuite un maelstrom d'affrontements et d'interventions de forces extérieures, quelques fois conjointes à des clans, ou à des forces intérieures qui feront croître le conflit. De 1977 à 1982, un *statut quo* de 6 années aura lieu, ponctué, malgré tout d'attentats. Puis, c'est le cessez-le-feu américain, opération appelée « Paix en Galilée » qui ne sera pas respecté par les forces israéliennes qui entreront dans les camps de Sabra et Chatila et feront 1500 morts civils⁶⁰.

Figure 2 : Les principaux groupes confessionnels au Liban



Source : <http://www.la-croix.com>

⁶⁰ Cet événement a d'ailleurs été largement médiatisé à travers le monde et fut l'objet d'adaptations cinématographiques dont *Valse avec Bachir* : 2008.

La guerre engendre la disparition des hommes, la séparation des familles et la dispersion de celles-ci à travers le pays. Au Liban, la guerre est telle qu'elle touche chaque famille religieuse, chaque clan politique. Par conséquent, l'ami d'hier, devient, ainsi, l'adversaire, l'ennemi d'aujourd'hui pour des raisons si complexes qu'elles nous échappent quelques fois, tant le conflit libanais a pris de l'ampleur avec le temps. Si, en 1992, beaucoup ont parlé d'une paix, c'est pour deux raisons. D'abord, des élections se passent plus ou moins sans heurts. Puis, les troupes syriennes, - lesquelles étaient tenues, par beaucoup de journalistes, comme les principaux actifs du conflit - battent en retraite.

Dans *Littoral et Incendies*, la guerre ouvre un espace-temps autre, un temps d'avant la culture, où les villages ressemblent à des îles désertes, des cités en ruines. Les villageois sont comme morts et n'attendent plus rien de la vie :

Mes parents ne me disent rien. Ils ne me racontent rien.

Je leur demande «Pourquoi a-t-on quitté le pays ?»

Ils me disent : «Oublie. A quoi bon. N'y pense plus. Il n'y a pas de pays....»

Ils disent : « Ici, la guerre ne nous rattrapera pas. »

Je réponds : « Elle nous rattrapera. La terre est blessée par un loup rouge qui la dévore.⁶¹»

La guerre est entrevue à travers le point de vue des habitants et des enfants de ces habitants, nés au milieu de l'horreur, mais néanmoins ignorants de ce qui s'est réellement passé. La guerre agit ici comme négation de l'autre, de ces enfants, qui méconnaissent leur propre histoire, leur propre pays.

C) Haïti : une liberté coûteuse

Chez Laferrière, le conflit évoqué est sans conteste celui de la dictature de Duvalier en Haïti. Selon plusieurs ouvrages, la précarité extrême d'Haïti s'explique d'abord par les conditions de sa souveraineté et la dette engendrée par celle-ci. En effet, à la suite d'une longue lutte acharnée des esclaves, dont la plus célèbre, la « cérémonie du bois caïman », une insurrection d'esclaves généralisée sur l'île, menée de concert avec l'intervention de Toussaint Louverture⁶², l'indépendance du pays est proclamée le 1^{er} janvier 1804.

⁶¹ Wajdi Mouawad, *Incendies*, Montréal, Éditions Leméac/Actes-Sud, 2003, p. 35.

⁶² Toussaint Louverture : esclave affranchi qui a fait ses armes au sein de l'armée de Napoléon en 1791. Il se distingue rapidement au sein de l'armée et est nommé gouverneur de la partie Est de l'île. Il prend ensuite la tête des bataillons d'anciens déportés africains pour défaire et triompher des armées napoléoniennes (35 000 soldats).

Or, cette liberté ne vient pas sans contraintes. Sur le plan économique, Haïti doit racheter sa paix auprès de la France, son colonisateur. La France reconnaît l'indépendance d'Haïti seulement 21 ans plus tard, soit en 1825, et, à la condition que l'île verse une indemnité de 150 millions de francs (destinés à indemniser les familles de colons). Cette dette pèse lourdement sur les débuts du nouveau pays.

Un État faible :

La population haïtienne se compose essentiellement d'anciens esclaves africains déportés, mais aussi, fruits de la colonisation, d'une population métisse, appelée mulâtre. La société haïtienne de l'époque se compose alors d'une majorité de paysans noirs qui produit l'essentiel de la production à exporter et une petite minorité de bourgeoisie, essentiellement mulâtre. Cette construction est largement inspirée de la société française de l'époque⁶³ où une minorité de gens jouissent et font valoir des privilèges, accentuant l'inégalité. Haïti gardera longtemps cette composition malgré l'arrivée d'une immigration commerçante, celle des Libanais, Syriens et Palestiniens (1880) et des Chinois (1910). L'élite mulâtre s'approprie rapidement les terres des colons dans l'instabilité politique (entre 1804 et 1857 : 24 chefs d'états sur 36 seront renversés ou assassinés) et reproduisent le système colonial avec quelques aménagements.

Haïti et le duvaliérisme :

La trame historique des romans *Le cri des oiseaux fous*, *l'odeur du café* et *La chair du maître* font référence à l'époque des règnes des Duvalier. Les références ne sont pas faites d'emblée, elles sont disséminées ici et là dans l'œuvre de Laferrière⁶⁴. On parle volontiers des Duvaliers, car il y en a deux. Il y a d'abord eu le père, François Duvalier. Il naît à Port-au-Prince le 21 avril 1911. Médecin de profession, il s'intéresse à l'ethnologie et à la théorie sur le noirisme⁶⁵ et le nationalisme. Il publie, d'ailleurs, plusieurs pamphlets et plusieurs articles dans ce sens. Ministre de la Santé sous le Président Dumarsais Estimé en 1946, il se retire lorsque celui-ci est victime d'un coup d'État pour rejoindre l'opposition.

⁶³ Le mot « bourgeois » désigne, sous le régime féodal du Moyen-âge, jusqu'à la Révolution française et pendant la Restauration, une certaine catégorie de gens, les habitants d'un bourg ou d'une ville jouissant de certains privilèges octroyés par le Roi.

⁶⁴ Voir, à cet effet, l'annexe 3 : *Intertextes politiques possibles dans l'œuvre de Laferrière*.

⁶⁵ Le noirisme se veut un mouvement à la fois culturel, social et politique qui prône la fierté d'être Noir, descendant d'esclaves africains. Le noirisme se transformera, avec les écrits de Senghor et Césaire, en négritude. Dans les faits, le noirisme servit à François Duvalier à rallier le peuple noir, majoritaire sur l'île, à sa cause, pour l'élire et à contrecarrer le pouvoir de l'élite mulâtre. Une fois élu, le noirisme servira à manipuler un peuple encore trop analphabète, en exaltant des croyances populaires et le vaudou.

François Duvalier est d'abord élu démocratiquement en 1957. Rapidement, il affirme un caractère autoritaire et mégalomane. En 1961, il dissout le Parlement. Il assoit son pouvoir dictatorial sur la terreur qu'inspirent les « tontons macoutes⁶⁶ », les Volontaires de la sécurité nationale, une milice paramilitaire. Inspirés des chemises noires de l'Italie fasciste, les Tontons Macoutes sont recrutés sur une base volontaire à même le peuple, et ne reçoivent aucun salaire, d'où les pillages et abus systématiques organisés pour vivre aux dépens du peuple. On ne compte plus les ouvrages et articles qui relatent cette terreur. (Voir à cet effet les écrits de Trouillot : 1990) On peut d'ores et déjà rappeler que les arrestations arbitraires, les emprisonnements, le viol, la torture et les disparitions étaient monnaies courantes en plus des multiples humiliations quotidiennes que devait subir le peuple haïtien, sans exception. La cible préférée des Tontons Macoutes a été les intellectuels : journalistes, enseignants, écrivains, médecins... provoquant un exode massif.

François Duvalier est réélu frauduleusement en 1961. En 1964, il s'auto-proclame « Président à vie ». Il étend sa terreur sur toutes les institutions et imprime la peur au cœur de l'âme haïtienne. Le bilan économique est mitigé : lui qui parlait de revaloriser les Noirs, la situation économique a reculé. Le taux d'analphabétisme reste inchangé (90 %). La vérité est que Duvalier a été peu soucieux du développement économique. À sa mort, en 1971, il modifie la Constitution pour que son fils, Jean-Claude, lui succède.

Jean-Claude, âgé de 19 ans, accède à la présidence et poursuit l'œuvre de son père. Il tente d'abord de redresser la situation économique du pays, mais son gouvernement est incompetent et corrompu. Il s'exile dans le Sud de la France en 1986, où il dilapide sa fortune, faite de fonds détournés des deniers publics puisés à même différents ministères. La peur, si présente du règne de son père, est encore très présente lors du retour de Jean-Claude Duvalier, le 16 janvier 2011. Il faut, à cause de la peur, et du manque d'appui du gouvernement Martelly, attendre que les victimes se rassemblent autour de Michèle Montas, femme de Jean-Dominique, journaliste⁶⁷ témoignent pour que l'ex-dictateur soit accusé de crime contre l'humanité. Il meurt le 4 octobre 2014.

⁶⁶ Le nom de *Tonton Macoute* doit son origine au personnage folklorique du vieux paysan haïtien, qui portait un costume bleu et rouge et un grand sac en bandoulière appelé « macoute ». Dans la tradition haïtienne, ce personnage est devenu l'équivalent du croque-mitaine ou du Père Fouettard qui effraie les enfants.

⁶⁷ Jean Léopold Dominique est un journaliste haïtien, né le 30 juillet 1930 à Port-au-Prince. Il se fera connaître, notamment, pour son travail de journalisme au sein de Radio Haïti, une radio libre qui lutta contre la censure du pouvoir et parvient à offrir au peuple haïtien une information libre, critique et en créole en plus de dénoncer les

Figure 3 : carte d'Haïti et des principaux départements.



Source : assembleenationale.fr

La guerre, en plus de provoquer « l'exode des cerveaux » et l'exil de l'auteur, apparaît comme une ombre insaisissable qui plane au-dessus des personnages sans que ceux-ci puissent l'apercevoir ou saisir. Ainsi, le père de Laferrière s'exile-t-il peu avant ses trente ans. La disparition du père, conséquence directe d'un régime politique abusif, demeure un thème constant dans l'œuvre. Ainsi, peut-on lire : « Tu n'as jamais vu ton père ? Je ne l'ai vu qu'une fois. A ses funérailles...⁶⁸ »

À la suite de l'exil du père, suivra celui du fils, toujours à cause du climat politique difficile en Haïti. Le départ pour l'Amérique sera le début d'une dérive américaine. La « déterritorialité » de l'auteur crée une fragmentation du sujet : Laferrière n'est plus seulement Haïtien, il est aussi Québécois, Miamians et Français. Laferrière ne veut plus appartenir à une terre, une patrie, il veut être universel, il veut « être du pays de son lecteur ».

exactions des gouvernements des Duvalier Père et Fils. C'est un combat que sa femme, Michèle Montas, partagera jusqu'à la fin de sa vie, en 2000.

⁶⁸ Dany Laferrière, *J'écris comme je vis*, entretiens avec Bernard Magnier, Outremont, Lanctôt, 2000, p. 24.

CHAPITRE 2

ÉCRITURE et JEUX

2.1 LE « JE » ENTRE AUTOBIOGRAPHIE ET AUTOFICTION

A) Le « je » et le « moi » : une distance variable

Les œuvres des écritures migrantes qui forment notre corpus principal sont des récits de vie assumés, pour la plupart, par un narrateur qui dit « Je ». Ce narrateur est autodiégétique et intradiégétique : il raconte sa propre histoire dont il est le personnage principal et le héros et « ne cède pour ainsi dire jamais à quiconque [...] le privilège de la fonction narrative⁶⁹». Parmi ces « Je », certains désignent, indirectement, un personnage qui est nommé. C'est le cas du personnage de *Vieux os*, un patronyme, utilisé dans *Comment faire l'Amour...*, *Pays sans chapeau* et toute son œuvre, et aussi, de Chen, dans son essai, *Quatre milles marches : un rêve chinois*. Sinon, le lecteur fait logiquement le lien entre le « Je » de l'énonciation et le nom de l'auteur apparaissant sur la couverture. La présence du narrateur autodiégétique garantit *a priori* l'authenticité du récit, l'unicité du point de vue et abolit l'opposition sujet-objet puisque le sujet est l'objet de sa narration. Deux ensembles se dessinent toutefois à travers ces pratiques littéraires : le premier, territoire de la fiction ; le second, espace du récit supposé autoréférentiel car « le récit à la première personne est le fruit d'un choix esthétique conscient, et non le signe de la confidence directe, de la confession, de l'autobiographie⁷⁰ ». Il importe pourtant de s'interroger sur les liens éventuels entre le « Je » autodiégétique et le « Je » de l'auteur. Il est intéressant de mesurer la portée référentielle de ces textes.

Lejeune définit l'autobiographie comme le texte référentiel par excellence. Ainsi, en 1975, il en propose une définition restrictive :

⁶⁹ Gérard Genette, *Figures III*, op. cit. p. 254.

⁷⁰ *Ibidem*, (Genette cite Germaine Brée, *Du temps perdu au temps retrouvé*, Paris, Les Belles Lettres, 1969), p. 255.

récit rétrospectif en prose qu'une personne réelle fait de sa propre existence, lorsqu'elle met l'accent sur sa vie individuelle, en particulier l'histoire de sa personnalité.⁷¹

Dans l'autobiographie, il y a adéquation entre l'identité du héros, du narrateur et de l'auteur dans le même « je » lequel renvoyant, au-delà de la première personne du singulier avec laquelle il ne coïncide pas toujours, au même individu dont l'existence est vérifiable par l'état civil. En 2005, Philippe Lejeune revient sur le pacte et nous en donne une version plus moderne. Dans cette nouvelle édition, le pacte est :

un engagement que prend un auteur de raconter directement sa vie (ou une partie, ou un aspect de sa vie) dans un esprit de vérité [...] L'autobiographie, elle, vous promet que ce qu'elle va vous dire est vrai, ou du moins c'est ce qu'il croit vrai. Il se comporte comme un historien ou un journaliste, avec la différence que le sujet sur lequel il promet de donner une information vraie, c'est lui-même.⁷²

Cet engagement de dire la vérité est reconnaissable par le lecteur grâce au titre : *Mémoires, Souvenirs, Histoire de ma vie...* parfois au sous-titre, (« autobiographie », « récit », « souvenir », « journal ») et parfois, simplement par l'absence du mot « roman ».

Hormis les textes *Quatre mille marches, Les années 80 dans ma vieille Ford*, et les textes d'entretiens (Mouawad : *Architecture d'un marcheurs, Les tigres*) les œuvres de notre corpus ne relèvent pas, *stricto sensu*, de l'autobiographie telle qu'elle est définie ci-dessus. La plupart se situent à la frontière du roman et de l'autobiographie, entre fiction et réalité. Dans le premier roman de Laferrière, *Comment faire l'amour avec un nègre sans se fatiguer*, le narrateur s'attache surtout à décrire le quotidien de son colocataire et de lui-même dans une ville nouvelle, malgré leur précarité, et les possibilités que cette dernière offre aux deux jeunes hommes. L'épisode absent est bien sûr, les raisons de son départ.

La confrontation de ce récit avec les textes *L'odeur du café, Pays sans chapeau, La chair du maître et le cri des oiseaux fous* (parus successivement après) permet de saisir la portée autobiographique du roman et de remettre les événements dans leur ordre chronologique. Les mêmes éléments narratifs sont présents dans les cinq textes : notamment le récit (même en quelques lignes) du départ d'Haïti pour Montréal, l'importance du père dans cette décision capitale et le désir de revoir Da, la grand-mère. Le narrateur de ces textes peut être directement identifié à Dany Laferrière, celui de *Comment faire l'amour...* non seulement

⁷¹ Philippe Lejeune, *Le Pacte autobiographique*, Paris, Seuil, 1975, p. 14.

⁷² *Ibid.*, p. 31.

parce qu'il est l'écrivain, mais aussi parce que le récit du départ revient comme un leitmotiv dans son œuvre :

Ma ceinture est déjà bouclée. Je m'apprête à faire face au plus terrifiant des monstres : l'inconnu. Que va-t-il m'arriver ? Je suis né en 1953, Papa Doc est arrivé au pouvoir en 1957, je n'ai donc connu qu'un seul système politique : la dictature. La faim, la peur, l'urgence m'ont formé. Que vais-je devenir ?... [...] Et Montréal ne m'attend pas.⁷³

Tous ces éléments font la lumière sur le statut autobiographique du texte. Pourtant, l'auteur ne semble pas souhaiter que son texte soit directement identifié comme tel : son nom n'apparaît pas dans le cadre du récit, les nombreuses œuvres auxquelles il fait référence et qui renvoient sans conteste à sa propre bibliographie ne sont pas désignées par leurs titres. L'œuvre pourrait s'inscrire au cœur de ce que Lejeune appelle « espace autobiographique » et qu'il définit comme un territoire où le cloisonnement entre fiction et *non-fiction* n'est plus opératoire, mais où roman et autobiographie, envisagés « l'un par rapport à l'autre » sont créateurs d'un « effet de relief⁷⁴ ». *Comment faire l'amour, L'odeur du café, Le charme des après-midis sans fin, Le cri des oiseaux fous, La chair du maître, Les années 80 dans ma vieille Ford, Cette grenade dans la main du jeune nègre...* forment un espace autobiographique qui permet d'éclairer les œuvres les unes par rapport aux autres.

L'œuvre de Chen présente aussi de semblables problèmes de définitions. Tout comme Laferrière, le premier roman de l'auteur canado-chinoise est à caractère autobiographique, bien que, encore une fois, le nom de l'auteur ne soit jamais nommé. *La mémoire de l'eau* est un récit rétrospectif que la narratrice fait de la vie de sa grand-mère, Lie-Fei. Le roman se consacre surtout à décrire et à analyser longuement le rituel du rapetissement des petits pieds de cette dernière et les différents symboles qui s'y rattachent ; mais, il intègre aussi de nombreuses tranches de vie entourant et retraçant l'itinéraire de la petite fille jusqu'à l'âge adulte et la vieillesse de la narratrice. La narratrice se comporte comme une historienne et met en parallèle chaque événement de la vie de Lie-Fei avec les grands tournants de l'histoire de la Chine ainsi que les dates correspondantes. Ainsi, ce que la narratrice raconte de la vie de Lie-Fei a pour cadre, un cadre réel, celui de la Chine de la dynastie de Qing jusqu'à la Révolution Chinoise et, ce qu'elle raconte est non seulement vraisemblable, mais vérifiable.

⁷³ Dany Laferrière, *Le cri des oiseaux fous*, Paris, Éditions Serpent à plumes, 2002, (2000), pp. 341-344.

⁷⁴ Philippe Lejeune, *Le Pacte autobiographie*, Paris, Seuil, 1975, p. 42.

Néanmoins, l'identité n'est pas avérée entre auteur, narrateur et personnage principal. Le récit fait référence à des événements du passé et ne laisse filtrer aucune indication concrète de dates d'écriture. Il ne saurait non plus s'agir d'une autobiographie au sens strict car le cadre du récit dépasse très largement celui du personnage principal. Bref, en raison de toutes ces ambivalences et ambiguïtés relevées dans les textes migrants cités plus haut, ils relèvent d'une catégorie mixte : celle de l'autofiction.

L'autofiction est un terme créé par Doubrovski en 1977. L'auteur d'origine française s'est lui-même exilé à New York, lorsque, saisi de nostalgie, il écrit en français, pour la France. C'est sur la page de couverture de son roman *Fils*, paru en 1977, que le mot autofiction apparaît pour la première fois. C'est un néologisme : « Auto », faisant référence à autobiographie, écriture de faits réels, description de la réalité, poser une vérité ; s'oppose à « fiction », qui pointe davantage, de par sa racine latine, *fictio*, venant lui-même du verbe « fingo, ere » signifiant « façonner », puis « imaginer, forger de toutes pièces » et « feindre ». D'après son étymologie, ce mot signifie donc « action d'imaginer », « chose imaginée », « action de façonner, créer ou donner forme », qui deviendra, avec le temps, mensonge. Doubrovski lui donne le sens assez large de récit littéraire⁷⁵. Concept polyvalent, il semble combler une lacune dans la théorie littéraire et en être l'aboutissement logique. D'abord, il y a la question de l'auteur qui est débattu par Barthes, Ricardou, Sollers et Genette ; la disparition du sujet en tant que conscience créatrice unificatrice chez Blanchot. En 1975, Roland Barthes affirme dans *Écrivains de toujours*, que « tout ceci doit être compris comme dit par un personnage de roman ». En 1981, Yves Navarre intitule son autobiographie : *Biographie*, avec le sous-titre « roman ». L'appellation « autofiction » supplante donc ces concurrents de l'époque : roman autobiographique et roman personnel ou fiction du moi. Gérard Genette reprend le terme à son compte dans *Palimpsestes* (1982) pour qualifier la stratégie d'*À la recherche du temps perdu* de Proust :

Dans ce livre, je, Marcel Proust, raconte (fictivement) comment je rencontre une certaine Albertine, comment je m'en éprends, comment je la séquestre, etc. C'est à moi que dans ce livre je prête ces aventures, qui dans la réalité ne me sont nullement arrivées, du moins sous cette forme. Autrement dit, je m'invente une vie et une personnalité qui ne sont pas exactement (pas toujours) les miennes. Comment appeler ce genre, cette forme de fiction, puisque fiction, au sens fort du terme, il y a bien ici ? Le meilleur terme serait sans doute celui dont Serge Doubrovski désigne son propre récit : autofiction.⁷⁶

⁷⁵ Philippe Gaspirini, *Autofictions*, Paris, Seuil, 2008, p. 108.

⁷⁶ Gérard Genette, *Palimpsestes*. Paris, Seuil, 1982, p. 358.

Le terme « fiction » doit être pris au sens fort, non pas comme fabulation, mais comme comblement, arrangement, mensonge, tandis que le second s'engage dans le pacte autobiographique énoncé par Lejeune à propos « d'événements et de faits strictement réels », même s'il est susceptible de les travestir. Les deux stratégies, pour reprendre le terme de Genette se situent donc à la frontière entre l'autobiographie et le roman.

Cette dernière définition de Genette s'applique très bien à l'œuvre théâtrale de Mouawad, où les personnages d'*Incendies* et *Littoral*, rejouent le drame intime de Mouawad, à savoir, celui de la guerre libanaise, de la barbarie des hommes perpétrés par des hommes contre des hommes. Le « je » de Nawal, racontant que « l'enfance est un couteau planté dans la gorge » se substitue à celui de l'auteur. C'est ainsi à elle, dans ce livre, qu'il prête des aventures qui lui sont arrivées, mais pas exactement sous cette forme-là. Mouawad a eu une enfance des armes dont il s'est inspiré pour créer le personnage de Nihad :

Je me souviens, c'était l'année dernière, j'avais dix ans, et je vivais encore au Liban. Deux correspondantes de la télévision française sont venues faire un reportage dans notre village. On riait beaucoup, car elles étaient vraiment très belles et, pour les épater, Antoine Khilal, Issam et moi leur avons montrées comment on démontait et comment on nettoyait cette fameuse kalachnikov...⁷⁷

Enfant abandonné par Nawal, Nihad, devient, tour à tour, enfant-soldat, un sniper, puis un bourreau dans la prison Kfar Ryat. Mais, contrairement au personnage de Nihad, Mouwad n'a jamais été abandonné par sa mère, ou été enfant-soldat, sniper ou bourreau. Tout cela, est pure fiction de sa part. Ce sont comblement et arrangement, lesquels n'enlèvent rien à l'histoire : ne la défigurent ou ne la rendent grotesque. Hasards de la mémoire ou inventions complètes ? Difficile à dire. Mouawad est le plus discret des auteurs du corpus choisi. Il parle très peu de son enfance libanaise. Tout est vrai et faux. Dans l'œuvre de Mouawad, tous les personnages principaux ont un prénom commençant par la lettre W : Wahab, Wilfrid, Wilhem...l'essentiel fait bon ménage avec les souvenirs adventices. Tout est dit à mots couverts, à demi-mot :

Un scarabée est un insecte qui se nourrit des excréments d'animaux autrement plus gros que lui (...) L'artiste, tel un scarabée, se nourrit de la merde du monde pour lequel il œuvre, et de cette nourriture abjecte il parvient, parfois, à faire jaillir la beauté.⁷⁸

⁷⁷ Philippe Coutant et al, *Les tigres*, Nantes, Édition Joca Seria, 2009, p. 28.

⁷⁸ *Ibid.*, p. 115.

Dans les deux cas cités précédemment, les auteurs assument une impossible sincérité ou objectivité, et formulent l'intégration d'une part de brouillage et de fiction due en particulier à l'inconscient et à la mémoire :

Je ne sais pas quoi vous dire...personne n'est capable de raconter une histoire exactement comme ça s'est passé. On arrange. On essaie de retrouver l'émotion première. Finalement, on tombe à coup sûr dans la nostalgie. Et s'il y a une chose qui est loin de la vérité, c'est la nostalgie.⁷⁹

Chen formule bien l'omniprésence de sa personne au sein de son œuvre comme un désir d'authenticité à elle-même :

Au fond, je n'ai jamais parlé que de moi. Je n'ai jamais été les personnages de mes romans, mais mes personnages sont toujours imprégnés de mon âme.⁸⁰

Mouawad, quant à lui, avoue qu'il y a beaucoup de lui dans ses personnages :

Les W comme Wajdi

Littoral : Wilfrid

Incendies : Wahab, Nawal, Sarwan, Sawda⁸¹

A l'instar de nombreux auteurs contemporains, Laferrière et Chen partagent la complexité d'une écriture du « Moi » et tout particulièrement du récit d'enfance qui flotte à égale distance entre le vrai et le faux, le désir d'authenticité et le désir d'invention.

Ces textes mettent en place des stratégies d'écriture qui apparaissent comme des tactiques de détour : détours d'écritures permettant d'énoncer non pas un récit de vie pris dans son unicité, mais plusieurs récits tissant des liens les uns avec les autres. Est-ce un hasard ou bien le détour, l'oblique sont-ils, pour l'exilé, une des seules possibilités d'accéder à la parole ? Dans certains cas, il est impossible de commencer par un rassurant « Je suis né... ». Le détour peut alors ouvrir la voie de la mémoire et de son dire. Une rapide comparaison de *La mémoire de l'eau* et *Les Lettres chinoises* révèle sa nature même qui est péniblement dicible : la grand-mère échoue dans un village isolé, dans une bicoque, à la suite de la décision de sa belle-mère, puis du gouvernement en place de la rééduquer. La brutalité dont sont victimes les femmes (chinoises) est un fait récurrent dans tous les textes de Ying Chen, elle a pour source

⁷⁹ Dany Laferrière, *Cette grenade dans la main du jeune nègre...* Mtl, VLB éditions, 1993, p. 31.

⁸⁰ Ying Chen, *Quatre mille marches*, Paris, Seuil, 2004, p. 43.

⁸¹ Wajdi Mouawad, *Le sang des promesses*, Actes Sud/Leméac, 2009, p. 10.

l'histoire familiale. *Les lettres chinoises* occultent entièrement le personnage du bourreau (ou de la belle-mère), étant un roman résolument plus « adolescent ». Les bourreaux et le double calvaire de la grand-mère -chemin de croix de l'exil et la maternité-, surgissent avec force dans l'autofiction. On peut d'ores et déjà comprendre que la première œuvre, en énonçant l'exil familial, mais en taisant partiellement celui de son arrière petite-fille, ait noué les premiers fils qui forment la trame de la seconde.

Pour Laferrière, il en est de même. Les différents récits se répondent et forment un casse-tête reconstituant l'autobiographie de l'auteur. Le détour prend la voie d'une mémoire qui se présente en fragments où le pénible, le dicible deviennent un leitmotiv. Les récits de la disparition de la grand-mère Da et celui, encore plus ténu, du père hantent chaque récit et leurs ombres tantôt bienveillantes, tantôt annonciatrices d'un drame à venir sont autant de repères dans la toile des récits des individus qui est tissée par l'auteur. En revanche, grand mal le prend à celui qui essaie de trouver une datation précise, une exactitude. Si la mémoire aime jouer avec l'esprit, l'auteur aime jouer avec le lecteur, brouillant les pistes, les repères chronologiques. Les noms demeurent, mais les aventures se troquent.

2.2 ÉCRITURE DU DEUIL OU DEUIL DE L'EXILÉ

Tous les textes entretiennent, à des degrés divers, des liens étroits avec la mort, et, plus particulièrement, la mort de proches qui semble être à l'origine de l'écriture. L'autobiographie américaine de Dany Laferrière est construite autour de la figure emblématique de la grand-mère, grand-mère Da, garante des traditions et des rituels. C'est véritablement à la mort de sa grand-mère, que l'auteur d'origine antillaise lui dédie son roman, *Pays Sans Chapeau*, essayant de reconstituer la mémoire familiale à travers les récits rapportés de sa grand-mère, tentant de mettre un peu d'ordre dans les souvenirs personnels et familiaux. Enfin, à travers la mort de sa grand-mère, il interroge conjointement cette mort qui anticipe la sienne et la vie de la disparue qui fut, peut-être, à l'origine de l'exil familial. On ne connaît pas grand-chose de la relation de Da à l'écriture sinon qu'elle devait admirer le métier de son petit fils. Lorsque L'odeur du café paraît en automne 1991, Da le lit et en est ravie. Le narrateur lui répond qu'il l'a écrit pour elle. La mort de Da est évoquée à la clôture du texte, *Le Charme des après-midis sans fin*, avec nostalgie et tendresse :

Elle est morte un samedi matin, le 17 octobre 1992, à l'âge de 96 ans. Et depuis, elle me manque. Je suis retourné dernièrement, le 11 août 1997, à Petit-Goâve. La première fois depuis mon départ, il y a plus de trente ans. (...) Je les ai tous revus. Voici Da, assise comme toujours sur sa galerie au 88 de la rue Lamarre, en train de siroter son café. Et aussi ce bon vieux Marquis qui vient se frotter contre ma jambe, en remuant doucement la queue.⁸²

Chen écrit également suite au décès d'une parente, après la mort de son arrière-grand-mère, Lie-Fei. La mort s'immisce partout dans *La mémoire de l'eau*. L'ultime chapitre « Qu'on demeure » est consacré au rêve que fait la narratrice avant son départ pour le Canada. Ce rêve est décrit comme un curieux rituel dans lequel toutes les personnes qui sont chères à la narratrice, grande tante Qinq-Ti, grand-mère Lie-Fei et Ping apparaissent successivement avec le remous des vagues. Cette étrange cérémonie d'adieu est en fait un rêve prémonitoire qui anticipe celle de Lie-Fei, qui surviendra six mois après le départ de la narratrice. *Dans la mémoire de l'eau*, chaque personnage féminin « donne sa voix » et se retire dans un mouvement qui évoque la crue des fleurs de lotus et leur décru, leur gloire et leur décadence, Eros et Thanatos. La mort est omniprésente dans le récit et est indissociable de l'eau. Sur le bateau qui l'emmène à Shangai, Lie-Fei enceinte de son quatrième enfant fait une fausse couche. Grande tante Qing-Yi fait alors le récit d'une jeune femme qui se noie après s'être moquée d'un passant et se transforme en fantôme. Le récit du décès de son mari est vite relayé par celui de la tante :

Grande tante attendait la fin de ses jours. Elle avait choisi de mourir dans la maison de sa belle-famille. Elle délirait tout le temps. Sa tête, que jadis grand-mère jugeait très délicate et remplie de poésie ancienne gonflait d'une façon exagérée, tandis que son corps maigrissait de jour en jour jusqu'à ce qu'une proportion normale entre son corps parfaitement malade et ses pieds parfaitement opérés soit désormais établie. Je n'osais pas entrer dans la chambre. Par la porte entrouverte ou à travers les vitres de la fenêtre, je jetais des coups d'œil rapides sur ce corps devenu méconnaissable. J'avais peine à croire que la nature puisse défigurer un être humain à ce point, comme dans les histoires de fantômes.⁸³

Si l'on peut écrire pour des fantômes, des morts, ou à partir de morts, peut-on écrire à la place de ceux-ci ? Parler avec des morts, est-ce encore un dialogue ? Wajdi Mouawad imagine ce que les morts pourraient dire s'ils étaient encore dotés de la parole. Dans son théâtre, les morts, par le biais de l'écriture (le testament, les lettres post-mortem) dialoguent avec les vivants. Dans un théâtre où espaces et temps se superposent, des rencontres

⁸² Dany Laferrière, *Le charme des après-midis sans fin*, Paris, Serpent à plumes, 1998, (1997), p. 295.

⁸³ Ying Chen, *La mémoire de l'eau*, Actes-Sud/Leméac, 1992, p. 48.

improbables entre les êtres chers morts et les vivants ont lieu. Dans *Incendies*, Nawal, « parle » à ses deux enfants par le biais de son testament, lu par le notaire. Tout au long du voyage qui les ramène sur leur terre d'origine, ils sont bercés par la parole de leur mère et « marchent » littéralement dans ses pas. Nawal a écrit, pour mettre noir sur blanc, pour mettre à l'abri de l'oubli et de la mort, ce qu'elle peine à dire, ses souvenirs les plus douloureux.

Lorsque ces enveloppes auront été remises à leur destinataire
Une lettre vous sera donnée
Le silence sera brisé
Et une pierre pourra alors être posée sur ma tombe
Et mon nom sur la pierre gravé au soleil.⁸⁴

L'Écriture est donc ce qui « éclaire », fait la lumière sur le mystère de la naissance des jumeaux, Jeanne et Simon, enfants de Nawal. L'écriture apporte la vérité.

Dans *Littoral*, la mort est aussi présente qu'énigmatique. D'entrée de jeu, Wahab est mort et c'est en cherchant un lieu de sépulture pour son père, que le fils tisse un dialogue d'outre-tombe avec celui qu'il n'avait jamais vu :

WILFRID : Qu'est-ce que tu faisais assis là sur le banc quand on t'a trouvé. Mort ?
LE PÈRE : J'attendais que le jour se lève.
WILFRID : Pourquoi tu ne m'as pas appelé ? Pourquoi tu n'es pas venu sonner ?
LE PÈRE : Tu n'étais pas là. Je t'ai attendu, puis, je t'ai vu arriver avec une fille (...) je sais ce que c'est.
WILFRID : Qu'est-ce que tu sais ?
LE PÈRE : Je sais ce que c'est de rentrer avec une fille tard à la maison. Je suis mort, mais je ne suis pas con.⁸⁵

Wilfrid lira les lettres écrites par son père, longtemps cachées de lui, par sa famille, établissant sur l'espace théâtral, une rupture linéaire où le passé revit. Les pièces sont donc, conjointement écrites sous le signe du voile et de la lumière, du passé obscurci par les secrets et la révélation. L'œuvre toute entière de Mouawad est écrite sous le signe de la mort et de l'exil, de la mort en exil : dans *Incendies*, Nawal meurt emmuré dans le silence du coma, ultime refuge de l'exilé ; dans *Littoral*, c'est la mer, immense et silencieuse qui sera l'ultime lieu de repos du père. Le cadavre est donc « emmeré » et cessera donc de « parler ».

⁸⁴ Wajdi Mouawad, *Incendies*, Montréal, Éditions Leméac/Actes-Sud, 2003, p. 14.

⁸⁵ *Id.*, *Littoral*, Paris, Éditions Leméac/Actes-Sud, 1999, p. 42.

2.3 VERS UNE ÉCRITURE MIGRANTE DE L'EXIL

A) Modèles de références et intertextes :

Le statut particulier des écrivains migrants (à cheval sur plusieurs aires linguistiques, culturelles) nous poussent à étudier les modèles de références et intertextes insérés dans leurs œuvres et la fonction de celles-ci. L'œuvre se définissant toujours par un rapport de réalisation, de transformation ou de transgressions de modèles antérieurs, l'œuvre migrante, est-elle une addition d'éléments structurés antérieurement à elle, au gré des voyages, et de l'expérience de la migration ou, les références sont-elles des inconscients travaillant le texte de l'intérieur comme une main invisible ?⁸⁶

a) Les sources, les influences :

Il y a d'abord les références revendiquées par les auteurs eux-mêmes, c'est-à-dire, les écrivains nommés et dont les œuvres constituent un soubassement à l'écriture. C'est ce qu'on appelle l'étude « des sources » et celle-ci, quoiqu'elle puisse paraître dépassée, n'est pas, sans rapport avec l'intertextualité définie au sens strict. Si l'œuvre migrante est un intertextuel ou hypertextuel grâce au travail de transformation, d'assimilation de plusieurs textes antérieurs, elle garde toutefois le *leadership* du sens. Le rapport biographique étant souvent important, tous les écrivains du corpus se sont interrogés sur leurs lectures, leurs modèles de références et aussi, leurs contre-modèles. Dany Laferrière a maintes fois répété et affirmé sa filiation à la littérature américaine : Baldwin (1924-1987), Bukowski (1920-1994) et Borges :

Baldwin ne ressemble pas à première vue à Borges. Disons que c'est moi qui fais le lien entre ces trois larrons : Borges, Baldwin et Bukowski. Là où ils se ressemblent tous les trois c'est qu'il s'agit toujours d'un individu qui refuse de rester à la place que l'histoire ou la géographie lui avait assignée. Si Borges a refusé de n'être qu'un écrivain argentin, juste bon pour apporter un vent frais des pampas dans les salons européens, James Baldwin n'a jamais voulu, lui, être identifié uniquement comme un écrivain noir. Baldwin croit, à la différence de l'establishment américain, qu'un Américain noir est capable de penser le monde qui l'entoure et d'identifier précisément les problèmes qui freinent son développement. Quel est ce jeune nègre affamé de Harlem qui ose tenter ce que les intellectuels blancs hésitaient à entreprendre : une analyse objective de la société américaine gangrenée par le racisme.⁸⁷

⁸⁶ Expression emprunté à Antoine Compagnon, *La seconde main ou le travail de la citation*, Paris, Seuil, 1979.

⁸⁷ Dany Laferrière, *J'écris comme je vis*, entretiens avec Bernard Maginer, Outremont, Lanctôt, 2000, pp. 67-68.

Des trois « B », Baldwin est le modèle cité le plus souvent.⁸⁸ C'est celui auquel le rapport d'identification est le plus évident. D'abord, sur le plan personnel : tous deux sont des écrivains noirs ayant connu l'exil. Laferrière s'exile pour le Canada ; Baldwin s'exile pour la France. Tous deux accoucheront de leur métier sur leurs terres d'exil. Puis, sur le plan littéraire : Laferrière veut, tout comme son prédécesseur, analyser la vie nord-américaine, sous l'angle de la question raciale dès son premier roman, *Comment faire l'Amour...* et enfin, réfléchir sur le paradoxe de l'écrivain nègre face à l'écrivain (tout court) dans *Cette grenade dans la main du jeune nègre* tout comme Baldwin dans *La prochaine fois le feu*⁸⁹ ... Si dans le premier roman, la figure de Baldwin symbolise l'étendue d'une culture livresque, dans *Cette Grenade...*, il symbolise la prise de conscience et la lutte du peuple noir pour ne plus être des citoyens de seconde zone dans les années soixante et tout un chapitre lui est consacré. De plus, il y a une similitude au niveau du style : tous les deux adoptent un « style précis, sec et objectif pour brusquement devenir passionné et monter jusqu'au lyrisme le plus aigüe⁹⁰ ». Enfin, Baldwin a longuement écrit sur le père. Dans un essai, *Notes of a Native Son*, il confie : “I had not known my father very well. We had got on badly, partly because we share, in our different fashions, the vice of stubborn pride”⁹¹ (*Je n'ai pas bien connu mon père. Notre relation s'est détériorée, en partie parce que nous partageons, de différentes façons, le vice de l'orgueil entêté.*⁹²) L'enterrement de son père, l'ultime absence donnera lieu à une réflexion :

“On the 29th day of July, in 1943, my father died. (...) Over a month before this, while all our energies were concentrated in waiting for these events, there had been, in Detroit, one of the bloodiest race riots of the century.

*The day of my father's funeral had also been my nineteenth birthday. As we drove him to the graveyard, the spoils of injustice, anarchy, discontent, and hatred were all around us. It seemed to me that God himself had devised, to mark my father's end, the most sustained and brutally dissonant of codas. And, it seemed to, too, that the violence which rose all about us as my father left the world had been devised as a corrective for the apocalypse which had been central to my father's vision; very well, life seemed to be saying, here is something that will certainly pass for an apocalypse until the real thing comes along. I had inclined to be contemptuous of my father for the conditions of his life, for the conditions of our lives. When his life had ended I began to wonder about that life and also, in a new way, to be apprehensive about my own.*⁹³”

⁸⁸ Voir notamment *Comment faire l'amour...*, chap. XVI et *Cette grenade...*, Cinquième partie, chap. X,

⁸⁹ James Baldwin, *La prochaine fois le feu*, Paris, Gallimard (1963) 1996.

⁹⁰ Dany Laferrière, *J'écris comme je vis*, entretiens avec Bernard Maginer, Outremont, Lanctôt, 2000, p. 68.

⁹¹ *Id.*, *Pays sans chapeau*, Paris, Serpent à Plumes, 1999 (1997), p. 86.

⁹² Traduction de moi.

⁹³ James Baldwin, *Notes of a Native Son*, Boston, Beacon Press, 1955, pp. 85-86.

Traduction (de moi) : « Le 29 juillet 1943, mon père est mort. (...) Un peu plus d'un mois avant cela, alors que toute notre énergie était concentrée sur l'attente de cet événement, il y a eu, à Détroit, une des plus sanglantes émeutes raciales du siècle. Le jour des funérailles de mon père fut aussi le jour de mon dix-neuvième anniversaire. Comme nous étions sur le chemin du cimetière, nous ressentions de toutes parts, nous assaillir, les dards de l'injustice, de l'anarchie, du mécontentement et, de la haine. J'avais l'impression que Dieu lui-même avait échafaudé, pour marquer la fin de mon père, une conclusion musicale des plus

On retrouve le même tragique qui s'esquisse à travers l'évocation du père chez Dany Laferrière :

- Moi, je n'ai entendu sa voix qu'une seule fois dans ma vie.
- Ah oui ? ...
- J'étais allé le voir dans ce petit appartement de Brooklyn. J'ai frappé à la porte. Aucun bruit. J'ai continué à frapper tout en appuyant mon oreille contre la porte. Finalement, j'ai entendu quelqu'un marcher vers moi.

- Qui est là ?
- Ton fils, dis-je.
- Je n'ai pas d'enfants, tous mes enfants sont morts.
- C'est moi, papa, je suis venu te voir.
- Retourne d'où tu viens, tous mes enfants sont morts en Haïti.
- Mais je suis vivant, papa.
- Non, il n'y a que des morts en Haïti, des morts ou des zombis.
- (...)
- Depuis douze ans, j'ai cette conversation qui me trotte dans la tête.⁹⁴

Dans *La mémoire de l'eau*, et *Quatre milles marches*, Chen fait référence à des auteurs chinois qui ont bercé son enfance et son adolescence : Zhang Zi, Song, Lu Xin et Cao Xuequin. Les trois premiers sont cités comme des contre-modèles : « Car, mes origines, ce ne sont pas les rêves de Zhang Zi, ni le romantisme des vers de l'époque de Song, ni d'ailleurs la cruauté de Lu Xin, à ce compte, elles [mes racines] seraient bien trop vastes.⁹⁵ » Zhang Zi (ou encore Tchouang-tseu) est un penseur chinois du IV^e siècle av. J.-C. à qui l'on attribue la paternité d'un texte essentiel du taoïsme qui porte le même nom que son auteur, soit - le Zhuangzi -. Il existe très peu d'information sur Song et Lu Xin, excepté, peut-être, que le premier, s'il est associé à la célèbre dynastie Song, a régné de 960 à 1279 sur la Chine. Cao Xuequin (1715-1763) est le plus connu, notamment grâce à son œuvre : *Le rêve dans le papillon chinois*. Chen fait aussi référence à des auteurs québécois, telle que Saint-Denys Garneau (1912-1942).

soutenues, incohérentes et musicales. Il me semblait aussi, d'ailleurs, que la violence, laquelle se déchaînait formidablement autour de nous au moment où mon père quitta ce monde, m'était destinée comme une prémisse de l'apocalypse, laquelle était au centre de la vision de mon père ; très bien, semblait me dire la vie, voilà quelque chose qui pourrait certainement passer pour une apocalypse jusqu'à ce que le véritable événement se présente. J'étais enclin à être méprisant avec mon père, même à ses funérailles, à cause de la façon dont il avait vécu et la façon dont nous allions vivre nos vies, à cause de lui. Quand sa vie s'est suspendue, j'ai commencé à m'interroger réellement sur sa vie à lui, et aussi, dans une nouvelle perspective, à me poser des questions sur ma propre vie ».

⁹⁴ Dany Laferrière, *Pays sans chapeau*, Paris, Serpent à Plumes, 1999 (1997), p. 244.

⁹⁵ Ying Chen, *Quatre mille marches*, Paris, Seuil, 2004, p. 13.

Les auteurs nommés comme des références par Wajdi Mouawad sont, dans le liminaire de *Littoral* : *Œdipe, Hamlet, et l'Idiot* :

Non seulement tous trois étaient des princes (prince de Thèbes, prince de Danemark et prince de Mychkine), mais de plus, tous trois étaient impliqués dans une relation étroite avec le Père. L'un a tué le sien, l'autre doit venger l'assassinat du sien et le troisième n'a jamais connu le sien. Enfin, il m'a semblé clair que ces trois personnages racontaient, d'une certaine manière, une histoire à relais. (...). Ainsi est né l'idée de créer un spectacle qui mettrait en scène un personnage qui, perdant son père, chercherait un lieu pour l'ensevelir, lors se de sa quête, il ferait la rencontre des trois garçons, qui étaient pour moi, chacun un reflet des trois géants.⁹⁶

On peut aisément percevoir la relation à Sophocle et Shakespeare par rapport aux conventions de la tragédie. Mais nous traiterons de cette influence plus largement dans la troisième partie. Il demeure la référence à Kafka étayée ici et là au fil des entretiens :

En me plaçant du point de vue de l'écriture, celui qui compte le plus à mes yeux, je dois ma mise au monde au choc ressenti le jour où, vers quatorze ans, j'ai lu *La métamorphose*. La première phrase où il est question d'un homme qui, au sortir de rêves agités, se retrouve transformé en cancrelat, est pour moi une phrase éponyme. Je suis le cancrelat de la métamorphose. A la lecture de cette œuvre, j'ai senti qu'elle n'avait été écrite que pour moi et qu'il n'était question de moi. (...) Je vais inventer des histoires pour tenter de dire, comme Kafka l'a fait, l'innommable que je pressentais dans le fond de mon adolescence.⁹⁷

Il y a d'abord la colère contre la loi du Père. Kafka l'a longuement expliquée dans *Lettre au père*, Mouawad en fait un des thèmes centraux de son théâtre. Le père y est absent, défiguré, bourreau, incestueux... puis, il y a une certaine identification. Kafka était juif, donc faisait partie d'une communauté minoritaire et ne parlait plus sa langue maternelle. Mouawad fait aussi partie d'une communauté, au Québec, et, n'a plus l'usage de sa langue maternelle, l'arabe. Il s'ensuit le même désir de métamorphose, d'adopter une identité hybride à cheval sur plusieurs cultures, plusieurs langues. Kafka parlait et écrivait le tchèque, l'allemand et l'anglais (6). Mouawad, riche de ses origines libanaises, parle le français et l'anglais.

⁹⁶ Wajdi Mouawad, *Littoral*, Paris, Éditions Leméac/Actes-Sud, 1999, p. 6.

⁹⁷ Jean-François Côté, *Architecture d'un marcheur : Entretiens avec Wajdi Mouawad*, Montréal, Éditions Leméac, 2005, p. 69.

b) L'intertexte :

L'apparition du terme « intertextualité » date de 1966. Les pionniers de l'intertextualité sont Mikhaïl Bakhtine, Julia Kristeva, Laurent Jenny, et Gérard Genette. Dans les limites de notre propos, nous essayerons de retracer les distinctions entre ces différents théoriciens et leur apport au concept de l'intertextualité en nous basant sur la visée de leur théorie respective et leur objet. Le dialogisme de Bakhtine est attaché à la conception du sujet et du langage. Tout énoncé par sa dimension linguistique renvoie à d'autres énoncés ou discours. Tout énoncé, donc, n'est pas neutre. La visée de la théorie est de penser l'interaction entre les multiples discours d'une société donnée. Il veut comprendre le mot / discours non seulement dans ses relations morphologiques et syntaxiques (comme le faisait la linguistique) avec les autres mots, mais aussi dans ses relations avec d'autres discours. Le théoricien entend par « discours » la linguistique, le littéraire, mais aussi la philosophie, le culturel, l'idéologique, etc. Kristeva avec son groupe Tel Quel, présente et développe les thèses de Bakhtine :

Le texte littéraire s'insère dans l'ensemble des textes : il est une écriture-réplique (fonction ou négation) d'un autre (des autres) texte(s). Par sa manière d'écrire en lisant le corpus littéraire antérieur ou synchronique l'auteur vit dans l'histoire, et la société s'écrit dans le texte. La science paragrammatique doit donc tenir compte d'une ambivalence : le langage poétique est un dialogue de deux discours.⁹⁸

La notion de texte inclut le texte de la société et de l'histoire et dépasse, donc, comme faisait le dialogisme, l'objet littéraire. Tout comme le dialogisme, la théorie de Kristeva remet en cause l'unicité du sujet parlant et de l'auteur (le texte ne reflète pas, n'exprime pas directement l'individu. Le sujet est toujours pluriel car il est déterminé socialement par les échanges de discours) et du référent (le texte ne représente pas directement le monde, mais donne une image du langage de l'homme).

Laurent Jenny a une vision plus restrictive. La poétique intertextuelle de Jenny s'occupe essentiellement du texte littéraire dans ses rapports avec d'autres textes, surtout littéraires :

L'intertextualité désigne non pas une addition confuse et mystérieuse d'influences, mais le travail de transformation, et d'assimilation de plusieurs textes opéré par un texte centreur qui garde le leadership du sens.⁹⁹

⁹⁸ Julia Kristeva, *Séméiotikè, Recherches pour une sémanalyse*, Paris, Seuil, 1969, p. 120.

⁹⁹ Laurent Jenny, « La stratégie de la forme », dans *Poétique* 27, 1976, p. 262.

Nous proposons de parler d'intertextualité seulement lorsqu'on est en mesure de repérer dans un texte des éléments structurés antérieurement à lui, au-delà du lexème, cela s'entend, mais quelque soit leur niveau de structuration.¹⁰⁰

La poétique intertextuelle de Jenny essaie d'éviter d'expliquer les relations intertextuelles de manière causale (il a lu ceci, donc, il a été influencé à écrire comme cela). La visée d'une telle poétique est de décrire les relations entre les textes par leurs formes concrètes, telles qu'on peut les repérer à la lecture, à l'analyse des textes. Sa réflexion s'inspire du formalisme et du structural et met toutefois l'accent sur la relation des textes avec d'autres textes sous l'angle de la tradition littéraire.

Gérard Genette préfère le terme de « transtextuel ». Sa théorie est très proche de Jenny en ce qu'elle est inspirée à la fois du formalisme et de l'analyse objective du structurale et essaie, donc, de donner une méthodologie concrète pour analyser le texte transtextuel. D'ailleurs, nous nous inspirerons de la théorie de Genette car son objet est exclusivement littéraire et du fait, englobe la tradition littéraire. Genette propose de distinguer cinq types de relations transtextuelles dans son œuvre, *Palimpseste* :

- L'intertextualité est définie comme étant la relation de coprésence entre deux ou plusieurs textes, c'est-à-dire, par la présence effective d'un texte dans un autre. Sa forme la plus explicite et littérale est la citation ; la moins explicite, plagiat et l'allusion.
- La paratextualité est la relation que le texte entretient, dans l'ensemble formé par une œuvre littéraire, avec son paratexte : titre, sous-titre, intertitres ; préfaces, postfaces, avertissements, avant-propos, etc., notes marginales, infrapaginales ; [etc.]. Tous les signaux autographes ou allographes qui procurent au texte un entourage.
- La métatextualité est la relation, dite « de commentaire », qui unit un texte à un autre texte dont il parle, sans nécessairement le citer.
- L'hypertextualité est toute relation unissant un texte B (hypertexte) à un texte antérieur A (hypotexte) sur lequel il se greffe d'une manière qui n'est pas celle du commentaire.

¹⁰⁰ Laurent Jenny, « La stratégie de la forme », dans *Poétique* 27, 1976, p. 262.

L'hypertexte est un texte dérivé d'un autre texte préexistant au terme d'une opération de transformation. : transformation simple (transposer l'action du texte A dans une autre époque : *Ulysse* de Joyce) ou imitation : engendrement d'un nouveau texte à partir de la constitution préalable d'un modèle générique; ex. : *L'Énéide*).

- L'architextualité est l'ensemble des catégories générales, ou transcendantes - types de discours, modes d'énonciation, genres littéraires, etc, - dont relève chaque texte singulier. Relation tout à fait muette, que n'articule, au plus, qu'une mention paratextuelle (l'indication *Roman* accompagnant le titre sur la couverture).

Bien sûr, les catégories ne sont pas fermées ; elles se superposent et s'entrecoupent volontiers dans beaucoup de cas, créant des réseaux intertextuels.

B) Analyses textuelles ou lectures croisées :

Dans cet ouvrage, nous avons choisi d'aborder principalement l'intertextualité et l'hypertextualité chez Ying Chen, Dany Laferrière et Wajdi Mouawad et. Nous nous sommes intéressés, dans ce chapitre, à l'intertexte de l'histoire des Noirs à la faveur de son imposante présence dans le roman *Comment faire l'amour*, à celui de la parodie tel que défini par Genette pour *Incendies*. Ainsi, notre étude nous conduit dans une première étape à relever et à identifier ces différentes formes de coprésence, que nous classerons sous trois catégories : la citation, l'allusion et la référence. Chez Laferrière et Mouawad, il y a de la citation, de l'allusion et de la référence à l'intérieur des œuvres qui travaillent le texte.

Prenons, pour commencer, l'épigraphe, élément paratextuel, apparaissant dans le premier roman de l'auteur d'origine antillaise : « Le nègre est un meuble », Code Noir, Art. 1,1685. Il existe deux versions du Code noir. La première version a été élaborée par le ministre Jean-Baptiste Colbert (1616-1683). Il fut promulgué en mars 1685 par Louis XIV. La version citée est donc celle-ci. Le *Code noir* est, rappelons-le, un recueil d'une soixantaine d'articles qui a été publié en plusieurs fois en 1685. Il rassemble toutes les dispositions réglant la vie des esclaves noirs dans les colonies françaises. Or, après vérification, l'article

s'apparentant à la condition du noir esclave, se lit comme suit : « Déclarons les esclaves être meubles et comme tels entrer dans la communauté... *Article 44, 168*¹⁰¹»,

Outre la nature de l'épigraphe qui appelle la citation, il y a de la citation, mais de la citation transformée dont le sens est toujours le même. Le style n'est néanmoins pas le même : au lieu d'être déclaratif, officiel, il est celui de l'écrivain, c'est-à-dire, « précis, sec et objectif¹⁰² ». La citation ainsi transformée, débarrassée de son ornementation, va à l'essentiel. En passant du général à l'individuel, du pluriel au particulier, il simplifie la citation et, par là même, la rend plus percutante. Mais, si le nègre est un meuble, quel est donc ce meuble ? Dans le livre, le narrateur-personnage représente la vitesse, la célérité, la multitude et la dérive sexuelle ; Bouba, son alter égo, penseur spirituel, griot sorti tout droit de l'imaginaire africain, faisant une lecture syncopée de *Totem et Tabou* ainsi que du *Coran*, évoque l'immobilité, la lenteur. Il trône en permanence sur le divan -le troisième et « véritable personnage du récit¹⁰³», et commente le monde avec le même art de la maxime.

Certains titres de chapitres en rappellent d'autres, plus célèbres et semblent aussi, commenter le monde à travers le même prisme racial. Ainsi, le chapitre XXII, intitulé : *Le chat nègre a neuf queues* rappelle *Le Chat à neuf queues* (1971), film réalisé par Dario Argento, le chapitre XXVII intitulé *Les Nègres ont soif* rappelle le roman *Les dieux ont soif* d'Anatole France (1912) et le chapitre XXVIII- *On ne naît pas nègre, on le devient*- reprend et modifie la phrase célèbre de Simone de Beauvoir, « On ne naît pas femme, on le devient » extrait du *Deuxième Sexe*. Prenons ce dernier exemple - le plus ignoré de la critique - : la reprise ne se situe pas seulement à l'intitulé du texte. Il y a, si on regarde au plus près du texte des « éléments structurés au-delà du lexème », notamment des réseaux sémantiques qui sont similaires aux deux textes. Si dans l'essai de Beauvoir, elle démontre que, d'abord, l'éducation et les valeurs occidentales inculquées à la femme influencent les comportements sociaux de celle-ci, et en vient à critiquer, ainsi, les stéréotypes féminins auxquels ils ont donné naissance (la maternité comme rôle naturel de la femme ; la douceur de la femme ; etc.) ; Laferrière démontre aussi par le procédé de la fiction, d'une part, l'inégalité historique de l'homme Noir par rapport à l'homme Blanc, et les répercussions à la fois économiques et sociales engendrées. Ces inégalités sont symbolisées par les énoncés stéréotypés de l'homme

¹⁰¹ Jean-Baptiste Colbert, Recueil de textes juridiques réglant la vie des esclaves noirs dans les îles françaises et promulgué en mars 1685 par le roi Louis XIV.

¹⁰² Dany Laferrière, *J'écris comme je vis*, entretiens avec Bernard Magnier, Outremont, Lanctôt, 2000, p. 68.

¹⁰³ Joël Des Rosiers, *Théories Caraïbes*, Montréal, Triptyque, 1996, p. 57.

Noir (le dragueur nègre ; la sexualité explosive des noirs ; l'acculturation des noirs, le Noir carnivore, le Noir pauvre, le Noir dansant et chantant) ; d'autre part, il illustre que l'éducation et les valeurs occidentales inculquées à la femme blanche influencent les comportements sociaux de celle-ci, et en vient à critiquer, ainsi, les stéréotypes de la femme blanche occidentale. Les multiples réflexions sur le fait d'être Noir et les interrogations suscitées par la rencontre avec l'Autre (la femme blanche) témoignent d'une lecture approfondie et d'une connaissance étudiée de l'œuvre de Simone de Beauvoir et permettent de pouvoir parler d'un degré supérieur d'intertextualité, une intertextualité forte.¹⁰⁴ La « ressemblance » ne se limite pas à un élément paradigmatique (la citation) ou à une image (l'infériorité), elle s'étend à une situation narrative entière : dialogue entre un moi et l'histoire qui a conditionné sa situation précaire et son infériorité sociale.

Un réseau de corrélation se tisse entre le caractère des protagonistes, leur discours respectif et leur situation par rapport au monde. On s'aperçoit progressivement que les deux textes sont dans un rapport double : on passe du propre au figuré. Chez Simone de Beauvoir, on retrouve un certain cynisme (« La tradition impose aussi à la femme, même célibataire, un certain souci de son intérieur ; un fonctionnaire nommé dans une nouvelle ville habite facilement un hôtel ; sa collègue cherchera à installer un « chez soi » ; elle devra l'entretenir avec scrupule car on n'excuserait pas chez elle une négligence qu'on trouverait naturelle chez un homme¹⁰⁵») ; chez Laferrière, ce cynisme est mis en fiction. C'est le narrateur-personnage qui dissuade Mizz Littérature de faire le ménage dans son minuscule appartement :

Elle range, sagement la vaisselle propre. Une fille merveilleuse. Son seul défaut, c'est qu'elle veut rendre à tout prix cette pièce agréable. (...) Tout ça vient du fait qu'on apprend aux gens de McGill à embellir leur quotidien. Tu parles d'une merde ! (...) Ce que je ne comprends pas. C'est pourquoi elle vient faire ça dans cette bauge ?¹⁰⁶

Même discours donc, sur la corrélation entre la relation intime entre la tenue d'un intérieur ménager, l'éducation donnée aux jeunes filles et l'intériorité. En revanche, plus complexes sont les rapports des deux discours tenus au sujet de la sexualité et de la domination. Dans les deux cas, le narrateur/narratrice se trouve initialement dans la même situation : Si la femme est déchirée, selon la féministe, entre le désir de l'amant sur lequel elle essaie de se modeler et les figures d'imaginations que celui-ci peut projeter, d'amante

¹⁰⁴ Laurent Jenny, « La stratégie de la forme », *Poétique*, revue de théorie et d'analyse littéraires, no 27, 1976, p. 262.

¹⁰⁵ Simone de Beauvoir, *Le deuxième Sexe II*, Paris, Gallimard, p. 526.

¹⁰⁶ Dany Laferrière, *Comment faire l'amour avec un nègre...* Mtl, Éditions VLB, 1985, p. 43.

épanouie, dans les premiers temps de l'amour, elle finira esclave servile maniaque, perdant cette dimension de liberté qui la rendait d'abord fascinante. Chez Laferrière, le narrateur-personnage pris à son propre piège, est, lui aussi, écartelé entre le modèle du Nègre animal, primitif, modèle qu'il pense, plaît à son amante, et celui, du Noir (« En tant que Noir, je n'ai pas assez de recul par rapport au Nègre.¹⁰⁷ ») Si dans les premiers temps, ses liaisons attestent d'une certaine liberté, la multiplication manifeste témoigne d'une situation d'emprisonnement.

Bien sûr, « tout texte peut être cité, et donc devenir citation, mais la citation est une pratique littéraire définie, évidemment transcendante à chacune de ses performances, et qui a ses caractères généraux.¹⁰⁸ » La citation a donc ses propres « codes » : pour qu'il y ait citation, il doit y avoir un auteur connu, c'est-à-dire, reconnaissable du lecteur. Bien plus, l'usage de la citation, ici, brièvement évoqué, s'amplifie dans le roman de Laferrière. La citation a donc, pour première finalité, de participer au jeu de la littérature. Le texte, en citant d'autres textes concourt, évidemment, à créer de l'hypertextualité : Le texte (B) de Laferrière fait référence à des textes antérieurs à lui, par procédé, ici, de citations transformées. Il traduit un aspect universel, au degré près de la littérarité : « Il n'est pas d'œuvre littéraire qui, à quelque degré et selon les lectures, n'en évoque quelque autre et, en ce sens, toutes les œuvres sont hypertextuelles.¹⁰⁹ » Ainsi, comme le fait remarquer Genette, certains textes le sont, manifestement, plus que d'autres.

Or, les textes migrants se prêtent bien au jeu intertextuel. Les textes de Mouawad sont un bon exemple de ce que le structuraliste appelle les genres par excellence hypertextuels car la dérivation de l'hypotexte à l'hypertexte emprunte les procédés de la parodie.

Gérard Genette s'appuie sur *La poétique* d'Aristote afin de définir la parodie, puisque ce terme est devenu, avec le temps, un lieu de confusion. À l'époque d'Aristote, on appelait poème tout ce qui s'écrivait en vers. Il oppose, très vite, deux types d'actions écrites en vers, distingués par leur niveau de dignité (morale et / ou sociale) : haute et basse, et deux modes de représentation, narrative et dramatique. Voici la grille à quatre termes qui constitue, selon Genette, le système propre à la pensée aristotélicienne :

¹⁰⁷ Dany Laferrière, *Comment faire l'amour avec un nègre...* Mtl, Éditions VLB, 1985, p. 49.

¹⁰⁸ Gérard Genette, *Palimpsestes*, Seuil, coll. «Essais», Paris, 1982, p. 18.

¹⁰⁹ *Ibid.*, p. 18.

Figure 4 : Tableau-représentation la pensée aristotélicienne :

niveau dignité→→ mode de représentation↓↓	Haute	Basse
Narrative	L'épopée	Parôdia
Dramatique	La tragédie	La comédie

Le terme de *parôdia* apparaît sous des allusions successives dans la pensée d'Aristote : « Homère a représenté des personnages meilleurs, Cléophon, semblables, Hégémon de Thasos, le premier auteur de parodies, et Nicocharès, l'auteur de la Deiliade, pires¹¹⁰ ». Dans la sorte de grille des genres littéraires qu'il établit, la parodie aurait, semble-t-il, occupé la quatrième « case », correspondant à la représentation en mode narratif de personnages et d'actions « bas », comme illustré dans la Figure 4 ci-dessus. Or, si Aristote a bien défini les cases de la tragédie et de l'épopée et annoncé au chapitre VI un traité sur la comédie qui ne nous est pas parvenu, nous n'avons pas d'autres informations sur la parodie exceptée ces allusions sur des œuvres de son temps. Ces allusions sont suffisantes, avec la logique de son système générique, de conjecturer que la parodie devait être soit une épopée présentant des actions et des personnages bas, soit une épopée ridiculisant une épopée connue (la Deiliade étant littéralement une « Iliade des lâches »). L'étymologie d'ailleurs confirme cette hypothèse :

odè, signifie le chant ; para, « le long de », « à côté de » ; parôdein, d'où parôdia, ce serait (donc) le fait de chanter à côté, donc de chanter faux, ou dans une autre voix, en contrechant - en contrepoint -, ou encore de chanter dans un autre ton : déformer, donc, ou transposer une mélodie.¹¹¹

¹¹⁰ Aristote, *La Poétique*, Paris, hachette, 1994, (rédigé en 335 avant J.-C.), p. 13.

¹¹¹ Gérard Genette, *Palimpsestes : La Littérature au second degré*, Seuil, coll. « Essais », Paris, 1982, p. 20.

Il y a dans le théâtre de Mouawad, des chants parodiques. Le personnage du notaire Lebel dans *Incendies* qui a rôle de « passeur » est un bon exemple de « chant parodique ». La construction dramaturgique en puzzles de l'enquête-quête identitaire qui structure les pièces de Wajdi Mouawad autour d'une double spatio-temporalité partage les personnages autour d'un autre axe : l'acteur-spectateur. Ainsi les temps et les espaces coexistent sur la scène, mais ne dialoguent souvent pas de manière directe (à part dans les séquences de rêves par exemple), les personnages qui mènent l'enquête, à partir du moment où le hors-scène (passé) sort de l'ombre et est représenté, semblent se retirer pour devenir des personnages spectateurs, ou plutôt des « passeurs de récit ». Lucie Robert définit le passeur de récit comme :

[U]n personnage fédérateur de points de vue, voire de récits multiples, situé entre les personnages et le public, dans un échange conçu non plus comme un conflit entre deux subjectivités mais comme une opération de transmission et donc de mémoire : une sorte de coryphée, un sujet épique.¹¹²

Le notaire Lebel, en ce sens, a pour fonction de relayer le récit et relancer l'action (l'intrigue). Le notaire Lebel est d'abord déclencheur de l'action : pour accueillir les jumeaux et les mettre à l'aise à la lecture du testament, il les incite à s'asseoir : « Entrez, entrez, entrez. Ne restez pas dans le passage » ; puis, il est l'intermédiaire entre l'événement de la mort et les personnages : « C'est sûr, c'est sûr, j'aurais aimé vous rencontrer dans une autre circonstance mais l'enfer est pavé de bonnes circonstances, alors c'est plutôt difficile de prévoir » ; bien plus, il essaie de démystifier la Mort : « Si la mort était une autrui on pourrait l'appeler, la rencontrer, je ne sais pas, signer des actes notariés avec elle, mais la mort, ça n'a pas de parole » ; il fait preuve d'empathie par rapport à la colère de Simon : « Je peux très bien comprendre qu'après avoir écouté ce qu'on vient d'écouter on peut se retrouver les quatre jambes en l'air » ; enfin, il pousse les enfants à accepter les dernières volontés de Nawal et aller à la rencontre de leur père et frère inconnu : « C'est pas tous les jours qu'on apprend que notre père qu'on croyait mort est encore vivant et qu'on a un frère quelque part dans le monde ! ». A la fin du récit, il les accompagne dans le geste ultime qui « clôt » l'aventure, l'enterrement de Nawal.

¹¹² Lise Lenne, « Le poisson-soi : de l'aquarium du moi au littoral de la scène... », *Agôn* [En ligne], Dossiers, N°0: En quête du sujet, mis à jour le : 17/06/2009, URL : <http://agon.ens-lyon.fr/index.php?id=328>

La parodie, réside ici, pour reprendre les termes de Genette, de chanter à côté, dans un autre ton. En révélant les choses qu'il sait et en posant les cadres de la transmission et de l'héritage à respecter, le notaire est le premier narrateur du récit et son rôle est hautement sérieux. Or, son discours est comique en ce qu'il ne maîtrise pas bien le code langagier, celui des expressions françaises :

- ❖ *C'est pas la mer à voir ; l'enfer est pavée de bonnes circonstances*¹¹³ ;
- ❖ *Tomber les quatre jambes en l'air*¹¹⁴ ;
- ❖ *Si la mort était une autrui on pourrait l'appeler*¹¹⁵ ;
- ❖ *On est pris entre les Arabes et les Corses*¹¹⁶ ;

Et des expressions québécoises :

- ❖ *Ne restez pas dans le passage*¹¹⁷ ;
- ❖ *C'est pas tous les jours qu'on apprend*¹¹⁸ ... ;

Ces expressions contribuent, d'entrée de jeu, à mettre une distance entre l'événement dramatique et le lecteur, à créer, donc du comique.

Si le notaire Lebel ne maîtrise pas certains codes, le lecteur est en droit de se demander s'il arrivera à parachever sa mission, guider les jumeaux, enfants de Nawal, dans leur quête et les jumeaux, effrayés. Or, Lebel est, par sa fonction de notaire, le passeur d'entre deux mondes, celui des vivants et des morts, une sorte de vase-communicant entre deux mondes (parents versus enfants ; morts vers vivants) qui ne communiquent plus. A cette fin, il est celui qui interprète les messages et photos laissés par Nawal, il « traduit » les signes et transmet, donc, un message, assure la communication entre Nawal et ses enfants. Sur la terre de leur origine, le récit se dénoue au moment où Lebel rejoint les enfants sur place. À l'instar des autres personnages, Lebel est celui qui est toujours dans le « passage » et peut ainsi transmettre les messages.

¹¹³ Wajdi Mouawad, *Littoral*, Paris, Éditions Leméac/Actes-Sud, 1999, p. 11.

¹¹⁴ *Ibid.*, p. 16.

¹¹⁵ *Ibid.*, p. 12.

¹¹⁶ *Ibid.*, p. 21.

¹¹⁷ *Ibid.*, p. 11.

¹¹⁸ *Ibid.*, p. 16.

Bien sûr, ici, « le comique n'est qu'un tragique vu de dos¹¹⁹ ». La nature profonde du rire¹²⁰ est d'exprimer les contradictions inhérentes de la vie. D'une part, il y a le rire qui divertit et de l'autre, celui qui effraie. C'est le cas pour le personnage de Nihad, qui se livre à un drôle de jeu.

L'HOMME QUI JOUE

Un jeune homme en haut d'un immeuble.
Seul. *Walkman* (modèle 1980) sur les oreilles.
Fusil à lunettes en guise de guitare, il interprète avec passion les premiers accords de *The Logical Song* de *Supertramp*.

Nihad (marquant la guitare puis chantant à tue-tête).
Kankinkankan, boudou
Kankinkankan, boudou
Kankinkankan, boudou
Kankinkankan, boudou
(...)
Il s'arrête soudainement. Il se plaque au sol. Prend son fusil et vise tout près de lui.
(...) Nihad revient, tirant par les cheveux un homme blessé. Il le projette au sol.
L'HOMME. Non ! Non !
NIHAD. Quoi, « Non, non ? »
L'HOMME. Je ne veux pas mourir.
NIHAD. « Je ne veux pas mourir ! » « Je ne veux pas mourir ! » C'est la phrase la plus débile que je connaisse !
L'HOMME. Je vous en prie, laissez-moi partir ! Je ne suis pas d'ici. Je suis photographe.
NIHAD. Photographe ?
(...)
L'HOMME. Qu'est-ce que vous faites ?
NIHAD. J'améliore mes conditions de travail.

L'appareil est bien fixé.
Nihad relie le déclencheur souple à la gâchette de son fusil.
Il regarde dans le viseur de son fusil qui vide l'homme.
(...)
L'HOMME. Qu'est-ce que vous faites ?!
NIHAD. Un test.
L'HOMME. Ne me tuez pas ! Je pourrais être votre père, j'ai l'âge de votre mère...
NIHAD. Ça tombe mal. Je ne connais ni l'un ni l'autre.
Nihad tire. L'appareil se déclenche en même temps. Apparaît la photo de l'homme au moment où il est touché par la balle du fusil. Il s'adresse à l'homme mort.
Kirk, *I am very happy to be here at "Star T.V. Show"...*
Nihad se lève de nouveau, se place, son fusil en guise de micro. Il ajuste ses écouteurs, fait démarrer son *walkman*.¹²¹

¹¹⁹ Gérard Genette, *Palimpsestes : La Littérature au second degré*, Seuil, coll. « Essais », Paris, 1982, p. 27.

¹²⁰ Mikhaïl Bakhtine, « Rabelais et l'histoire du rire », dans *L'œuvre de François Rabelais et la culture populaire au Moyen Âge et sous la Renaissance*, Paris, Gallimard, 1970, p. 72.

¹²¹ Wajdi Mouawad, *Incendies*, Montréal/Arles, Leméac/Actes-Sud 2003, pp. 74-75.

Nihad est le personnage d'*Incendies* qui « n'a pas de cause, pas de sens !¹²²» et se caractérise par le jeu. D'entrée de jeu, le sous-titre du chapitre met le lecteur sur la piste du jeu. Nihad est appelé : « l'homme qui joue¹²³». Une contradiction subsiste dans cette expression. D'ordinaire, ce sont les enfants qui jouent et non pas les hommes. Nihad serait cet enfant qui n'a jamais grandi, un homme qui serait demeuré avec un cœur d'enfant qui aime jouer. Mais ce jeu n'est pas n'importe quel jeu. Ce jeu-là n'est pas un jeu d'enfant : c'est le jeu de la vie ou de la mort et les gens y meurent pour de vrai. Puis, il y a la façon dont il exécute ses victimes qui rappellent la pantomime : « lorsque la chanson débute, son fusil passe du statut de guitare à celui de micro (...) il chante le premier couplet. (...) Il épaula son fusil, rapidement, vise tout en continuant à chanter¹²⁴». Le personnage se croit en représentation : tous les gestes qu'il effectue constituent une minutieuse pantomime qui accompagne celui de tuer. Un morbide jeu théâtral est esquissé : placer son fusil comme un micro.

Tout se passe comme si un rideau rouge fictif se levait sur Nihad et qu'il se préparait à donner une représentation.

La pantomime qui accompagne le chant va plus loin dans le rituel de la photo : « l'appareil est bien fixé. Nihad relie le déclencheur souple à la gâchette de son fusil. Il regarde dans le viseur de son fusil et vise l'homme¹²⁵». La didascalie met en évidence la dextérité manuelle du personnage. Il est capable de tuer un homme et d'en prendre la photo simultanément. Le chant devient alors chant de dérision, raillerie de la vie et de la mort. Le caractère sacré de la mort est retranché par le rituel de la prise de photo : « ...muni d'un déclencheur souple, Nihad regarde dans le viseur et mitraille l'homme de plusieurs photos. (...) Il attache l'appareil photo au bout du canon de son fusil¹²⁶». Dans cette représentation, le fusil sert de micro, la victime, de public, et la photo, de souvenir. Le jeu auquel se livre Nihad est un jeu déshumanisant. La mort est une tragédie jouée comme une pièce tragi-comique. Le sordide réside dans le fait qu'il continue à viser de son fusil sa victime, prêt à tuer, tout en chantant « The logical song », de *Supertramp*. Le personnage agissant ainsi banalise la mort de l'homme. Il en fait un prétexte à une mise en scène où il est le metteur en scène, celui qui dirige et décide de tout. Nihad, enfant abandonné à la naissance par sa mère, privé de l'amour

¹²² Wajdi Mouawad, *Incendies*, Montréal/Arles, Leméac/Actes-Sud, 2003, p. 83.

¹²³ *Ibid.*, p. 73.

¹²⁴ *Ibid.*, p. 73.

¹²⁵ *Ibid.*, p. 74.

¹²⁶ *Ibid.*, p. 74.

d'une mère, du premier amour, n'a pas pu choisir sa vie, la direction donnée à sa vie. Il n'a pas, semble-t-il pour ces raisons, voulu choisir la vie. Peut-être est-ce pour cela qu'il choisit comme métier de donner la mort. Dans chaque personne qu'il tue il y a un peu de lui-même qui s'anéantit, un peu de son humanité. Car, « la première fois, [tuer] c'est dur, après c'est plus facile¹²⁷ ». Nihad renverse ainsi le mouvement hasardeux de la vie et de la mort. En prenant une photo, Nihad essaye de capter l'instant où le dernier souffle de vie quitte le corps de l'être humain. Car « prendre une photo de quelqu'un qui va mourir, c'est facile. (...) Prendre en photo quelqu'un qui meurt. C'est plus difficile. C'est plus rare. C'est plus beau¹²⁸ ». La mort n'est pas seulement un état, c'est une esthétique. Elle est belle et noble au regard de celui qui se met à son service. Celui qui est ainsi son serviteur a-t-il déjà accepté son inéluctable destin ? On peut croire que oui, d'une certaine façon lorsqu'il s'exclame « *I am very happy to be here*¹²⁹ ». A-t-il fait un pacte pour devenir immortel ?... Un immortel enfant qui en veut au monde des adultes de l'avoir abandonné, un immortel sniper qui se venge en tuant sans discrimination enfants et adultes, n'étant plus vraiment enfant, ne voulant pas vraiment faire partie du monde des adultes. C'est sûrement un pacte qui lui coûta cher, qui lui coûta son humanité. Bref, la mort étant ainsi jouée, la mise en scène fait oublier le caractère sordide d'une exécution « pour l'art ».

Enfin, dans l'œuvre de Chen, il y a aussi du comique, un comique de situation dû aux *quiproquos*. Le quiproquo est un malentendu qui fait prendre quelqu'un pour quelqu'un d'autre. Or, dans l'œuvre *La mémoire de l'eau*, la grand-mère de la narratrice, Lie-Fei, se trouve toujours décalée par rapport à l'époque où elle évolue, provoquant, quelques fois, un comique de situation. Dans l'instabilité politique qui règne après la destitution du dernier empereur Qing, certains fidèles, arborent l'ancienne coupe à la mode, soit une longue natte pour les hommes, et des petits pieds rapetissés pour les femmes. Or, l'arrière-grand-père étant un partisan du « milieu », il arbore une natte dont la longueur est plus courte et fait en sorte de stopper le processus qui rapetisse les pieds de sa fille, de sorte qu'ils sont à moitié rapetissés. Cette mesure engendre bien de fâcheuses conséquences et ne fait pas du tout l'unanimité auprès des Anciens.

¹²⁷ Wajdi Mouawad, *Incendies*, Montréal/Arles, Leméac/Actes-Sud, 2003, p. 55.

¹²⁸ *Ibid.*, p. 74.

¹²⁹ *Ibid.*, p. 75.

Avec l'avènement de la République Populaire de Chine, il n'est plus de bon ton de se parer de cette façon et même la sagesse préventive de l'arrière grand-père de la narratrice n'est plus utile. Les hommes et les femmes qui sont parés de cette manière sont humiliés en public, et Lei-Fei, est sortie de chez elle par des gardes de l'armée rouge et humiliée dans la rue. Lorsqu'elle demande pourquoi tant de haine à son égard, pourquoi lui réserve-t-on ce traitement, on lui répond que c'est parce qu'elle a « des pieds féodaux ».

CHAPITRE 3

LANGUES DE L'EXIL

3.1 LA GÉOGRAPHIE DU FRANÇAIS

Les questions linguistiques traversent tout le corpus de la littérature migrante et l'espace nord-américain. La plupart des écrivains du corpus sont confrontés à la diglossie. La langue dans laquelle ils écrivent ici, le français n'est pas la langue de leurs ancêtres, ni de leur peuple, parfois, elle n'est même pas leur langue maternelle. C'est le cas de Chen, Laferrière, et Mouawad dont la langue maternelle est le chinois, le créole, et l'arabe. Le statut de la langue française, langue d'exil, diffère d'un auteur à un autre. En Chine, en Haïti et au Liban, pays d'origine de Ying Chen, Dany Laferrière et Wajdi Mouawad, le français a un statut particulier. Il est à la fois l'héritage du colonialisme et un enjeu identitaire important. Fini, le temps où le français était identifié comme la langue du colon, de l'opresseur et le mandarin, le créole ou l'arabe, celle de l'esclave ou du citoyen de seconde zone, du pauvre, du travailleur qui lutte pour sa liberté et ses droits ! Le français est désormais la langue qui ouvre les portes de l'ascension sociale, le sésame pour faire carrière dans l'administration ou la politique. Même si la « rupture » a été franche et consommée avec la France sur le plan politique, la fascination des Haïtiens et des Libanais pour la culture française n'a pas fléchi malgré la proclamation de leur indépendance, d'où l'abondance d'écrivains s'exprimant directement en français. Dans les deux cas, le voyage à Paris était l'aboutissement logique d'un cursus éducatif encouragé par des écoles congréganistes tenues par les Frères et les Sœurs de la religion catholique. Mais qu'en est-il, en réalité, de l'usage de la langue française en Chine, en Haïti et au Liban ?

La Chine est en situation d'isolement, non pas par sa situation géographique, mais par sa longue et foisonnante histoire. En effet, la Chine, avec ses 1008 millions en 1982,¹³⁰ a développé une culture originale et immense qui emprunte tous les modes d'expression. Le mandarin est la langue officielle, parlée par plus de 800 millions de locuteurs. Il y a aussi 24 dialectes parlés, principalement par le sud-est du pays (comme le cantonais, par Ying Chen). Le français est une langue très difficile à apprendre pour les Chinois et ces derniers préfèrent,

¹³⁰ Yves Boquet, « La démographie chinoise en mutation », *Espace populations sociétés* [En ligne]. Mars 2009, 2009, [Réf. du 20 janvier 2015]. Disponible sur : <http://eps.revues.org/3869>

dans un premier temps, avec l'ouverture du pays sur l'extérieur vers la fin des années 70 par le président Deng Xiaoping, l'anglais, le russe et le japonais. Dans les années 80, 87 % des chinois choisissent d'apprendre l'anglais comme langue étrangère au lycée. Le français débute par être une langue d'étude universitaire : bon nombres d'étudiants choisissent cette langue à cause de « représentations de la France et du français, [d]es stéréotypes plus ou moins positifs¹³¹ ». Le français est donc parlé par une minorité de gens, jusqu'au début de XXe siècle où on assiste au développement de l'enseignement du français en Chine. En 2000, la visite officielle du président Chirac en Chine a accéléré l'ouverture des classes de français optionnel dans des établissements du lycée. Entre 1999 et 2005, apprendre le français se popularise : le nombre d'institutions de formation, comme le nombre d'étudiants de français, a triplé. Non seulement apprendre le français est un outil stratégique pour la « conquête » de l'Afrique, mais elle est souhaitée pour l'élite chinoise.

D'un point de vue géographique, Haïti est en situation d'isolement redoublé. C'est d'abord, « une île dans une île¹³² », c'est-à-dire qu'elle partage sa frontière insulaire avec un pays hispanophone, la République Dominicaine. De plus, au sein de l'archipel de l'océan Pacifique, les locuteurs sont, eux aussi, hispanophones (Cuba, Porto Rico) et anglophones (Jamaïque, îles Turques, Bahamas). Ainsi, à l'échelle du Nouveau Monde, hormis le Canada, Haïti se retrouve le seul pays à avoir adopté le français comme langue officielle.

La situation du français au Liban est tout aussi particulière à cause de la composition hétérogène de sa population (environ une vingtaine de communautés chrétiennes et musulmanes cohabitent ensemble, voir tableau 1). Faisant partie du Moyen-Orient, il est situé sur les côtes orientales de la Méditerranée. Il partage une frontière avec la Syrie (l'arabe) au nord et à l'est et avec Israël (l'hébreu, l'arabe), au sud. Le Liban est donc au carrefour de pays qui n'ont pas (ou peu) le français comme langue seconde ou officielle. La situation du français au Liban est toutefois différente de celle des autres pays du Maghreb puisque l'histoire coloniale n'est pas la même et ainsi, le français apparaît comme la principale langue seconde enseignée et ce, peu importe la communauté :

¹³¹ Xie Yong, « Pourquoi ces Chinois ont-ils choisi d'apprendre le français? », dans *Synergies Chine*, [En ligne]. n° 4, 2009, Université des Etudes étrangères du Guangdong, Chine, [Réf. du 20 janvier 2015], pp. 133-144. Disponible sur : gerflint.fr/Base/Chine4/yong.pdf

¹³² Jean-Marie Thepdat, « Haïti, le français en héritage », dans *Hermès*, revue de l'Institut des sciences de la communication du CNRS (ISCC), no 40, p. 303.

Si les maronites chrétiens, proches des dirigeants français durant le protectorat, ont été et sont encore la communauté la plus francophone, le français est néanmoins aujourd'hui parlé par environ 40 % de la population, c'est-à-dire qu'il est aussi parlé par les communautés chiïtes et sunnite.¹³³

La situation du français à l'intérieur du territoire haïtien est beaucoup plus précaire, liée notamment au taux d'alphabétisation très bas :

À l'intérieur même du territoire, la langue française se trouve dans une situation d'autant plus précaire parce que le français n'est jamais la langue maternelle. Il s'agit toujours d'une langue seconde, apprise à l'école, réservée à certains usages administratifs. Compte tenu du faible taux d'alphabétisation du pays (seulement 62 % des plus de 15 ans savent lire et écrire), on peut s'imaginer que seule une minorité manie efficacement le français.¹³⁴

Si le français demeure manipulé par une minorité en Haïti, l'usage de la langue est aussi très inégalement réparti au Liban :

Ceci dit, l'usage de la langue française au quotidien variait d'un milieu à l'autre. La langue française comme langue d'expression quasiment exclusive de la vie quotidienne ne concernait qu'une minorité très limitée d'une certaine aristocratie beyrouthine chrétienne qui évoluait en milieu fermé, tournant le dos à son environnement libanais et maîtrisant mal, en général, la langue arabe.

Quant au bilinguisme franco-libanais au quotidien, ce langage très particulier qu'on appelle le « franbanais », qui consistait et consiste toujours à passer allégrement dans une même phrase de l'arabe au français et vice versa, il était évidemment plus répandu dans les milieux chrétiens, mais était aussi pratiqué au sein des familles bourgeoises, toutes confessions confondues. Ce phénomène était en revanche totalement étranger à tous les milieux ruraux, toutes confessions confondues.¹³⁵

3.2 STATUT DE LA LANGUE MATERNELLE

DANS L'ŒUVRE

Parmi les langues maternelles des auteurs du corpus, une a un statut particulier : la langue créole. Alors que le mandarin et l'arabe jouissent d'une longue et florissante tradition historique, la langue créole fut longtemps écartée de la critique littéraire. Langue d'abord affectée à un usage oral dans les Antilles, ravalé au rang de patois ou dialecte, souvent. Elle a

¹³³ Béatrice Giblin, « Géopolitique de la langue française », dans *HÉRODOTE*, [en ligne]. Vol no 126, 2007, [réf. du 8 septembre 2012], pp. 161-167. Disponible sur <http://www.cairn.info/revue-herodote-2007-3-page-161.htm>

¹³⁴ Jean-Marie Thepdat, « Haïti, le français en héritage », revue *Hermès*, Une revue de l'Institut des sciences de la communication du CNRS (ISCC), no 40, pp. 303-340.

¹³⁵ Mona Makki, « La langue française au Liban : langue de division, langue de consensus ? », *Hérodote*, [en ligne]. No 126, 2007/3, [réf. du 8 septembre 2012], pp. 161-167. Disponible sur <http://www.cairn.info/revue-herodote-2007-3-page-161.htm>

gagné ses galons en se liant à l'histoire, elle est à la fois la langue de la libération, la langue parlée par les esclaves africains et, depuis 1987, la langue officielle du pays. « Entre la situation des années 1970, où il était encore interdit de s'exprimer en créole dans les cours de récréation, et l'année 2004 où le président Aristide rédige en créole sa lettre de démission, il y a eu un bouleversement dans le statut et le rapport du français et du créole en Haïti.¹³⁶ » De langue de paria, de résistance ou de dénonciation, le créole est devenu une langue savante, littéraire en Haïti, au même titre que le français avec la publication en 1974, *DEZAFI*, de Frankétienne (1936-...).

A l'échelle des textes de Ying Chen, Dany Laferrière et Wajdi Mouawad la langue maternelle est présente. La diglossie concerne à la fois l'auteur et les personnages. Ying Chen, Dany Laferrière et Wajdi Mouawad représentent la réalité linguistique de l'exil en tentant d'intégrer l'oralité (mandarin, créole et arabe) au sein de la scripturalité. Le roman *L'odeur du café* est d'ailleurs un roman « écrit en créole ». (En France, on dirait plutôt, le parfum ou l'effluve du café.). Laferrière dira lui-même à propos de ce roman que : « ce n'est qu'une fois envoyé à son éditeur, que celui-ci lui a fait remarquer un fait assez étrange. S'il comprenait tous les mots, il peinait toutefois à comprendre le sens de certaines phrases. J'ai repris toute de suite le manuscrit pour finir par découvrir que c'était la syntaxe du créole.¹³⁷ » Dans ce livre, l'auteur se donne pour mission de décrire sa petite enfance à Petit-Goâve, enfance encadrée par la sagesse des contes de sa grand-mère Da et la vigilance de ses tantes. Da ne fait pas seulement le meilleur café du village, c'est une conteuse, dans les règles de l'art : conte de paysans, de magie, et de sagesse populaire.

Néanmoins, multiples sont les références au créole, et appellent une étude de la présence concrète de cette langue dans le corps des textes de *Pays Sans Chapeau* où plane l'ombre de Da. Le créole apparaît en termes d'incipit à chaque début de chapitre du récit *Pays Sans Chapeau*. Dans ce récit, le narrateur, après une très longue absence, revient chez lui et semble ne plus comprendre un certain nombre de coutumes. La langue créole, par le biais de proverbes l'aidera à s'ancrer de nouveau chez lui. En schématisant, on peut regrouper les proverbes haïtiens, qui sont au nombre de 21, en trois catégories. Il y a le proverbe [1] utilisé comme forme publique de droit, comme cour de justice, pour régler les problèmes à

¹³⁶ Jean-Marie. Thepdat, « Haïti, le français en héritage », revue *Hermès*, Une revue de l'Institut des sciences de la communication du CNRS (ISCC), no 40, p. 303, p. 4.

¹³⁷ Dany Laferrière, *J'écris comme je vis*, entretiens avec Bernard Maginer, Outremont, Lanctôt, 2000, pp. 180-181.

l'intérieur du groupe ; [2] le proverbe qui exprime un concept vrai. L'idée de la vérité renfermée et exprimée par le proverbe est acceptée par les rhéteurs, qui en font la base de l'*auctoritas* du proverbe dans le discours. Il est aussi défini comme un discours obscur. Il doit attirer l'attention et inspirer le respect. Il renvoie à une vérité commune et reconnue par tout le monde. Il est le point d'insertion, dans le discours, du savoir commun de la collectivité ; par là lui est conféré l'*auctoritas* ; [3] et enfin, les proverbes qui ont comme forme cathartique pour traiter et résoudre des graves problèmes d'ordre social. On l'utilise dans des situations difficiles et exceptionnelles : lutter contre la sorcellerie, dans les ordales, dans les malédictions, en certains rites funéraires, et cela en vue de rétablir l'harmonie et l'unité de la communauté.

1- *Trois feuilles*
Trois racines oh
Jeté, blié,
*Ramassé, songé*¹³⁸

Ce proverbe possède la charge expressive représentant la force et le pouvoir de la parole. Mis en exergue au début du récit, il symbolise le sentiment terrible et douloureux rongant inlassablement l'âme de l'exilé jusqu'à l'épuisement, l'oubli. Le narrateur est à la fois celui qui est parti, celui qui a rejeté son passé, la distance faisant office d'oubli ; une fois entamé son retour au pays natal, il devient celui qui ramasse ses souvenirs et se rappelle :

2- *Cé pas toute mort qui wè bon Dieu*¹³⁹

Ce proverbe introduit, dans le récit, un thème très cher à la littérature haïtienne et la culture orale haïtienne : la mort. Il peut, tout comme le premier, être rattaché à la troisième catégorie, ceux qui possèdent une forme cathartique en raison de son lien évident avec Dieu et ce qu'il sous-entend : Si tous les hommes meurent, ce ne sont pas tous les morts qui montent au ciel, c'est-à-dire, qui ont droit au repos éternel. D'ailleurs, dans le récit, la mère du narrateur, avec beaucoup de gravité, explique que le « pays a changé », qu'elle ferme les volets de la maison l'après midi en raison d'une division spatio-temporelle des morts-vivants qui ont envahi l'île : *zinglendos* le jour ; *zombis* le soir, suscitant chez le narrateur un trouble profond mêlé d'incrédulité.

¹³⁸ Dany Laferrière, *J'écris comme je vis*, entretiens avec Bernard Maginer, Outremont, Lanctôt, 2000, p. 10. Traduction de moi : Trois feuilles/Trois racines, oh / Celui qui jette, oublie/ Celui qui ramasse se rappelle.

¹³⁹ *Id.*, *Pays sans chapeau*, Paris, Éditions Lanctôt, 1999, p. 45.

3- *Lang ac dent cé bon zanmi, yo rété nan minm caille, gnoune par rinmin lote*¹⁴⁰

Ce proverbe est dit à propos de la rencontre du narrateur avec un ami après vingt ans de séparation. Son emploi a pour but de raviver la conversation entre ces deux protagonistes et réconcilier les cœurs de ces deux amis. L'auteur l'emploie donc pour le tourner en dérision, car la langue et les dents ne se touchent qu'en de rares occasions, lors d'incidents imprévisibles, mais ont besoin l'un de l'autre et c'est cette dépendance qui peut se révéler, à l'occasion, source de conflits. Ce proverbe a valeur de vérité générale et, de ce fait, appartient à la deuxième catégorie.

Wajdi Mouawad ayant perdu ou presque l'usage de la langue arabe, il aurait été impossible pour lui d'écrire la totalité de son œuvre en arabe. L'apparition de la langue arabe est donc marquée, d'un part, paradoxalement, par la disparition de celle-ci pour l'auteur, et d'autre part, par le lien avec la grand-mère.

La disparition de l'usage de la langue arabe crée un second texte dans le texte, un inconscient :

J'ai souvent dit aux acteurs avec qui je travaillais que le texte est écrit en français, mais qu'il faut le dire en arabe. On en revient au rythme. L'oralité est arabe. Je crois qu'on écrit toujours avec sa langue maternelle, même si on écrit dans une langue qui nous est étrangère.¹⁴¹

La langue arabe se présente donc dans une sorte de présence-absence. Bien plus, elle est une condition *sine qua none* pour écrire. L'auteur ne saurait écrire sans sa langue maternelle. La langue maternelle, dans sa présence fantomatique, va jusqu'à inspirer une rythmique particulière :

J'ai tendance à répéter trois fois la même chose, de façon différente. C'est une question de rythme, de battement cardiaque du texte. Edwige ne dira pas : « Vous serez happé. » Elle dira : « Vous serez happé, gobé, gommé. » [...] la tension, chez moi, est, dans la répétition.

¹⁴⁰ Dany Laferrière, *Pays sans chapeau*, Paris, Éditions Lanctôt, 1999, p. 163. Traduction : la langue et les dents sont de bons amis, puisqu'ils vivent ensemble dans la même maison. Cependant, l'un ne peut souffrir la présence de l'autre (et vice-versa).

¹⁴¹ Jean-François Côté, *Architecture d'un marcheur : Entretien avec Wajdi Mouawad*, Montréal, Éditions Leméac, 2005, p. 134.

C'est cela précisément, l'arabesque, la langue qui revient, qui tourne, qui encercle. [...] Du point de vue de la langue, on peut faire tout ce qu'on veut, mais on reste toujours dans la langue maternelle.¹⁴²

Fiction, réminiscence et souvenirs écoliers se conjuguent pour donner forme à la trame d'*Incendies*. Dans cette pièce de théâtre, deux personnages féminins, Nawal et Sawda, partent à la recherche de l'enfant de Nawal, après que sa mère l'ait forcée à l'abandonner. C'est la grand-mère Nazira qui l'exhorte à apprendre à lire et à écrire l'arabe afin de briser le cercle vicieux de la colère et à réaliser leurs rêves :

Nazira : Apprends à lire, apprend à écrire, apprend à compter, apprend à parler. Apprends. C'est ta seule chance de ne pas nous ressembler. Apprends. Promets – le moi.

Nawal : Je te le promets.

Nazira : (...) Nous, notre famille, les femmes de notre famille, sommes engluées dans la colère depuis si longtemps : j'étais en colère contre ma mère et ta mère est en colère contre moi tout comme tu es en colère contre ta mère. Toi aussi tu laisseras la colère en héritage. Il faut casser le fil. Alors apprend à lire, apprend à écrire, apprend à compter, apprend à parler. Apprends. Puis, va-t'en. Tu entendas ma voix qui te dira : « Pars, Nawal, pars ! Prends ta jeunesse et tout le bonheur possible et quitte le village ». Tu es le sexe de la vallée, Nawal. Tu es sa sensualité et son odeur. Prends-les avec toi, et arrache-toi d'ici comme on s'arrache du ventre de sa mère. Apprends à lire, à écrire, à compter, à parler : apprend à penser. Nawal. Apprends.¹⁴³

Dans cette transmission féminine des récits oraux, c'est souvent la grand-mère - figure se substituant à la mère - qui transmet la culture créole et arabe à l'enfant. Da, la grand-mère de Dany, ne parle pas français. Nazira, la grand-mère de Nawal, ne sait ni lire ou écrire. C'est donc Da et Nazira le lien entre le créole / l'arabe, le pays et les personnages principaux, au-delà du temps et de l'espace. Les hommes sont, eux, trop occupés à pourvoir aux besoins de la famille ou à faire la guerre. Dans *L'odeur du café*, le grand-père, bien qu'il détestait la littérature et particulièrement le roman, car il jugeait celui-ci comme mensonger et surtout, dangereux pour l'éducation de ses cinq filles, incarne ce qui se rapproche d'une culture livresque, du savoir. Il sait apparemment lire et écrire puisqu'il fut un « grand spéculateur de denrées, il achetait du café à des paysans et le revendait à la Maison Bombace. La Maison Bombace se trouve près du port. (...) Les gens de la maison Bombace font signer plein de

¹⁴² Jean-François Côté, *Architecture d'un marcheur : Entretiens avec Wajdi Mouawad*, Montréal, Éditions Leméac, 2005, pp. 134-135.

¹⁴³ Wajdi Mouawad, *Incendies*, Montréal, Éditions Leméac/Actes-Sud, 2003, p. 29.

papiers aux spéculateurs¹⁴⁴». Le commerce du café étant le commerce le plus important de l'île (avec celui de la canne à sucre), il rythme la vie de l'île et « toute la ville envahit le port pour assister à l'embarquement du café », et admirer les spéculateurs faire leur travail. Dans *Incendies*, les hommes sont devenus les maîtres du monde du fait de la guerre et du chaos engendré par la guerre. Ils vont de village en village et pillent, tuent, violent et brûlent les villages. Afin de détrôner les hommes du pied d'estal sur lequel ils se sont hissés, Nawal et Sawda décident d'apprendre à lire et à écrire la langue arabe comme on apprend à se défendre, à se battre :

SAWDA ET NAWAL : Aleph, bé, tâ, szâ, jîm, hâ, hkâ, dâl, dââl, rrâ, zâ, sîn, shîn, sâd, dââd, tââ, zââ, ainn, rainn, fâ, Kââf, kâf, lâm, mime, noûn, hah, lamaleph, wâw, ya.

NAWAL : ça, c'est l'alphabet. Il y a vingt neuf sons. Vingt-neuf lettres. Ce sont tes munitions. Tes cartouches. Tu dois toujours les connaître. Comment tu les mets les unes avec les autres, ça donne les mots. Chaque mot se décompose en plusieurs lettres. Sawda. C'est ton nom. Qu'est-ce qu'il faut pour faire Sawda ?

SAWDA : S, a, waw, dââl...dâl...a...

NAWAL : Quelles lettres, quelles munitions donnent le mot Sawda?

SAWDA : Sîn, a...aleph...Sîn,aleph, wâw...dâl...a... aleph. Sîn, aleph, wâw, dâl, aleph.

Sawda.¹⁴⁵

Dans la dramaturgie de Mouawad, la langue arabe vient au secours des plus faibles, des laissés pour compte lors de la guerre, afin qu'ils puissent se défendre. Elle se révèle aussi un moyen pour apprendre à mieux se connaître, savoir lire et écrire son propre nom.

Langue maternelle et pays natal

L'inscription de la langue maternelle intervient pour parler du pays natal, de la grand-mère, giron des origines haïtiennes et libanaises. En revanche, les auteurs du corpus ne s'inscrivent pas dans un discours de « défense et illustration de la langue maternelle » ou dans un « éloge ». Si certains auteurs s'inscrivent dans le sillage de l'Éloge de la créolité (Patrick Chamoiseau, Raphael Confiant, Gisèle Pineau), ce n'est pas le cas de Dany Laferrière. Toutefois, il évite l'écueil de faire parler les personnages en créoles, de créer des dialogues en créoles afin de donner une couleur locale. Dany Laferrière a compris que la présence de quelques phrases en créole et le recours à différents registres mimant l'oralité n'est pas un

¹⁴⁴ Dany Laferrière, *L'odeur du café*, Paris, Serpent à plumes, 1991, (2001), p. 33.

¹⁴⁵ Wajdi Mouawad, *Incendies*, Montréal, Éditions Leméac/Actes-Sud, 2003, p. 38.

gage d'authenticité. Le problème d'inscription de la langue maternelle dans l'œuvre ne se résume pas à « Écrire en créole sous domination silencieuse, (...) par la posture que confère l'utilisation d'une langue dominée - perçue indigne, sans avenir - dans un projet littéraire¹⁴⁶ ». Le problème est ailleurs pour l'auteur. Au contraire de Chamoiseau - qui désirerait révéler ce qui a longtemps été caché -, il s'agirait de « partir de la pénombre pour s'enfoncer dans les ténèbres¹⁴⁷ », insérer, inoculer, distiller le créole dans la langue française, dans sa syntaxe, dans son imagerie, ses lieux communs.

L'insertion de la langue maternelle chez Wajdi Mouawad s'accompagne d'une réflexion, qui porte plutôt sur l'instruction d'un moi au monde. L'inscription de la langue maternelle agit comme un détonateur, comme relai de l'information en temps de guerre : elle est la langue qui permet d'ouvrir les portes de la connaissance des individus et de créer du lien entre les individus : « Maintenant que nous sommes ensemble, ça va mieux.¹⁴⁸ » Il s'agit ici, pour l'auteur, de faire de la langue maternelle un véhicule de transmission, un instrument de résistance. A cette fin, la langue arabe intervient ponctuellement comme une litanie, le préambule d'une cérémonie tragique : épeler son nom ouvre une porte de la connaissance ; le nom gravé sur la tombe de Nazira sort celle-ci de l'anonymat ; les articles de journaux éparpillés dans la ville qui dénoncent la barbarie de la guerre et impriment noir sur blanc des événements qui pourraient tomber dans l'oubli.

Enfin, pour Chen, la langue maternelle est absente de ses œuvres et c'est d'ailleurs un choix volontaire puisque l'auteur traduit ses propres romans en langue chinoise. Or, il existe certains motifs, certains sujets qui ne sont pas sans rappeler la culture chinoise : l'eau, l'huile, le papier, les fleurs.

3.3 PLURALITÉ LINGUISTIQUE

Montréal, ville nord-américaine, a le statut particulier d'avoir deux langues officielles : le français et l'anglais et tangué donc, - sans être New York ou Paris - entre une culture européenne et une autre nord-américaine. Montréal est donc une ville où l'on célèbre la pluralité linguistique, c'est la ville où :

¹⁴⁶ Patrick Chamoiseau, « Écrire en pays dominé », *La Nouvelle Revue Française*, n° 516, janv. 1996, p. 68.

¹⁴⁷ *Ibid.*, p. 182.

¹⁴⁸ Wajdi Mouawad, *Incendies*, Montréal, Éditions Leméac/Actes-Sud, 2003, p. 24.

l'on entend parler de toutes les langues, où les odeurs de tous les marchés du monde vous assaillent, la ville où l'on peut dans la même boutique acheter Le Monde et le New York Times, la ville avec des librairies françaises et des librairies anglaises, avec des chaînes de télévision québécoises, françaises, canadiennes-anglaises et américaines et même des chaînes dites ethniques un peu folkloriques ; un patchwork de programmes, de cultures, de langues, d'informations et de désinformations spécifiques. Quel bonheur ! Mélange de tout, bonheur de ce mélange ! Non pas mélange sans principe, non pas babélisme de bazar, mais hybridité des formes, des vocables, des sons, richesse de l'altérité.¹⁴⁹

A Montréal, on parle français. Homère, le héros de *Comment faire l'Amour* peut se retrouver dans sa langue, mais en même temps, ce n'est pas le même français, pas la même langue. Le « je » migrant se retrouve sans cesse à l'intérieur, dans sa langue et à l'extérieur, dans une autre langue. Alors comment faire, sinon :

« ...noter toutes les différences. Ne rien oublier, ni les marques de dentifrice, les chaînes de Barbecue, celles de pizza, ni les marques de savons ou de lessive. Pénétrer l'étrangeté de ce quotidien. En exil dans ta propre langue. Le leurre de la langue. Ni la même, ni une autre. L'AUTRE dans le MÊME. L'inquiétante étrangeté d'ici.¹⁵⁰»

Le plurilinguisme, obéit, selon Régine Robin, au principe du symbolisme : c'est une célébration de la diversité, de la différence, mais aussi un miroir de l'intériorité de l'étranger : multiple et chaotique.

La langue est aussi plurilingue dans le théâtre de Mouawad. Pour Mouawad, « le plurilinguisme est lorsque les habitants d'un même pays parlent plusieurs langues contrairement aux pays multilingues. Les pays multilingues sont les pays où différentes langues sont parlées mais où les habitants ne sont pas nécessairement plurilingues. Par exemple, le Liban est un pays plurilingue. A l'âge de dix-huit ans, les Libanais parlent couramment l'arabe, le français et l'anglais.¹⁵¹» C'est d'ailleurs cette pluralité du langage, sans échelle de valeur apparente que Mouawad traduit dans ses pièces, *Incendies et Littoral*, en faisant jouer acteurs français et québécois, partitions françaises, québécoises et américaines, sans indifférenciation. Dans la pièce *Littoral*, le jeune Wilfrid apprend la mort de son père et doit attendre le petit jour afin de se rendre à la morgue identifier son corps. Pour tuer le temps, il erre dans la nuit montréalaise, et entre dans une cabine de *Peep Show*, rue Sainte-Catherine, un petit Pigalle montréalais. Un badaud anglais se joint à Wilfrid dans la cabine et s'exprime alors que le film se termine :

¹⁴⁹ Régine Robin, *La Québécoise*, Mtl, Éditions XYZ, 1993, p. 181.

¹⁵⁰ *Ibid.*, p. 182.

¹⁵¹ Philippe Coutant et al, *Les tigres*, Nantes, Édition Joca Seria, 2009, p. 29.

LE CLIENT: Shit! Do I ever love it ! I love it !

WILFRID: You love what ?

LE CLIENT : Peep Show ! I adore them...I love jerking off in a booth, I love that. I give my own rhythm, fuck myself ! I'm going to come, after that, it will be your turn, O.K. ?

[Le film recommence et le client jouit. Le chevalier, épée à la main, surgit et décapite le client.]

LE CHEVALIER : Tiens, meurs, yeux livides. Cœur perfide. Je t'ai entendu dans ta souillure quand je chutais pour venir vers toi ! Meurs, astre noir, meurs ! [...] Où suis-je ? Dieu ! Bien que je me voie éveillé, je suis peut-être en train de rêver ? Non, je ne rêve pas, je touche et je crois ! Et toi, qui es-tu, ange ou démon, parle avant que je ne frappe !¹⁵²

L'anglais, l'autre langue officielle. L'anglais est devenu bien plus qu'une langue commerciale, une langue de travail. L'anglais est devenu une langue à la mode. L'homme qui parle en anglais n'incarne pas l'*étranger* pour Wahab puisque celui-ci comprend parfaitement ce qu'il lui dit et répond dans cette même langue. L'anglais dénote ici une spontanéité, une vivacité de l'esprit et du corps, contrairement au français utilisé par le chevalier, qui adopte un langage soutenu, imagé et rythmé par des rimes.

Dans la représentation donnée au Théâtre de la Colline, le 14 octobre 2008, à Paris, le langage est empreint de québécoisismes. C'est d'ailleurs un acteur français qui incarne Simon, le boxeur qui ne mâche pas ses mots :

Elle nous aura fait chier jusqu'au bout ! La salope ! La vieille pute ! La salope de merde ! [...] On se disait à chaque jour depuis longtemps elle va crever, la salope, elle arrêtera de nous emmerder, elle arrêtera de nous écœurer la grosse tabarnak. Hé là, bingo ! Elle finit par crever. Surprise. (à prononcer à l'anglaise) C'est pas fini. [...] Elle a bien préparé son coup, bien préparé ses affaires la crisse de pute. Je lui cognerais le cadavre. *You bet* qu'on va l'enterrer face contre terre. *You bet* ! On va y cracher dessus !¹⁵³

Ici, l'anglais sert de surenchère. Il n'apporte pas d'informations supplémentaires : *You bet* (il est sûr qu'on pourrait parier sur le fait que...). L'anglais sert davantage à « donner de l'exclamation ». Les jurons québécois : le mot « tabarnak », déformation du *tabernacle* et « la crisse », déformation du mot *Christ* tous deux empruntés au langage clérical viennent exprimer ici le poids de la colère de Simon. Ces jurons, outre le fait de donner une dimension réaliste à la pièce, contribuent à ancrer la pièce spatialement dans le Québec. Mais pas

¹⁵² Wajdi Mouawad, *Littoral*, Paris, Éditions Leméac/Actes-Sud, 1999, pp. 14-15.

¹⁵³ *Id.*, *Incendies*, Montréal, Éditions Leméac/Actes-Sud, 2003, p. 14.

n'importe quel Québec : un Québec à la fois francophone et anglophone. Un Québec plurilingue qui mélange les tonalités du langage (soutenu ; familier ; vulgaire). La langue employée chez Mouawad est à la fois soutenue, tragique, confinante à la préciosité [le chevalier] ; d'autres fois, elle est poétique [le testament] et enfin, spontanée, populaire, voire vulgaire [Simon, l'Anglais]. Le plurilinguisme des œuvres de Mouawad reflète non-seulement la situation linguistique particulière de la Belle Province, mais invite le lecteur (ou le spectateur) à travers différents espaces culturels qui se croisent.

CHAPITRE 4

PROCESSUS DE CRÉATION

4.1 NOTES PRÉLIMINAIRES

Le processus de création relève pour certains (Chen, Laferrière et Mouawad) d'une maïeutique et, pour d'autres (Mouawad) de la création collective. Chen, Laferrière et Mouawad entrevoient l'écriture comme un voyage intérieur au terme duquel ils acquièrent une connaissance sur eux-mêmes et sur leur environnement. Il y a toutefois des distinctions dans le processus de créations des trois auteurs. Si Chen, définit son écriture comme une incessante réécriture ; Mouawad, lui, s'inscrit dans la durée et son écriture ressemble davantage à un *work in progress* où un dialogue s'installe entre l'auteur et les comédiens, lesquels sont invités à donner leur avis ; Laferrière, enfin, préfère, au contraire, la rapidité, afin de faire corps avec « la folle vitesse » à laquelle se déroule la vie quotidienne.

4.2 PROCESSUS DE CRÉATION ET MAIEUTIQUE

En 1992, Wajdi Mouawad dirige les travaux de sortie des élèves de l'École Nationale du Théâtre du Canada, sous la demande du directeur et ami, André Brassard. De cette expérience, naît un processus d'écriture qui tend vers une maïeutique. La maïeutique, du grec, *maïeutiké*, est un principe de philosophie initié par Socrate en 399 avant J.C., Socrate s'inspire du métier de sage-femme que sa mère pratiquait pour établir sa méthode. Il décide de faire accoucher les esprits comme sa mère faisait accoucher les enfants. Contrairement à d'autres méthodes, la maïeutique fait en sorte que les réponses proviennent de l'intérieur, la personne porte en elle les problèmes et leurs solutions. Faire accoucher l'esprit, signifie faire découvrir à l'autre des vérités qu'il porte en lui mais dont il n'a pas encore accès : « *L'accoucheur n'apporte, ne transmet rien à l'âme qu'il éveille. Il la laisse nue en face d'elle même.* » Pour Socrate, la prise de conscience ne pouvait venir qu'avec la parole, la genèse nous dit aussi « *au début était le verbe ...* » Le verbe est bien créateur, il crée ou décréé. La maïeutique est ce qui permet à un être de se sentir libre, de trouver en lui-même ses propres réponses. C'est ce processus qui accompagne *Littoral*, *Incendies*, *Ciels et Forêt*. Mouawad entreprend un long de travail de préparation personnel qui peut durer plusieurs années dans

lequel il se sent « habité » par certaines images avant d'« accoucher » de ses textes. C'est aussi selon le principe de la maïeutique que les textes de *Comment faire l'Amour et Eroshima*, où des illuminations, des images s'imposent à l'auteur avant de se dire « fatigué » d'écrire, en 2000 (Lanctôt : 2001). Il se replie à Miami, loin du climat hivernal du Québec, pour écrire et laisse clore des récits qu'il avait en lui. Ce seront des « récits de mémoire » tels que *L'odeur du café*, *Le goût des jeunes filles*, *Cette grenade dans la main du jeune nègre* et d'autres textes encore sont nés. Ce repli dura une douzaine d'années. Enfin, Ying Chen explique bien qu'il lui aurait été impossible d'écrire ses livres sans être « entrée en [elle]-même et bâtir [sa] difficulté¹⁵⁴».

En guise de fil d'Ariane, Ying Chen, Wajdi Mouawad et Dany Laferrière doivent marcher littéralement dans le noir, creuser dans leur propre histoire afin d'en extraire des images, des kaléidoscopes de sentiers possibles. Dans ce tunnel, ce qui leur permet d'avancer est l'hésitation, l'incertitude. « Il n'y a aucune certitude dans le regard de Wajdi Mouawad. Les yeux ouverts révèlent des chemins, des ouvertures mais le pas est assuré, le sol friable, les possibles infinis¹⁵⁵», dira son ami et metteur en scène Stanislas Nordey.

Un second exil, celui-là non imposé de l'extérieur, mais vécu de l'intérieur, pour Chen, Laferrière et Mouawad. Pour Laferrière, il s'agit de partir pour Miami, laisser derrière lui un pays qu'il a appris à connaître, à aimer, pour lui et ses enfants, (qui, entre temps sont nés) et tout recommencer. Recommencer à tâtonner dans le noir, dans « cette nuit de l'écriture¹⁵⁶», arpenter des rues qu'on ne connaît pas, se perdre, enfin, et encore. Le geste de l'écriture se nourrit à même au voyage. « Créer, c'est découvrir des espaces, tenter de les organiser, pour les présenter, pour faire découvrir un point dans le temps.¹⁵⁷» Quelques fois, ces espaces se mélangent, se travestissent à notre esprit, se permutent comme dans un rêve et le point se perd, hors de notre portée. En laissant Montréal, Chen s'exile de nouveau, pour une ville inconnue, Vancouver. Créer, c'est être au cœur de ce chaos perpétuel engendré par la perte des repères : « Les mots se moquent de moi et les phrases se décomposent dans ma tête. Je confonds le jour et la nuit, l'Occident et l'Orient, et je me trompe de sons et des

¹⁵⁴ Ying Chen, *Quatre mille marches*, Paris, Seuil, 2004, p. 26.

¹⁵⁵ Philippe Coutant et al, *Les tigres*, Nantes, Édition Joca Seria, 2009, p. 105.

¹⁵⁶ Dany Laferrière, *J'écris comme je vis*, entretiens avec Bernard Magnier, Outremont, Lanctôt, 2000, p. 78.

¹⁵⁷ Jean-François Côté, *Architecture d'un marcheur : Entretiens avec Wajdi Mouawad*, Montréal, Éditions Leméac, 2005, p. 104.

couleurs. J'éprouve la sensation étourdissante d'arriver au seuil d'une poétique, sinon de la folie¹⁵⁸»

Ce voyage intérieur effectué s'apparente non pas à une quête, mais à une odyssee, « car la quête nous entraîne vers des contrées inconnues, alors que l'odyssee est une tentative de retour vers des terres oubliées.¹⁵⁹ » Wajdi, Chen et Dany oscillent, donc, entre terre et mer, à la manière d'un Ulysse, Mouawad, « un pied au cœur du Liban et l'autre sur le plateau Mont-Royal, l'écartèlement est définitif, fondateur, irréductible. Et, à peine a-t-il déposé ses valises à Toulouse qu'il les jette de nouveau sur les routes...¹⁶⁰ » ; Dany, un pied à Port-au-Prince et l'autre à Montréal, il s'installe quelques années à Miami, une ville qui est « comme une banlieue de Port-au-Prince et de Miami¹⁶¹ » et Chen, entre l'Orient et l'Occident, en essayant de concilier l'inconciliable. A peine arrivée à Montréal, elle s'exile de nouveau pour Vancouver, l'ouest du Canada.

Le voyage, l'exil et le déplacement sont donc au cœur du processus de création, C'est en se déplaçant, ou plutôt en dérivant du chemin¹⁶² qui doit les ramener chez lui, que les images leurs viennent : « mettre un pied devant l'autre et répéter le mouvement (...) Je suis avant tout un marcheur. Je marche et je sais ce que marcher veut dire ; je vis et je ne sais pas ce que vivre veut dire.¹⁶³ », dira l'auteur libano-québécois.

La préparation à l'écriture devient une action somatique de relation avec l'espace où se déroule le processus de création. Chaque matin où il vivait à Miami, Laferrière effectuait une promenade autour du lac qui se trouvait près de sa demeure. Il essaie de se « vider » la tête tout en ne pensant pas à ce qu'il va écrire. On peut remarquer que la marche est, pour les deux auteurs, un auto-conditionnement cérébral, un rituel. La marche agit comme un activateur de zones préconscientes de leur cerveau, ce qui permettrait de plus riches associations entre les différentes représentations mentales. C'est le paradoxe du mouvement de la marche et d'un certain immobilisme de l'esprit chez Mouawad et Laferrière : alors qu'ils marchent, qu'ils

¹⁵⁸ Ying Chen, *Quatre mille marches*, Paris, Seuil, 2004, p. 27.

¹⁵⁹ Jean-François Côté, *Architecture d'un marcheur : Entretiens avec Wajdi Mouawad*, Montréal, Éditions Leméac, 2005, p. 59.

¹⁶⁰ Philippe Coutant et al, *Les tigres*, Nantes, Édition Joca Seria, 2009, p. 106.

¹⁶¹ Dany Laferrière, *J'écris comme je vis*, entretiens avec Bernard Magnier, Outremont, Lanctôt, 2000, p. 10.

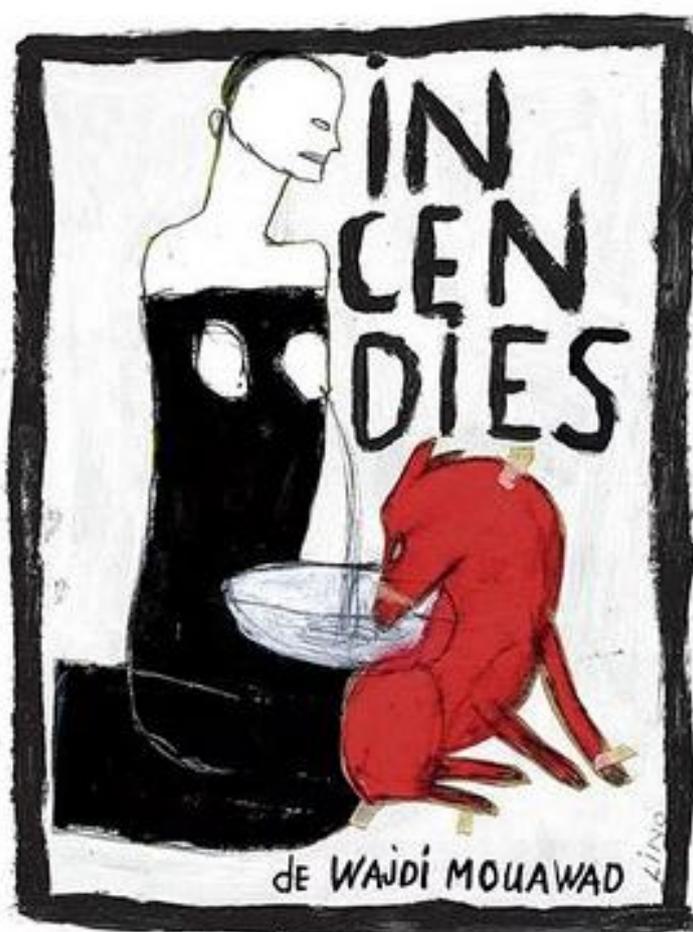
¹⁶² Voir, à cet effet, l'Annexe 4 : *Tableau synoptique : coordonnées espace/temps dans l'œuvre de Dany Laferrière*.

¹⁶³ Jean-François Côté, *Architecture d'un marcheur : Entretiens avec Wajdi Mouawad*, Montréal, Éditions Leméac, 2005, p. 66.

mettent les membres de leur corps en mouvement, et qu'ils prouvent ainsi qu'ils sont en vie, l'un ne sait pas ce que signifie « exister » (Mouawad) et l'autre essaie de se rendre disponible et attend un moment de grâce (Lafferrière).

Pour tenter de comprendre ce qu'est l'existence et donner du sens à celle-ci, Mouawad se fie au pouvoir évocateur des images. Pourquoi l'image ? D'abord parce qu'elle est détour, alors qu'elle se veut au plus près de la réalité en exprimant comme une évidence, elle raconte aussi une histoire. Ainsi, lorsque Mouawad était en travail de préparation pour *Incendies*, l'image du loup s'est vite imposée. Le loup rouge évoquait parfaitement l'histoire d'un enfant nourri au sein de sa mère puis enlevé et transformé en bête (voir Figure 5). L'image en tête, il s'entoure de différents collaborateurs (dessinateur ; concepteur ; comédiens ; etc.), ses « tigres » avec lesquels débute un dialogue ouvert sur l'histoire qui est en train de prendre forme.

*FIGURE 5 : Affiche de la pièce **Incendies**, crée par Lino*



L'image pour Laferrière fonctionne avant tout comme une illumination. Le travail de préparation de Laferrière diffère d'une période à l'autre et peut s'avérer être lente, comme être très rapide. L'œuvre de l'auteur d'origine antillaise peut être, d'ailleurs, divisée en deux catégories. Il y a, pour reprendre le terme de Mathis-Moser, « les récits de la contemporanéité, [lesquels] dépeignent un moment ou une période proche de leur production (ou publication) et, les récits de mémoire, eux, plongent dans un passé plus éloigné, (...) élément essentiel de toute écriture migrante¹⁶⁴ », mais la représentation mentale demeure le déclencheur créatif. Pour les deux premiers récits, *Comment faire l'Amour... et Eroshima*, récits de la contemporanéité, l'image serait à l'origine :

J'avais l'idée d'un endroit où deux types passent leur temps à converser sans souci du temps. Parce que, en arrivant à Montréal, j'ai été frappé par la place du temps dans la société nord-américaine.¹⁶⁵

Il y a aussi une image de plénitude au milieu du chaos : celle d'écrire sur un banc de parc dans la ville. Cette image (voir Figure 6) concourt à créer un discours sur l'écriture à l'intérieur de l'œuvre de fiction de l'auteur. La machine à écrire se dote de plusieurs personnages et devient ainsi, le plus fidèle ami de l'écrivain migrant - puisqu'en Haïti, il tapait ses articles sur une machine à écrire, au Canada, il retrouvera sa noblesse en tapant le roman qui le rendra célèbre, qui lui permettra de sortir de l'anonymat -, tantôt décrite comme une femme, une conquête - Une Mizz - ; tantôt comme un compagnon, l'égal de Bouba. Les pieds nus, délassés, une bouteille d'alcool à côté, l'auteur se met lui-même en scène.

¹⁶⁴ Ursula Mathis Moser, *La dérive Américaine*, VLB éditeur, 2003, p. 143.

¹⁶⁵ Dany Laferrière, *J'écris comme je vis*, entretiens avec Bernard Magnier, Outremont, Lanctôt, 2000, p. 98.

*FIGURE 6 : La quatrième de couverture du roman
« Comment faire l'amour... »*



Le deuxième roman était, à l'origine, intégré au premier. Mais le déclencheur créatif est, encore une fois, une image :

C'est incroyable ! L'idée d'écrire ce livre m'est venue un jour, brusquement. Une image. Voilà : un jeune couple en train de faire l'amour dans la ville d'Hiroshima, le matin de l'explosion atomique, en 1945. Et la bombe tombe au même moment où ils parviennent à l'orgasme. Éros et Éroshima. EROSHIMA. Le sexe et la mort. Les deux plus vieux mythes du monde.¹⁶⁶

4.3 A l'origine de l'écriture

a) Colère inaugurale

Il y a, aussi, à l'origine de l'écriture chez Chen, Laferrière et Mouawad, une colère inaugurale. D'abord, le texte migrant exprime la colère de quitter le lieu de son enfance, lieu de paradis perdu. L'enfance, une fois perdue est comme, pour Mouawad et Laferrière, un « couteau planté dans la gorge ». Rage encastrée, coincée. Puis, le texte migrant exprime la colère de l'expérience de l'exil : l'injustice de devoir partir, de ne pas avoir de prise sur son destin, d'être impuissant et enfin, d'être lancé sur le chemin de la vie, chemin hasardeux, inquiétant et surtout sans point fixe. La vie semble incertaine et bien loin de tout ce que l'on a connu. Laferrière entre dans un pays, les poches vides, le ventre creux et fait des boulots que les canadiens eux-mêmes ne veulent pas faire ; colère d'être presque un sans domicile-fixe, de farfouiller dans les poubelles pour se nourrir, alors qu'autrefois il était journaliste, un homme respectable ; et les moqueries, les railleries et les grands éclats de rire lorsqu'il en parle autour de lui. Mouawad, lui, ne se remettre jamais tout à fait de son double exil, de cette double perte (enfance et adolescence) et des images de violences, de corps mutilées, corps blessés, corps sans vie et corps fondus dans les rues, dans les maisons abandonnées, maisons en ruines, dans les décombres des maisons, en haut d'un toit, au détour d'un jeu d'enfant. Jouer dans les ruines, trouver une kalachnikov abandonnée et s'amuser à la démonter, des jeux de guerre plus vrais que faux. Colère, enfin, d'être un enfant de la guerre, de quitter ce pays qui se déchire, d'être privé de lui. Il y a la colère de Ying Chen, une « colère rentrée », celle d'avoir l'impression de ne pas exister, d'avoir un destin réglé avant sa naissance, de « marcher » à côté de sa vie, de « rater » sa vie. La colère de Chen est celle d'être un oiseau sans ailes, réduite à l'anonymat, faisant grossir les rangs de la masse, du peuple. Ne pas exister, ne pas

¹⁶⁶ Dany Laferrière, *Eroshima*, Montréal, VLB, 1987, p. 140.

parler ou faire entendre une voix toujours au diapason avec les autres. L'écriture est donc pour ces trois auteurs un catalyseur d'émotion pour y mettre les mots, un hurlement et une soif d'infini.

A l'origine de l'écriture, il y a la nécessité, le désir de communiquer. En cela, l'écriture se distingue de la parole parce qu'elle n'exige pas la présence d'un autre interlocuteur que soi-même. Si parler tout seul est signe de folie dans notre société, l'écriture permet de pallier à cet inconvénient. On écrit, le plus souvent, seul. On s'isole pour écrire, des tiens, dans une pièce à soi. On s'isole temporellement aussi : le rythme de l'écriture n'est pas celui du travail. Duras dit que « la solitude on ne la trouve pas, on la fait. La solitude elle se fait seule¹⁶⁷ ». L'auteur français écrivait pour dompter « l'inconnu en soi, (celui) qu'on porte en soi ». Mouawad, Laferrière et Chen ont, eux aussi, réfléchi sur le geste d'écrire et l'ont relaté dans *Le poisson-soi* de Wajdi Mouawad, *J'écris comme je vis* et *Quatre mille marches : un rêve chinois*. Ils font tous l'expérience du double en soi, de l'étranger en soi. Ainsi, Laferrière confiera écrire pour se surveiller ; Chen « écri[t] parce qu' [elle] n'arrive pas à oublier l'épouvantable chute de [s]on enfant et les incidents de la sorte qui peuplent (sa) vie jusqu'ici, qui [l'] incitent à fuir hors de l'illusion de l'identité, [...] hors de [s]oi...¹⁶⁸ » ; Mouawad affirmera : « on ne se met pas à écrire parce que l'on a eu peur. L'art appelle l'art. Les traumatismes au silence. L'art est effraction, première ébauche de la désobéissance...¹⁶⁹ »

¹⁶⁷ Marguerite Duras, *Écrire*, Paris, Gallimard, 2005 (1993), p. 17.

¹⁶⁸ Ying Chen, *Quatre mille marches : un rêve chinois*, Paris, Seuil, p. 81.

¹⁶⁹ Wajdi, Mouawad, *Le Poisson soi*, Montréal, Boréal, 2011, p. 94.

4.4 PROCESSUS DE CRÉATION ET CRÉATION

COLLECTIVE

a) Bref historique

Le processus de création de Mouawad diffère des autres auteurs du corpus en ce qu'il relève de la création collective. Le terme « création collective » est une expression désignant à la fois une pratique théâtrale marquant un tournant dans l'évolution du théâtre canadien pendant les années 60 et 70 et une méthode actuelle d'écriture dramaturgique qui fait appel à la collaboration.

D'une certaine façon, le théâtre a toujours été une création collective, car il s'appuie sur les énergies d'un groupe d'artistes (comédiens ; metteur en scène, etc.) qui partage une même vision de l'œuvre. Le mouvement de création collective qui se développe en Amérique du Nord et en Europe dans les années 60 a d'abord la volonté de démocratiser le processus de création et coïncide avec des prises de positions idéologiques (idées de gauche ; féminisme, etc.). Les précurseurs sont le *Living theatre*, *L'Open Theatre* de New York en Amérique ; Peter Brook et Peter Cheeseman en Angleterre et enfin, Roger Planchon en France. La création collective au Canada, aussi appelée, théâtre alternatif, a eu pour but de créer des pièces de théâtre aux thèmes locaux ou régionaux. Alors que le Canada anglais crée des pièces portant sur l'Histoire du Canada et sur la vie au Canada et tend vers le ton du conte et du documentaire, le Québec, lui se fixe sur des problèmes de société tels que les droits des femmes, la contre-culture des années soixante, la langue populaire et, tend vers une théâtralité extravagante marquée par le cirque et le burlesque.

Dans ces deux cas, la création collective est avant tout une façon de remettre en question l'establishment du théâtre et de dénoncer le peu de moyens qu'accorde la société de l'époque et les créations collectives, lesquelles d'ailleurs, diminueront à mesure que les dramaturges arrivent à vivre de leur art. Les précurseurs sont le théâtre Passe-Muraille et la pièce *The Farm Show*, *Paper Wheat*, *Ten Lost Years* de la *Toronto workshop Production*. Pour le Québec, il y aura le Théâtre des cuisines (1974-...), Le Grand Cirque Ordinaire (1969-1978), le théâtre Euh ! (1970-1978). Dans les années 80, la création collective ne coïncide plus avec des idéologies précises ou des besoins de combler des lacunes historiques. Elle demeure cependant une technique efficace et rapide de créer et monter une pièce de théâtre.

Dans les années 90, la création collective est supplantée par la « collaboration », de manière à éviter les connotations politiques. Les années 90 marquent une esthétisation de la création collective en même temps qu'un recul de la pensée théorique et engagée.

b) La création collective: fragmentation d'un univers ou le rôle du comédien

Les textes de *Littoral*, *Incendies*, *Ciels et Forêts* correspondent bien à l'expression création collective dans le sens où elles font appel à la collaboration : rencontre avec les comédiens, partage et compréhension du texte. Le texte des pièces s'est écrit au fur et à mesure des répétitions avec les acteurs. Les textes dramaturgiques de Mouawad sont donc des *work in progress*, en ce sens que ce sont des textes en transformation, en mutation où le comédien n'est pas nécessairement assigné à celui qui apprend son rôle et le joue devant le public :

Quand on travaille avec Waji Mouawad, on n'est pas assigné à une place. Comme on a une liberté de parole très grande, toute personne autour de la table est dramaturge. Elle a le droit d'intervenir sur le texte au même titre que n'importe qui d'autre.¹⁷⁰

Wajdi est d'abord un conteur. Lorsqu'il rencontre sa troupe, dans un premier temps, il raconte son rapport à l'histoire qu'il est en train d'écrire comme on raconte un voyage effectué dans un pays : comment il l'a rencontrée, qui elle est, ce qu'il sait d'elle et ce qu'il ignore. A la différence près que ce voyage n'est pas tout-à-fait terminé et, après avoir raconté ce qu'il connaît, dans un geste de partage, il va mettre cette histoire au milieu des comédiens, pour que chacun puisse se l'approprier et interroger « l'histoire ». Au fil des rencontres, des idées commencent à germer. Du reste, le processus a une part d'aléatoire et d'inconnu : le dramaturge lui-même, après avoir donnée une ligne directrice à la troupe, n'intervient pas davantage à ce stade de la création. Cela peut prendre plusieurs jours. A ce stade-ci, Wajdi Mouawad n'a encore rien écrit et, nourri de ces rencontres avec sa troupe, il s'isole afin d'écrire.

Dans un deuxième temps, le rôle du comédien n'est pas défini au préalable. Tous, avec leur personnalité propre, leur expérience du théâtre et de la vie peuvent donc interagir avec le

¹⁷⁰ Laurence Cazaux, « Le visage odyssee », *Matricule des Anges*, no 105, 07/2009, p. 35.

texte. Pour *Incendies*, par exemple, la composition de certains personnages est concomitante aux désirs de certains comédiens, qui dans un dialogue avec l'auteur, arrivent à dire ce qu'ils auraient envie de faire sur une scène, quelle action, quel fantasme ils auraient envie de réaliser :

Ainsi, Réda me parla de boxer. Marie-Claude de jouer le rôle d'une meilleure amie. Annick Bergeron, qui jouera l'une des trois Nawal, aurait bien voulu danser des claquettes et Richard Theriault, qui donnera corps à Hermile Lebel, aurait aimé chanter du Tom Jones. (...) Tout ne fut pas pris en considération, mais souvent j'ai pu trouver des solutions à la trame narrative.¹⁷¹

A travers leurs envies, leurs fantasmes, les contours des personnages se dessinent, peu à peu, à l'intérieur de la trame narrative. Car si Mouawad va vers sa troupe avec « l'histoire », il n'en connaît pas lui-même les détails à ce stade-ci du processus. Dans un deuxième temps du processus de création, « Wajdi n'arrive jamais avec un texte entier. Pour *Ciels*, il avait écrit une quinzaine de pages qu'il nous a lues.¹⁷² » C'est avec ce fil conducteur qu'il mène la troupe et ouvre le dialogue. L'histoire s'est un peu étoffée, mais les dialogues ne sont pas encore écrits. Du point de vue de l'acteur, cela peut sembler difficile, voire déstabilisant. C'est entrer dans un tunnel de manière somnambulique :

Ça peut faire penser au processus du rêve : tout paraît étrange au début et puis à un moment donné un élément concret surgit, puis un autre. Et petit à petit, l'histoire arrive, et donc, la rencontre profonde entre l'acteur et le rôle opère. Mais il faut avoir confiance, sinon ça peut être très paniquant pour un comédien.¹⁷³

A la suite de ce dialogue avec les comédiens, un dialogue à cœur ouvert, le personnage de Simon, jumeau, fera de la boxe ; Sawda sera la meilleure amie de Nawal sur les grands chemins en guerre ; Nawal aimera danser et enfin, le comédien qui jouera Hermile Lebel jouera à la fois Nihad, qui chantera non seulement du *Tom Jones*, mais aussi une chanson du groupe *The Police* pour la pièce *Incendies*. Le plus étonnant, c'est la façon dont le désir d'un acteur, de vouloir jouer un clown pas drôle prendra forme dans *Incendies* sous les traits de Nihad, le sniper, l'enfant abandonné ayant eu pour tout héritage de sa mère, un nez de clown, un sourire laconique, une grimace à sa vie horrible. Lorsque la fusion entre la personnalité de l'acteur et le rôle est opérée, Wajdi (s'isole de nouveau pour une nouvelle

¹⁷¹ Wajdi Mouawad, *Incendies*, Montréal, Éditions Leméac/Actes-Sud, 2003, liminaire.

¹⁷² Laurence Cazaux, « L'ami intime du spectacle », *Matricule des Anges*, no 105, 07/2009, p. 35.

¹⁷³ *Id.*, « Le visage odyssee », *Matricule des Anges*, no 105, 07/2009, p. 33.

réécriture), et peut débiter à « essayer » ses scènes sur le plateau. Là encore, la contribution de l'acteur est importante :

Chaque fois qu'une scène nous arrive, on l'essaie tout de suite. Elle se retravaille et se malaxe pour que l'écriture, tout en restant la sienne, devienne aussi nôtre. C'est comme si nous étions plongés dans la reproduction surdimensionnée de la boîte crânienne de Wajdi Mouawad.¹⁷⁴

Enfin, une liberté de mouvement est laissée à l'acteur. Sur le plateau, il y a un espace, un décor, une porte à gauche ou un escalier. Le comédien, dans la dramaturgie de Mouawad, doit pouvoir se mouvoir. L'écriture dramaturgique de Mouawad s'adapte, se modifie au fil des différentes mises en scènes :

Le soir, je réécris, je laisse plus de temps à tel endroit, je coupe à tel autre cette réplique, tout en continuant l'histoire, et en étant très influencé par le metteur-en-scène, c'est-à-dire moi, en fait !¹⁷⁵

Nous avons évoqué, pour le cas de Mouawad, l'envie de partager, lequel trouvait son fondement à travers la collaboration avec d'autres artistes en tout genre et, le motif du déplacement, qui se décline de plusieurs façons (marche, voyage, exil) et qui fonde une écriture non pas d'exilé, mais une littérature « sans domicile fixe », sans fixité, mobile et mouvante, à l'image des auteurs du corpus. Bref, nous avons évoqué le « comment de l'écriture », et en analysant plus avant, nous avons trouvé un point commun aux trois auteurs : la colère. La colère siège aux tréfonds de l'âme, élément de la personnalité des auteurs du corpus, les poussant à extérioriser leur sentiment et à écrire. Ainsi faisant, nous avons trouvé le « pourquoi » de l'écriture.

4.5 Configurations textuelles ou macro-analyse

Nous voudrions, ici, analyser les configurations textuelles des œuvres de nos auteurs, c'est-à-dire, étudier l'ensemble de phénomènes textuels qui fonctionnent en tant que système et dont les éléments et leurs relations ne sont souvent pas directement visibles. Ces structures récurrentes ne deviennent visibles que lorsque l'on prend en compte un nombre d'exemples plus large que celui qu'on trouverait dans tel ou tel roman individuel.

¹⁷⁴ Laurence Cazaux, « Le visage odyssee », *Matricule des Anges*, no 105, 07/2009, p. 33.

¹⁷⁵ *Ibid.*, p. 33.

Chaque œuvre de chaque auteur est sous-tendue par un réseau d'images, de motifs récurrents et de références intratextuelles qui agissent comme l'inconscient du texte, un second texte. Ces configurations peuvent donner parfois l'impression au lecteur que l'auteur se répète, mais il n'en est rien. Au contraire, il est, en fait, en train de tisser son œuvre et développer un style propre à lui.

Ainsi, l'œuvre de Chen, évolue au fil du temps. D'abord référentielle, s'inscrivant dans le récit de fiction, les fictions du soi ou l'auto-fiction, elle tend, à perdre sa dimension référentielle et aussi son écriture au « je » pour courtiser les caractéristiques du Nouveau Roman : on laisse tomber les longues descriptions et toutes formes de références, on joue volontiers avec les catégories de l'énonciation, l'intrigue n'est plus forcément linéaire ou même le nœud de l'histoire, la cohérence psychologique des personnes n'est plus assurée. Malgré tout, il existe une certaine cohérence au sein de l'œuvre de Chen. Certains thèmes, chers à l'auteur à ses débuts, la mémoire familiale, le passé, la liberté individuelle, et la mort, demeurent, tout au long de ses œuvres, exploités sous d'autres angles.

Pour Mouawad, l'œuvre est sous-tendue par un réseau d'imageries cohérent. *Littoral*, *Incendies*, *Ciels et Forêts* s'inscrivent dans le cadre d'une tétralogie où chaque pièce a pour thème, respectivement, l'eau, le feu, le ciel et la forêt. Sur le plan de l'écriture, il serait d'ailleurs intéressant d'étudier les versions successives qui ont eu cours (en plus des mises en scènes) pour chaque œuvre dans le cadre d'un autre travail, car, l'auteur - qui cumule aussi le rôle de metteur-en-scène - travaille par remaniements successifs et retire, au fil du temps, la référenciation afin de laisser éclater la dimension à la fois symbolique et tragique de son théâtre. Si dans *Littoral*, on reconnaît très bien le décor de Montréal, dans *Incendies*, celui d'un Liban déchiré, dans *Ciels et Forêts*, les repères référentiels sont brouillés. Sur le plan de l'écriture, Mouawad délaisse une partie de son « style » à ses débuts, l'utilisation de la langue orale québécoise, anglaise et française pour tendre vers la poésie.

L'œuvre de Dany Laferrière a fait l'objet de nombreuses études et a été qualifiée de nombreuses fois « d'autobiographie américaine » qui rassemblent comment faire... *L'odeur du café*, *Le goût des jeunes filles*, *Pays sans chapeau*, *La chair du maître*, *Le cri des oiseaux fous* et *Le charme des après-midi sans fin*, pour ne nommer ce que ceux-là. Ils constituent un vaste réseau de références intratextuelles qui permettent de redessiner la vie de l'auteur (telle qu'elle a été vécue ou fantasmée). Certains personnages sont récurrents dans l'œuvres et

apparaissent dans plusieurs textes de l'auteur alors que d'autres n'ont qu'une place très limitée. Le principe unificateur de l'œuvre demeure le narrateur-personnage.

La scripturalité est un thème qui envahit l'œuvre de l'auteur, voire, un *topoi*. L'auteur distille au fil de son œuvre une réflexion sur l'acte d'écrire, le pourquoi de l'écriture et le comment écrire. Dans ses œuvres les plus récentes, lesquelles pourraient faire l'objet d'une autre étude, la scripturalité devient nettement plus visible : *Je suis un écrivain japonais* : Boréal : 2008 ; *L'art presque perdu de ne rien faire* : Boréal : 2011. Enfin, la scripturalité ouvre l'écriture sur la dimension temporelle : l'écrivain cherche à consigner dans le temps et dans l'espace les fragments de vie de ses personnages. Il met par écrit ses déambulations au cœur de la ville, et dans le monde et, nous verrons comment le lecteur accepte l'invitation au voyage.

DEUXIEME PARTIE
ERRANCE AU MONDE

CHAPITRE 1

CANADA : UNE AMÉRIQUE, AUTRE

L'Amérique ! Chaque fois qu'il entendait prononcer ce mot, Jack sentait bouger quelque chose au milieu des brumes qui obscurcissaient son cerveau. (Un bateau larguait ses amarres et quittait lentement la terre ferme.) C'était une idée enveloppée de souvenirs très anciens – une idée qu'il appelait le « Grand Rêve de l'Amérique ». Il pensait que, dans l'histoire de l'humanité, la découverte de l'Amérique avait été la réalisation d'un vieux rêve (...) Mais Jack n'en croyait rien. Il prétendait que, depuis le commencement du monde, les gens étaient malheureux parce qu'ils n'arrivaient pas à retrouver le paradis terrestre. Ils avaient gardé dans leur tête l'image d'un pays idéal et ils le cherchaient partout. Et lorsqu'ils avaient trouvés l'Amérique, pour eux, c'était le vieux rêve qui se réalisait et ils allaient être libres et heureux. Ils allaient tout recommencer à neuf¹⁷⁶.

1.1 « GOD BLESS AMERICA »

La notion d'américanité est contemporaine. L'américanité est un concept inexistant aux États-Unis, mais existant à l'extérieur de ce pays, sur le continent américain : des territoires du Yukon jusqu'à Buenos Aires en passant par Haïti. L'américanité est généralement fondée sur une image bien stéréotypée des États-Unis : grands espaces à découvrir, la route, l'errance. Or, ces thèmes sont aussi des thèmes modernes. Cette notion souffre donc d'une persistance à penser l'Amérique en fonction de la culture états-unienne. Mais l'Amérique a un pouvoir certain, son évocation seule suffit à susciter réactions, fascinations ou réprobations. Le vocable *America* a un pouvoir quasi magique : cette répétition du son A, en écho au son originel, la suite de voyelles donnant une mélodie particulière au mot :

Au commencement était le A : alpha, aleph, mère de toutes les lettres, moment de la création, du verbe qui se fera chair. Et pourtant le A se dresse encore comme une béance, la pure promesse d'un langage à venir. En rester au A, ce serait s'en tenir à l'exclamation muette, étonnée, béate : lettre monumentale et enfantine, majestueuse et vide. On attend la suite, la cascade des autres voyelles, la succession des consonnes, on espère de mots, des phrases, des poèmes, des récits, des livres.¹⁷⁷

C'est d'ailleurs cette béance, ce lieu vide qui permet de recevoir divers symboles. Sur le plan historique, elle symbolise la liberté, la loi du plus fort et l'ambition. Chacune de ces

¹⁷⁶ Jacques Poulin, *Volkswagen blues*, Mtl, Leméac, 1984, pp. 100-101.

¹⁷⁷ Pierre Nepveu, *Intérieurs du Nouveau Monde : essai sur les littératures du Québec et des Amériques*, Montréal, Éditions Boréal, 1998, p. 47.

valeurs trouve sa source et son aboutissement dans une des caractéristiques de l'Américanité. La liberté est la valeur la plus forte dans le concept de l'Américanité. Elle est à la fois précurseur, moteur d'aventures et but de l'aventure. Les pèlerins qui quittent l'Angleterre en 1620 sont à la recherche de ce qu'ils n'ont pas en Europe : la liberté de penser, d'agir et de pratiquer leur religion. Le territoire vierge (ou presque !) de l'Amérique leur donnera cette chance et formera dans leur esprit la « terre promise » dont parlent les Saintes-Écritures, c'est-à-dire, qu'elle nourrira leur fantasmes d'évasion et d'installation pour une terre inconnue.

« L'Amérique est un phénomène unique qui est marquée par le destin, par une élection, celle de construire une société nouvelle¹⁷⁸ ». Qui dit société nouvelle, dit identité nouvelle. Pour les *Pilgrim Fathers*¹⁷⁹, c'est la liberté religieuse et un espace dans lequel leurs croyances pourront enfin s'épanouir. Pour d'autres, l'expérience est doublement douloureuse : en plus d'affronter le territoire hostile et les Indiens, ils doivent faire face à eux-mêmes, leur propre subjectivité. C'est le cas de Marie de l'Incarnation, jeune femme religieuse quittant la France pour évangéliser les Indiens au Canada. Lorsque Marie relate de son expérience au Canada, dans sa correspondance¹⁸⁰, elle met en exergue ce changement soudain, radical. Cette coupure par rapport à la France et, du même coup, entre le monde extérieur et celui du dedans. Une grande souffrance découle de ces écrits, souffrance de la solitude, et de l'éloignement qui nous fait dire que l'Amérique en plus d'être un sacrifice, un aventure mystique, a été, pour Marie, une aventure subjective où « une femme ne cesse d'analyser, de retracer à la loupe les moindres mouvements de son esprit, les moindres réactions de son corps¹⁸¹ ».

L'histoire de la conquête du territoire américain, récits d'installation des pèlerins - errance, privation et acclimatation et domestication d'une nature hostile - se confond avec celle de différentes épreuves : missions messianiques, luttes pour la survie, batailles pour le territoire contre les anglais d'abord, puis contre les Indiens, et enfin, contre l'ennemi intérieur. De ces récits historiques ont été élaborés des légendes et des mythes (dont le plus célèbre est le mythe de l'Ouest), l'élaboration d'une culture : « conçue non pas seulement comme une

¹⁷⁸ Régine Robin, *La mémoire saturée*, Paris, éditions Stock, 2003, p. 62.

¹⁷⁹ L'expression est apparue au XIXe siècle pour désigner les premiers colons qui partirent de l'Angleterre pour l'Amérique. Cette expression est aussi une référence au passage de la Bible. En français : les Pères Pèlerins.

¹⁸⁰ Marie de l'incarnation ursuline (1599-1672) - nouvelle édition par Dom Oury moine de Solesmes ; préface de S.E. le cardinal Charles Journet, Abbaye Saint-Pierre, Solesmes 1971.

¹⁸¹ Pierre Nepveu, *Intérieurs du Nouveau Monde : essai sur les littératures du Québec et des Amériques*, Montréal, Éditions Boréal, 1998, p. 34.

manière de vivre et d'occuper l'espace, mais comme un travail psychique : rupture, privation, conscience, rapport de soi au réel, redéfinition du moi au lieu nouveau¹⁸²». L'Américanité est donc indissociable de ce rapport guerrier, cette volonté de vouloir relever tout obstacle : hommes et nature et de s'en montrer victorieux. L'ambition est aussi une valeur importante, quoique paradoxale. Elle tire sa source à la fois de l'orgueil de la conquête et d'un certain complexe d'infériorité par rapport à l'Europe. L'ambition pousse donc l'Amérique à se démarquer, à être différente et provocante, comme un adolescent agirait avec ses parents, la propulsant toujours en première ligne.

1.2 L'EXPERIENCE DE LA FRONTIERE

Il faut penser l'Amérique comme si sa simple évocation ouvrait des portes magiques sur un monde merveilleux parce qu'inconnu. Il faut penser l'Amérique comme une traversée, traversée des frontières réelles et imaginaires, fantômes multiples de liberté, d'errances, de volonté d'être hors de soi et d'entrer en soi. Si l'expérience de la frontière est, auparavant, la transhumance de populations en caravanes vers l'inconnu, d'un voyage long et pénible du port d'Ellis Island, là où affluèrent tous les immigrants se dirigeant ensuite vers l'Ouest, encore inhabité, inexploré, inexplicé ; avec les phénomènes d'immigrations qui se succèdent au tournant du XXe siècle, une autre forme de transhumance débute, au voyage physique, se greffe un voyage imaginaire.

Au cours du périple au Nouveau Monde, Christophe Colomb découvre l'Amérique en 1492. Il croyait trouver l'Inde, mais découvre aussi, entre stupeur et ravissement, que le territoire est habité : il les nommera les Indiens. Ainsi naît la figure de l'Autre, entre tyrannie et utopie, entre désir de conquête, de domination et évangélisation, fascination. L'Autre prendra la valeur de la frontière, d'une marge à transgresser, à subvertir. Dans les œuvres des auteurs étudiés, l'Autre revêt différentes figures, se prêtent à tous les jeux possibles - ironie, pathétisme et tragique -. L'Autre, l'Indien, ou le Noir, ou la femme sont minoritaires, visibles, repérables et prêts à être embusqués.

¹⁸² Pierre Nepveu, *Intérieurs du Nouveau Monde : essai sur les littératures du Québec et des Amériques*, Montréal, Éditions Boréal, 1998, p. 44.

CHAPITRE 2

LA VILLE : TYPOLOGIE ET LIEUX

La rencontre avec une ville. Tu te perdais souvent, revenant mille fois au même endroit, reconnaissant les enseignes, les boutiques, la qualité de l'air flottant autour des carrefours. Au bout d'un mois, les itinéraires familiers avaient remplacé les déambulations hésitantes, maladroitement des premiers temps. C'est au petit matin que les villes prennent couleur [...] Tu avais aimé toutes les villes, la respiration hallucinée des villes américaines vues d'avions le soir comme un tableau de bord, un écran électronique de lignes de lumières entrecroisées, des réseaux lumineux dans la nuit.¹⁸³

2.1 LA VILLE

La ville nord-américaine, même si elle fait l'objet d'une célébration ostensible au cinéma, est aussi un lieu générateur de tension dramatique, voire d'angoisse, telle qu'entrevue dans l'extrait palimpseste de Régine Robin. La ville n'est pas seulement un décor sublimé, admiré à distance, elle fait partie intégrante de la vie quotidienne des personnages et se découvre au fil de leurs déambulations qui permettent l'appropriation d'un espace propice aux rencontres ou à la quête de liberté.

La topologie souligne l'existence de lieux privilégiés, de passages obligés. L'extérieur interagit avec l'intérieur et ces deux types d'espaces participent à l'exploration spatiale des protagonistes. L'arpentage du territoire urbain est associé à une exploration de la psyché qui conduit parfois les personnages loin de leur milieu d'origine. Les auteurs du corpus puisent, de façon différente, à la source des traditions littéraires du voyage. Des entrées dans le texte des œuvres étudiées, les différents *home* et « intérieurités » des personnages sont tous campés dans une ville Nord-Américaine (Vancouver, pour Chen, Montréal, à la fois pour Laferrière et pour Mouawad).

¹⁸³ Régine Robin, *La Québécoise*, Montréal, XYZ, 2005, (1983), p. 5.

2.2 CONFIGURATION SPATIALE

Montréal est inégalement représentée dans les œuvres étudiées.

Chez Laferrière, l'espace de fiction s'inscrit dans une topographie bien réelle de la ville qui sert de cadre à l'action. Dans *Comment faire l'amour...*, la structuration de l'espace s'effectue selon un principe d'alternance entre lieux intimes (le bauge où Homère vit avec Bouba, son colocataire) et lieux publics (librairies, bars, parcs), qui permettent une vision « documentaire ». Le livre associe le décor « naturel » pour la « mise-en-scène perpétuelle de la volonté de puissance individuelle¹⁸⁴ » et une perception romantique.

Chez Mouawad, les contours de la ville relèvent davantage du symbolique que de la cartographie. On peut distinguer deux types de lieux : d'une part, ceux qui participent de la construction d'un univers référentiel et sont généralement associés à la vie sociale et professionnelle des personnages et ; d'autres part, les lieux périphériques et marginaux, davantage porteurs de signification. Si le théâtre de Mouawad peut se caractériser par une absence quasi-totale de lieux à proprement dits intimes, les lieux publics, sont eux, nombreux. Ainsi, on assiste, à une subversion des lieux publics, c'est-à-dire, à une intrusion de « l'intime » dans des lieux publics. Ces lieux deviennent donc des lieux privilégiés et symboliques. Il en est de même pour Ying Chen, pour qui, les lieux sont, au fil des récits, de moins en moins référentiels, pour devenir des lieux symboliques.

2.3 INTÉRIEURS

A) *Intimité*

Des récits étudiés de Ying Chen, Dany Laferrière, et Wajdi Mouawad l'exil donne l'occasion aux personnages de (re)construire une intimité. L'appartement urbain est le lieu de l'échange amoureux, de rencontres amoureuses éphémères, de déchirements et de ruptures. L'incapacité de voir, toucher et sentir l'autre, la distance exacerbant les sentiments se donnent à voir dans *Les lettres Chinoises* et *Littoral*. Dans ce premier récit épistolier, Yuan vit à Montréal tandis que Sassa demeure à Shangaï. La situation est similaire chez Mouawad.

¹⁸⁴ Hélène et Gilles Ménalco, *Les Imaginaires de la Ville*, coll. Interférences, Presses Universitaires de Rennes, 2007, p. 192.

L'exil sous les bombes dans *Littoral*, est raconté et relaté par Wilfrid, à son amie, puis à son fils, abandonné à la naissance.

Dans les deux cas, l'amoureux fait face à des sentiments douloureux liés au départ et à la séparation d'avec sa bien-aimée :

Me voilà à l'aéroport de Vancouver. Il me faut prendre un avion canadien pour continuer mon trajet. En attendant l'heure du départ, je veux te redire, Sassa, ma souffrance de te quitter.¹⁸⁵

Je ne sais pas pourquoi je t'écris, je ne sais pas pour qui j'écris. Je ne sais plus qui je suis. Je t'écris à toi parce qu'il n'y a personne à qui écrire. Aujourd'hui, c'est ton deuxième anniversaire et je songe combien seront tristes les jours qui rappelleront celui de ta naissance puisque ce jour te rappellera la mort de ta mère. Tu as deux ans...¹⁸⁶.

L'exil, c'est l'exil qui se profile partout avec les mêmes interrogations sur le pays d'origine, comment le/la quitter ? Comment l'aimer ? Le discours sur l'exil se double parfois, se greffe sur celui de l'amour.

Ainsi, tu trouves normal que j'abandonne une terre qui m'a nourri, pauvrement, pendant une vingtaine d'années, pour un autre bout du monde inconnu. Tu m'as même dit que tu apprécies en moi cette espèce d'instinct vagabond. Mais tu ne veux pas croire que c'est en quittant ce pays que j'apprends le mieux à l'aimer¹⁸⁷

Je pense à ces jours heureux de la guerre. Quand ta mère était vivante. Les bombes tombaient et nous jouions aux cartes avec les voisins réunis au fond d'un abri. Tu étais encore dans son ventre. Je la regardais et je pensais à toi, tu me tenais chaud au fond de cette horreur...¹⁸⁸

Lorsque l'intériorité se dévoile chez Chen et Mouawad, le moi exilé trouve refuge dans la lecture et la littérature, chez Laferrière. Bien plus, l'intériorité d'Homère est une ouverture sur le monde, le monde extérieur. Il lit à toute heure de la journée ou de la nuit, seul, et ces lectures alimentent ses conversations avec Bouba, son colocataire, et avec les *Mizz*, dont il part à la conquête, le soir venu. Ces lectures meublent le temps, créent des liens entre les personnages et lui puisque c'est par le biais de la lecture qu'il entre en contact avec les gens et le (nouveau) monde et, crée, ainsi une forme d'intériorité :

¹⁸⁵ Ying Chen, *Les lettres Chinoises*, Montréal, Éditions Leméac, 1993, p. 9.

¹⁸⁶ Wajdi Mouawad, *Incendies*, Montréal, Éditions Leméac/Actes-Sud, 2003, p. 37.

¹⁸⁷ Ying Chen, *Les lettres Chinoises*, Montréal, Éditions Leméac, 1993, p. 9.

¹⁸⁸ Wajdi Mouawad, *Incendies*, Montréal, Éditions Leméac/Actes-Sud, 2003, p. 40.

Faut lire HEMINGWAY debout, Basho en marchant, Proust dans un bain, Cervantès, à l'hôpital, Simenon dans le train (Canadian Pacific), Dante au paradis, Dosot en enfer, Miller dans un bar enfumé avec hot dogs, frites et coke...¹⁸⁹.

La littérature a donc fonction ici de passeur culturel, elle construit une intimité, c'est-à-dire, un dialogue qui permet au *je* étranger de ne pas sombrer dans la folie ; mais aussi d'aller à la rencontre de l'Autre, la ville nord-américaine, ses habitants. Or, ce qui est frappant, c'est le large éventail d'auteurs cités ; américain, japonais, français, espagnol, italien. Le tout est présenté dans une forme de maelström rappelant le *patchwork*, un savant mélange de sensualité/sexualité. Pierre Nepveu souligne bien la particularité de cet appartement laferrien, qui concourt à créer ce que l'essayiste appelle :

une Amérique imaginaire assaisonnée d'Afrique, au-delà de toute contrainte, de tout esclavage, de toute morale, dans le relativisme culturel le plus total, le déferlement des signes les plus déracinés. Ici, le nègre enfin libéré peut aspirer à la totalité indifférenciée de la vie, vieux fantasme américain...¹⁹⁰

Si le narrateur de *Littoral*, se sait « incapable d'être là-bas, dans ce pays qu' [il] ne connaît pas¹⁹¹ », de partir pour rejoindre le pays de sa femme, et ce, malgré l'horreur d'une vie sous les bombes ; les narrateurs des *Lettres Chinoises* et de *Comment faire l'amour...* sont contents de partir, envisageant leur déplacement comme une deuxième chance, une chance de renaître et de recommencer à zéro une nouvelle vie :

J'ai encore beaucoup à apprendre. La curiosité, disparue peu à peu avec ma jeunesse, a ressuscité en moi. J'ai l'impression d'avoir rajeuni. Je vis comme un nouveau-né. Y'a-t-il pour nous, les mortels, rien de plus intéressant que de renaître ? Je suggérerais donc à tout le monde de s'expatrier. Toi la première, bien sûr.¹⁹²

Cette nouvelle vitalité acquise est doublée, chez Laferrière, d'une ambition : la réussite sociale :

L'aube est arrivée, comme toujours, à mon insu. Gracile. Des rayons de soleil à fleurets mouchetés. Comme des pattes de saint-bernard. Le roman me regarde, là, sur la table, à côté de la vieille Remington, dans un gros classeur rouge. Il est dodu comme un dogue, mon roman. Ma seule chance. Va.¹⁹³

¹⁸⁹ Dany Laferrière, *Comment faire l'amour...* Mtl, Éditions VLB, 1985, p. 23.

¹⁹⁰ Pierre Nepveu, *Intérieurs du Nouveau Monde : essai sur les littératures du Québec et des Amériques*, Montréal, Éditions Boréal, p. 338.

¹⁹¹ Wajdi Mouawad, *Incendies*, Montréal, Éditions Leméac/Actes-Sud, 2003, p. 37.

¹⁹² Ying Chen, *Les lettres Chinoises*, Montréal, Leméac, 1993, p. 17.

¹⁹³ Dany Laferrière, *Comment faire l'amour avec un nègre sans se fatiguer*, Mtl, Éditions VLB, 1985, p. 152.

B) Home

Pour les auteurs du corpus, l'appartement est une représentation spatiale et transposée du « chez soi », du *home*. Le *home*, cette invention américaine qui tantôt désigne la maison où on a grandi, tantôt, la maison où il y a notre nid, notre refuge, nos repères. Mais peut-on vraiment reconstruire un « chez soi » à l'identique ? Ailleurs ? Loin de chez soi, point de salut ? Car la maison, pour reprendre l'expression de Bachelard, est notre « coin du monde », « notre premier univers¹⁹⁴ », notre « cosmos ». La maison est importante car elle abrite la rêverie, protège le rêveur et nous permet de rêver en paix. Et « c'est souvent parce que les souvenirs des anciennes demeures sont revécus comme des rêveries que les demeures du passé sont en nous impérissables.¹⁹⁵ » Ce *home* se présente de différentes manières selon les auteurs et s'associe volontiers à l'idée de renaissance lorsqu'on convie des images américaines.

L'appartement où vivent Homère et Bouba est une « bauge » qui se présente comme un univers convoquant les cinq sens. Il y a d'abord l'univers enivrant et sensuel du jazz distillé par la trompette de Charlie Parker, Miles Davis, et la voix cassée de Billie Holiday qui caresse l'ouïe de narrateur, tantôt l'amenant à un état proche de l'excitation :

Pas croyable, ça fait la cinquième fois que Bouba met ce disque de Charlie Parker. C'est un fou de jazz ce type, et c'est sa semaine Parker. La semaine d'avant, j'avais déjeuné, diné, soupé Coltrane et là, maintenant, voici Parker.¹⁹⁶

Tantôt la musique le remplit de tristesse : « Charlie Parker crève la nuit. Une nuit moite et lourde des *Tristes Tropiques*. Le jazz me ramène toujours à la Nouvelle-Orléans et ça fait un Nègre nostalgique.¹⁹⁷ », esquissant une des multiples facettes du personnage.

L'univers visuel comporte la description physique de l'appartement :

C'est un abject taudis que le concierge à refiler à Bouba pour 120 dollars par mois. On loge au troisième. Une chambre exigüe, coupée en deux par un affreux paravent japonais à grands oiseaux stylisés. Un réfrigérateur constamment en état de palpitation comme si on nichait à l'étage d'une gare ferroviaire. (...) Une cuisinière aux foyers aussi glacés que des tétons de sorcière volant par -40 degrés.

¹⁹⁴ Gaston Bachelard, *La poétique de l'espace*, Paris, Puf, 1957, p. 21.

¹⁹⁵ *Ibid.*, p. 26.

¹⁹⁶ Dany Laferrière, *Comment faire l'amour avec un nègre sans se fatiguer*, Mtl, Éditions VLB, 1985, p. 11.

¹⁹⁷ *Ibid.*, p. 13.

Avec, en prime la Croix du Mont-Royal juste dans l'encadrement de notre fenêtre.¹⁹⁸

On pourrait espérer mieux comme « home » en termes de confort et d'intimité. Néanmoins, la Croix du Mont-Royal agit comme une lueur brillante, une lumière dans cet appartement misérable, une promesse de bonheur. Par ailleurs, la perception de l'odorat est décuplée par les nombreux influx qui se dispersent dans l'appartement survolté. Les odeurs, celles de la nourriture, des êtres et des choses s'en retrouvent exacerbés :

Mizz Littérature a laissé son odeur dans la salle de bain. Gide rapporte dans son journal (Retour du Tchad) que ce qui l'avait frappé en Afrique, c'est l'odeur. Une odeur fortement épicée. Odeur de feuilles. Le nègre est du règne végétal. Les blancs oublient toujours qu'ils ont, eux aussi, une odeur.¹⁹⁹

C'est simple, l'appartement de Laferrière et de son colocataire Bouba est la marmite du *ça* de Freud, un creuset où chaleur, misérabilisme, promiscuité et indifférence étudiée des personnages concourent à créer ce climat explosif où littérature, musique, religion et sexualité se mélangent avec désinvolture, sans échelle de valeurs apparente, de niveaux, à part celui de combler le vide cellulaire de l'étranger.

La nouvelle vie en Amérique, même si elle est riche de promesses, comporte aussi des inconvénients. L'étranger nouvellement arrivé est écartelé entre la nostalgie de son ancienne demeure et le désir de s'enraciner. Le motif de l'eau de bain, que nous retrouvons chez nos trois auteurs, exprime, à chaque fois, différemment cette dualité :

Tu sais comment convaincre maman que je suis très bien ici ? Je n'ai plus à prendre ma douche dans une salle de bains publique. Le matin, quand je saute dans la baignoire à la maison et plonge sous la chaleur de l'eau, je me sens plus que jamais à l'abri. Je n'ai plus à me découvrir devant des gens connus et inconnus et à me sentir ainsi dépourvu jusqu'au plus profond de moi. Je sens bon maintenant. Je redeviens frais. Je suis content de moi-même. Je commence à aimer un peu cette vie.²⁰⁰

Dans cet extrait des *Les Lettres Chinoises*, on découvre Yuan, immigrant chinois qui découvre à son tour, les joies d'une nouvelle forme d'intimité, un certain confort personnel dans la prise d'un bain et, qui en fait part à son ami Sassa. Dans ce passage, le motif du bain

¹⁹⁸ Dany Laferrière, *Comment faire l'amour avec un nègre sans se fatiguer*, Mtl, Éditions VLB, 1985, p. 11.

¹⁹⁹ *Ibid.*, p. 27.

²⁰⁰ Ying Chen, *Les lettres Chinoises*, Montréal, Editions Leméac, 1993, p. 34.

nord-américain de l'appartement s'oppose clairement à celui de la douche des bains publics chinois. Il s'ensuit, pour le narrateur des *Lettres*, un sentiment de bien-être et de contentement lié à l'acte individuel et à une intimité recouvrée (celle de ne plus avoir à se déshabiller dans un lieu public). Puis, il y a le caractère abritant de la baignoire. Si « la maison est un grand berceau²⁰¹ », la baignoire en est donc le lieu de l'accouchement. Tous les jours, la vie commence bien, car elle commence enfermée, protégée, toute tiède dans le giron de la maison et la vapeur chaude de l'eau.

Un second extrait, tiré des *Années 80 dans ma vieille Ford* montre que la baignoire peut paradoxalement protéger du monde et déclencher un voyage parallèle :

Ceux qui n'habitent pas une grande ville peuvent ignorer l'importance de la baignoire dans la vie d'un citadin constamment agressé par des bruits, des odeurs et des sirènes. C'est une forme d'oasis. On fait couler un bain, on place une pile de livres à côté, une bouteille de mauvais vin, le voyage peut alors commencer. On lit, on rêve. L'eau me ramenait toujours sur mon île et dans mon enfance. A ce moment-là, je n'avais besoin de personne. J'appartenais à ce monde rond et lent : l'univers aquatique. La baignoire c'est la mer moins les requins. L'océan privé.²⁰²

Quand le narrateur se plonge dans la chaleur du bain pour rêver à son pays natal, il rêve à la maison natale. Dans l'extrême profondeur de la rêverie, il recherche la chaleur du foyer à travers celle de l'eau. Prendre un bain est alors un voyage vers le pays de l'enfance. La maison, telle qu'elle est, *tient l'enfance immobile dans ses bras*.²⁰³ Dans la nouvelle maison, le personnage songe à l'ancienne ; de réminiscences en rêveries, le monde des rêves l'enveloppe et lui suffit, créant un rempart contre le monde urbain, rapide et bruyant.

Dans *Littoral* et *Incendies*, le motif du bain se décline, à chaque fois, en désir de retrouver la maison natale. Nous avons parlé jusqu'ici de la plénitude du bain, du voyage dans le passé et de la rêverie qu'elle suscite. Or, dans l'œuvre de Mouawad, l'eau s'associe à une dimension plus triste, plus funéraire, celle de retrouver le repos. L'eau du bain se transforme alors en eau-ablutions, eau de purification, eau de rituel pour baigner le corps d'un être - d'abord inconnu, que l'on a appris à aimer (une mère, dans *Incendies*, un père dans *Littoral*) -. Ainsi, à la toute fin de *Littoral*, lorsque Wahab a effectué le voyage, parcouru les terres

²⁰¹ Gaston Bachelard, *La poétique de l'espace*, Paris, Puf, 1957, p. 26.

²⁰² Dany Laferrière, *Les années 80 dans ma vieille Ford*, Mtl, Mémoire Encrier, 2005, p. 12.

²⁰³ Gaston Bachelard, *La poétique de l'espace*, Paris, Puf, 1957, p. 27.

ravagées de son pays natal pour découvrir un lieu de sépulture, il se trouve face à une évidence : seule la mer pourra accueillir la dépouille.

Or, la mer, l'océan est l'ultime maison natale. Là, l'âme du père pourra reposer en paix, ayant retrouvé sa mer natale :

Mon âme est rassurée,
Pourtant, je suis en proie à un grand trouble.
Je vais aller rejoindre le grand calme des profondeurs.
J'aurai comme compagnon de jeu les noms de mon pays.
(...)
Je m'en vais vers ce pays où tout nous ressemble ²⁰⁴

De même dans *Incendies*, Nawal, dans un dernier adieu à ses enfants, retrouve le visage perdu de son jeune amant. L'océan est ici, encore une fois, la route qui ramène chez soi, c'est-à-dire vers les gens que l'on a tendrement aimés :

J'ai pensé au mot OCEAN et j'ai éclaté en sanglots.
Je le jure.
J'ai éclaté en sanglots avant de l'apercevoir,
Lui,
Wahab,
Au bout de la route,
Plein de vapeur du soleil et de l'océan confondus.
Le grand amour est revenu. J'ai voulu crier. ²⁰⁵

2.4 EXTÉRIEURS

Dans l'œuvre de Laferrière et Mouawad, les lieux et les choses sont désignés par leurs noms propres. Laferrière ne rencontre pas de jeunes filles, mais des *Mizz*, il ne boit pas des cocktails, mais des *screw driver*, il n'écoute pas du jazz, mais *Miles Davis* à tue-tête. Il ne va pas au supermarché mais chez *Pellat's*. Il désigne, nomme, inventorie :

Une épaule de porc à 1,09 \$, six boîtes de soupes Campbell à 29 cents chacune, du détergent à 1,87 \$, une boîte de margarine Cremex (une saloperie) à 59 cents et, à prix régulier, un kilo de sel iodé, un sac de 25 livres de riz Uncle Ben's et trois boîtes de spaghettis. ²⁰⁶

²⁰⁴ Wajdi Mouawad, *Littoral*, Paris, Éditions Leméac/Actes-Sud, 1999, p. 103.

²⁰⁵ *Id.*, *Incendies*, Montréal, Éditions Leméac/Actes-Sud, 2003, p. 91.

²⁰⁶ Dany Laferrière, *Comment faire l'amour avec un nègre sans se fatiguer*, Mtl, Éditions VLB, 1985, p. 59.

Dans la pièce *Incendies*, on ne compte pas moins de 39 lieux différents, tous désignés par des noms propres : Bureau du Notaire Lebel ; Salle de cours où Jeanne enseigne ; Salle d'entraînement (de boxe) ; Chambre de Nawal ; Maison de Nawal ; Cimetière ; Scène d'un théâtre ; Orphelinat de Kfar Ryat ; etc. Selon Pierre Nepveu, il y a une cohésion étroite entre le « je » migrant qui essaie de s'approprier la ville et les noms propres :

Ici, l'immigration donne lieu à une expérience de repérage elle-même tributaire d'un brouillage sémantique et géographique. L'écriture est obsédée par le déchiffrement des signes, elle s'organise en parcours, en déambulations qui sont autant d'occasions de percevoir des traces, des indices, de constater le déplacement de la langue, etc. L'important c'est que la confusion n'est pas seulement négative, n'est plus réductible à une pure perte. Elle implique un inventaire, un travail de comparaison, de classement et de reconfiguration.²⁰⁷

Le repérage donne lieu à une multiplication des lieux, une surabondance de noms propres est caractéristique d'une surmodernité faisant écho à une surabondance événementielle et à une individualisation des références. Cela rappelle, selon Certeau, les règles de la synecdoque et de l'asyndète, créant ainsi des « divisions délimitées » et des « singularités grossies » :

La synecdoque remplace les totalités par des fragments (un moins à la place d'un plus) ; l'asyndète les délie en supprimant le conjonctif et le consécutif (un rien à la place de quelque chose).

La synecdoque densifie : elle amplifie le détail et miniaturise l'ensemble. L'asyndète coupe : elle défait la continuité et déréalise sa vraisemblance.²⁰⁸

Ainsi, on retrouve de la synecdoque dans *Comment faire l'Amour....le moi laferrien* ne va pas au supermarché, mais *Chez Pellat's*, (p.59) ; non pas dans une librairie, mais à la *Librairie Hachette*, (p.55) ; ni au bistrot du coin, mais au *Bistro à JoJo*, (p.91) ; et pas au théâtre, mais au *Théâtre du Nouveau Monde*, (p.103) ; et non dans un café, mais au *Café Aux Beaux Esprits*, (p.114). Les lieux ainsi désignés sont grossis, amplifiés dans le récit comme pour bien souligner l'importance de la vie sociale dans la réalisation du moi laferrien, à la façon d'un Rastignac s'initiant peu à peu, à la bonne société et témoignant de sa pauvre condition sociale.

²⁰⁷ Pierre Nepveu, « Qu'est-ce que la transculture », dans *Paragraphes*, revue du département d'études françaises de l'Université de Montréal, no Autrement, le Québec, 1989, p. 23.

²⁰⁸ Certeau cité par Ursula Mathis Moser, *Dany Laferrière : la dérive américaine*, Mtl, VLB éditeur, 2003, p. 105.

De même, dans le théâtre de Mouawad, les lieux sont amplifiés par un jeu textuel où, la synecdoque fonctionne dans le sens inverse : on utilise un nom commun à la place d'un nom propre, élevant l'histoire banale d'une jeune fille d'un village perdu, qui, au sortir de l'adolescence, a été forcée d'abandonner son enfant et part à la recherche de celui-ci lorsque la guerre éclate pour enfin s'exiler au Canada, au rang du mythe, de l'Histoire. S'il est facile d'ancrer l'histoire du moi laferrien dans Montréal grâce à certains lieux référentiels, ces noms restent des signes vides : il y a très peu de descriptions qui donnent vie aux lieux ou qui permettent de les différencier, si ce n'est leur fonction. Ils s'offrent aux polysémies que peuvent leur donner les passants d'une rue ou un lecteur étranger. Plus particulièrement, les lieux associés au livre, salles de conférence, les brocanteurs-antiquaires, bars d'étudiants, librairies, théâtres qui pourraient dénoter l'appartenance à une communauté culturelle et susciter des discours superficiels et mondains se résument à un *name-dropping*.

Mouawad semble vouloir éviter d'ancrer les lieux de son théâtre dans une réalité trop précise. Néanmoins, même si le Liban n'est jamais nommé, certains détails, comme la ville de Nabatyé, citée dans *Incendies*, l'attentat-suicide contre un bus (p.48), le massacre des camps de réfugiés (p.56) renvoient bien à la réalité. Finalement, ce sont les drames individuels qui intéressent l'auteur davantage. Les lieux comportent donc une ambivalence, à la fois réelle et symbolique, rejoignant la « déréalisation de la vraisemblance » de Certeau.

L'asyndète, elle, sorte d'ellipse, exprime avant tout le désordre, par le biais de l'énumération des lieux désignés. Ces noms reflètent le présent morcelé de l'étranger, le vécu fragmenté du métropolitain. L'énumération simple, sans référence temporelles ou descriptions physiques montre l'errance et l'instabilité du moi laferrien et des personnages de Mouawad en terrain inconnu. Ainsi, Montréal, la métropole prend-elle des allures d'un lieu étendu dans le présent caractérisé par l'amnésie du moi sur ses origines et une suite d'images rapides ; alors que le Montréal de Mouawad est un lieu-relais où la mémoire des origines explose. Si d'un côté - chez Laferrière -, il ne se passe rien d'important²⁰⁹sauf « l'érosion et la dérision du singulier ou de l'extraordinaire²¹⁰» dans le quotidien ; de l'autre - pour Mouawad -, c'est l'extraordinaire qui s'introduit dans le quotidien, le mettant à mal, l'érodant, l'abîmant. Néanmoins, certains de ces lieux participent également aux parcours initiatiques des personnages.

²⁰⁹ Ursula Mathis Moser, *Dany Laferrière : la dérive américaine*, Mtl, VLB éditeur, 2003, p. 66.

²¹⁰ *Ibid.*, p. 67.

2.5 DES LIEUX PRIVILÉGIÉS ET SYMBOLIQUES DE LA VILLE

Des lieux privilégiés et symboliques de la ville, il existe deux passages obligés, selon Menelgado, l'hôpital et la prison, auxquels nous ajouteront le parc:

Ces lieux ne sont pas associés à une révélation, mais sont les étapes d'un itinéraire. Ces lieux connotent une certaine forme de marginalité ou un manque d'intégration et surtout, ils constituent, à certaines exceptions près, un espace inquiétant et menaçant.²¹¹

A) L'hôpital

Dans la pièce de théâtre *Incendies*, le passage de Nawal internée à l'hôpital est un passage crucial qui montre d'entrée de jeu, sa marginalité extrême. Cette dernière, depuis son arrivée au Canada, préfère garder le silence sur son passé et finira par sombrer dans le coma. Le coma peut être compris ici comme une métaphore de sa marginalisation, ou encore de son silence extrême. À l'hôpital, le lecteur découvre le quotidien d'une jeune femme plongée dans le coma auquel un jeune aide-soignant, Antoine, se lie et, ultime témoignage de son amitié, enregistre son silence dans l'espoir qu'elle « reprenne la parole ». Le motif de l'hôpital se charge de connotations phobiques et représente une véritable épreuve pour le protagoniste : l'épreuve du silence et du temps. Pendant six ans, Nawal demeure allongée, sans parler :

Nawal : Antoine, qu'avez-vous fait avec elle pendant six ans ?

Antoine : Rien. Je m'asseyais souvent à ses côtés. Je la regardais. Quelques fois aussi, je mettais de la musique. Je la faisais danser.²¹²

Le motif de l'hôpital est à nouveau déclinée dans *Littoral*, mais le traitement est distancié et burlesque. Wilfrid doit récupérer la dépouille de son père à la morgue et souffre de paranoïa hallucinogène au moment où le voile se lève sur le cadavre du père :

LE CHEVALIER : J'ai accouru dès que j'ai entendu ton appel.

WILFRID : Mon père est mort, chevalier Guiromelan.

LE CHEVALIER : C'est une chose que tout bon père doit faire avant son fils.

²¹¹ Hélène et Gilles Ménégald, *Les Imaginaires de la Ville*, entre Littérature et art 5. Coll., Interférences, Presses Universitaires de Rennes, 2007, p. 270.

²¹² Wajdi Mouawad, *Incendies*, Montréal, Éditions Leméac/Acte-Sud, 2003, p. 32.

WILFRID : Est-ce que ton père est mort ?

LE CHEVALIER : Mon roi est malade. Une sombre mélancolie l'a gagné. Il est désespéré.

WILFRID : Qu'est-ce qu'on va faire ?

LE CHEVALIER : Errer en haïssant le chagrin de toute notre force !

WILFRID : Emporte-moi, chevalier. Je veux juste mourir et rester tranquille. Une morgue est un lieu merveilleux pour disparaître. On s'occupe de toi avec un plaisir fou. Prends ton épée et achève-moi !²¹³

L'irruption du fantastique (le chevalier médiéval) dans un récit qui était jusque là réaliste montre le refus, la fuite du personnage principal, Wilfrid, confronté à un univers à la fois douloureux et froid. Wilfrid voit pour la première fois le visage de son père à la morgue, dans une salle froide, qui obéit à des règles administratives (heures d'ouvertures, protocole, hygiène). Il ne comprend pas qu'il doive absolument « identifier son père » avant de récupérer sa dépouille, bien que le thanatologue le rassure sur sa ressemblance. Il aimerait pouvoir regarder son père, un moment, rester seul avec lui, prendre le temps de lui parler. Mais cela lui est impossible. Wilfrid est pressé par les formalités d'usages qui, peu, à peu, le prive de sa peine. L'hôpital, lieu où l'on vient mourir, est un lieu où l'on nous prive de la mort, semble nous dire ce passage.

En outre, l'hôpital est, dans le texte migrant, un lieu initiatique car les protagonistes, Jeanne (*Incendies*) et Wilfrid (*Littoral*), sont transportés dans un univers étranger et différent, et sont confrontés à une expérience marquante : la révélation de la mort d'un proche. La mort à l'hôpital constitue une mort désacralisée et donc, de surcroît, une épreuve plus difficile à surmonter. Lointaine est l'époque où le mourant présidait au milieu de l'assemblée de ses parents et amis, c'est-à-dire, une mort ritualisée où le rite lui-même donnait un sens à la mort. Depuis les années 50, on ne meurt plus chez soi, au milieu des siens, on meurt à l'hôpital, seul,²¹⁴ comme le montre le récit, au tout début, lorsque Nazira, la grand-mère de Nawal, meurt parmi les siens. L'hôpital, autrefois le lieu d'asile des pauvres, des misérables et des pèlerins est devenu, au fil du temps, un centre médical où l'on guérit, prodigue des soins et où, finalement, on dispense les derniers sacrements, on atténue les souffrances avant d'expirer son dernier soupir. Nawal est morte, un jour comme ça. L'aide-soignant est venu la voir, pendant six ans, comme à son habitude. Il s'asseyait à côté d'elle et écoutait son silence. Parfois, il mettait de la musique et la faisait danser. Dans le film tiré de la pièce, *Incendies*

²¹³ Wajdi Mouawad, *Incendies*, Montréal, Éditions Leméac/Acte-Sud, 2003, pp. 19-20.

²¹⁴ Philippe Aries, *Essais sur l'histoire de la mort en Occident du Moyen-Âge à nos jours*, Paris, Seuil, 1975, p. 62.

(2001) Nawal était depuis longtemps inconsciente lorsque l'équipe médicale de l'hôpital décide d'arrêter la machine qui lui permettait de respirer. La mort est ainsi obtenue par une suite de gestes techniques, par l'arrêt des soins :

La mort a été décomposée, morcelée en une série de petites étapes dont, en définitive, on ne sait laquelle est la mort vraie, celle où on a perdu la conscience, ou bien celle où on a perdu le souffle. ... Toutes ces petites morts silencieuses ont remplacé et effacé la grande action dramatique de la mort, et plus personne n'a la force ou la patience d'attendre pendant des semaines un moment qui a perdu une partie de son sens.²¹⁵

B) La Prison

L'intermède carcéral se présente souvent comme une conséquence logique de la marginalisation d'un personnage. Dans *Incendies*, Nawal et Sawda, d'abord révélées à elles-mêmes par l'usage des mots et de l'alphabet arabe, apprennent, au fil du temps, que les mots ne sont plus des « armes » utiles pour se parer à la barbarie. Elles délaissent le savoir, leur activité de journaliste pour devenir des militantes armées et combattre le feu par le feu. Un attentat raté et Nawal échouera en prison, la prison de Kfar Ryat. Prison où elle sera à de nombreuses reprises torturée et violée par un bourreau. L'espace carcéral où Nawal est emprisonnée est concomitant à celui où Jeanne, sa fille, découvre la prison, devenu un lieu touristique, des années plus tard. Le lieu initiatique manifeste donc une altérité qui suppose un effet de rupture dans l'agencement de l'espace. Dans le présent de la narration, la prison devient un lieu incontournable, lieu de réminiscences, de secrets dévoilés et de révélations inquiétantes où l'ombre de Nawal, appelée alors la femme qui chante, plane. Dans *La mémoire de l'eau*, Lie-Fei est emprisonnée pour avoir des pieds « féodaux », des pieds rapetissés alors que cette mode n'a plus cours. De même, sa fille et son gendre sont envoyés en camps de rééducation sous Mao. L'espace carcéral fonctionne ici comme une marginalisation pour les intellectuels :

Mon père fut envoyé dans un « camp de rééducation » où, avec beaucoup d'autres intellectuels, il serait rééduqué par les paysans, apprendrait à travailler la terre. Le soir, au retour du camp, après avoir avalé son pain (trois pains par jour, cinq le dimanche), il lui faudrait faire ses devoirs, c'est-à-dire écrire deux pages au chef du camp pour bien montrer qu'il purifiait son esprit plein de boue bourgeoise en se salissant les mains au travail. Au cours de cette rééducation, plusieurs de ses amis se suicidèrent. (...) Mon père sortit du camp dix ans après.²¹⁶

²¹⁵ Philippe Aries, *Essais sur l'histoire de la mort en Occident du Moyen-Âge à nos jours*, Paris, Seuil, 1975, p. 63.

²¹⁶ Ying Chen, *La mémoire de l'eau*, Montréal, Leméac, 1992, p. 94.

Dans les deux cas, ce qui permet de souffrir la prison, c'est l'amour d'un proche :

Pourquoi on fait tout ça ? Pour se venger ? Non, parce qu'on veut encore aimer avec passion. Et dans notre situation, il y en a qui vont mourir et d'autres non. Alors, ceux qui ont déjà aimé avec passion doivent mourir avant ceux qui n'ont pas encore aimé. C'est ce que je crois ²¹⁷

J'ai eu une bonne leçon, c'est qu'une femme qui a besoin de toi vaut mille et une fois mieux qu'un ministre qui a besoin de toi. ²¹⁸

C) Le Parc

Le parc apparaît comme un lieu alternatif, faisant surgir un effet de rupture dans l'agencement de l'espace. Ainsi, le parc apparaît comme un lieu composite qui rompt la continuité urbaine, réintroduit la nature et dont la forme circulaire et les vallonnements contrastent avec la structure quadrillée et géométrique des rues. Le parc permet aux personnages une promenade, une déambulation en dehors du brouhaha de la ville, de son tumulte tout en restant à l'intérieur. Bref, elle offre une dérive. Cette dérive spatiale trouve son analogie dans la mise-en-place, souvent, d'une plénitude retrouvée. Espace verdoyant, minéral, le parc favorise un sentiment d'harmonie entre le moi et le monde.

Ce sentiment d'harmonie prend la forme de rêveries d'eau claires, de fleurs de lotus qui flottent sur les eaux d'un bassin d'un parc, pour le personnage de Lie-Fei dans *La mémoire de l'eau*. Petite, elle se promène au parc avec son père et observe ses fleurs qui flottent sur l'eau. Elle se penche comme pour mieux admirer ces fleurs, telle Narcisse allant à la fontaine secrète, au fond des bois. L'eau sert à refléter notre image comme une glace mais d'une façon indifférente. Elle nous renvoie une image naturalisée c'est-à-dire qu'elle nous rend un peu d'innocence et de naturel. Alors que Narcisse devant le miroir se retrouve piégé, la glace et le métal opposent une barrière à ses entreprises. Or,

[L]e miroir emprisonne en lui un arrière-monde qui lui échappe, où il se voit sans pouvoir se saisir et qui est séparé de lui par une fausse distance qu'il peut rétrécir, mais non point franchir. Au contraire, la fontaine est pour lui un chemin ouvert. ²¹⁹

L'eau dans le conte chinois agit comme une fontaine. Elle est claire et laisse flotter les fleurs à la surface, c'est une eau pure qui rappelle l'enfance et le narcissisme enfantin, celui

²¹⁷ Wajdi Mouawad, *Incendies*, Montréal, Éditions Leméac/Actes-Sud, 2003, p. 61.

²¹⁸ Ying Chen, *La mémoire de l'eau*, Montréal, Leméac, 1992, p. 95.

²¹⁹ Gaston Bachelard, *La poétique de l'espace*, Paris, Puf, 1957, p. 32.

d'une personne inachevée. L'enfant se regarde dans l'eau et se découvre non pas tel que les autres peuvent le voir, mais avec des yeux d'enfant, c'est-à-dire des yeux émerveillés à la réflexion de son image et du spectacle magique de Mère Nature. Si l'eau de la fontaine réfléchit notre image, elle n'en est pas fidèle pour autant. Le reflet est un peu vague, secoué par les ondes, palie par la lumière du soleil et suggère une idéalisation. Par conséquent, l'enfant découvre une image idéalisée, embellie par la rêverie de l'eau et fonde un souvenir heureux, une imagination ouverte. Quoi de plus étonnant que Lei-Fie petite revienne « plusieurs fois dans ce parc avec son père pour voir les fleurs qui frémissaient aux moindres mouvements de l'eau²²⁰ ». Ces promenades dans le parc sont associées à l'innocence de son enfance, blanches immaculées, flottantes et légères comme des fleurs de lotus sur les eaux claires.

Pour Mouawad aussi, le parc intervient dans le récit comme un moment de plénitude retrouvé et d'harmonie. À la fin du récit *Incendies*, Jeanne et Simon se retrouvent dans un parc de Montréal afin d'achever le rite funéraire de leur maman, Nawal. Le Notaire Lebel leur offre une troisième et dernière enveloppe à chacun des enfants, une lettre d'adieu. À la fin de la lecture de leurs lettres, les enfants font enfin graver son nom sur la tombe et placent la pierre sur la tombe. Le parc apparaît, dans le récit de Mouawad, à la fois comme un lieu de clôture et de transition. Il permet aux personnages de clore un épisode douloureux de leur vie et de retrouver une certaine paix. Dans une mise-en-scène de Stanislas Nordey, le parc est suggéré par une image projetée d'eau.

²²⁰ Ying Chen, *La mémoire de l'eau*, Montréal, Leméac, 1992, p. 24.

CHAPITRE 3

LA GRAMMAIRE DU RÉCIT

3.1 ANALYSE DES INCIPIT

Notes préliminaires

Cette réflexion s'inspire des travaux de recherches de Khalid Zekkri, tels qu'ils ont été présentés à l'université de Paris Descartes, car ceux-ci constituent une belle synthèse de tout ce qui se fait en matière d'analyse des incipit et des clausules aujourd'hui. Ces travaux ont le mérite de rassembler plusieurs optiques (narratologique, poétique, pragmatique et sociocritique) et de présenter des analyses détaillées et référencées.

De nombreuses études consacrées à l'incipit ont démontrés combien l'étude de celui-ci est important. L'incipit est le lieu romanesque sur lequel s'édifie tout le texte du roman, car écrire commande de choisir un début. Le début du roman supporte l'édifice entier qu'est le récit. Le texte trouve ses fondations, ses piliers en son début : chaque élément constituant s'y rattache. L'incipit est aussi le premier lieu de rencontre entre le lecteur, l'auteur et l'histoire. C'est là où la voix narrative commence à émerger dans l'univers de la fiction. Or, cette rencontre implique aussi une rupture vers la fin du texte (sans exclure, bien sûr, la relecture), d'où l'importance, également stratégique de la clausule, de l'épilogue en tant que temps/lieu où le lecteur rompt avec le texte. Incipit et clausule supposent et impliquent des stratégies qui organisent, selon les genres, le rapport entre le texte et son lecteur.

Le roman et la pièce de théâtre issus des écritures migrantes tendent à concentrer dans ces deux frontières du texte un ensemble de techniques narratives permettant, dans le cas de l'incipit, le passage du monde des expériences (dont nous avons traité dans le *chapitre 2 : Écriture et Jeux*) à l'univers fictionnel représenté dans le texte et, dans le cas de la clausule, l'instauration d'une sorte de protocole de sortie. Cette qualité de seuil donne à ces deux lieux stratégiques une fonction modélisante qui représente des virtualités infinies du texte romanesque car « étant spatialement limitée, l'œuvre d'art représente le modèle d'un monde

illimité²²¹». D'ailleurs, l'idée de la modélisation nous conduit à celle du champ culturel, puisque ce champ se retrouve modélisé dans les textes littéraires. Nous pourrions postuler que le rôle modélisant, et en particulier, les catégories des incipit et des clausules est directement lié à des modèles culturels généraux afin de nouer le contact avec le plus de lecteurs possibles ; et de ce fait, de ne pas s'astreindre à une communauté de lecteurs trop limitée.

Ainsi, pour le corpus d'auteurs dont nous faisons l'étude, nous pouvons nous interroger sur les questions de stratégies mises en place pour nouer et rompre avec le lecteur. Autrement dit, quels sont les jeux et si ces jeux relèvent-ils de modèles culturels généraux ? En deux mots, Dany Laferrière, en tant qu'écrivain québécois, d'origine haïtienne, de langue française, forge-t-il des techniques scripturales concernant les incipit et les clausules en fonction de son champ culturel, en l'occurrence le champ littéraire haïtien ? Ou bien dans des codes génériques romanesques tels qu'on les trouve en Occident, lieu de naissance du roman ?

Afin de répondre à ces questions, nous analyserons les incipit des œuvres d' *Incendies*, *La mémoire de l'eau* et *Comment faire l'amour...*. Le choix de ces œuvres se justifiant, car ce sont là des œuvres de jeunesse dans la carrière de nos auteurs et par lesquelles ils se sont fait connaître. Nous pensons ainsi que les incipit ont été soignés. Cependant, ils ne sont pas encore tout à fait ancrés dans une sorte d'automatisme qu'acquiert l'auteur avec le temps. Nous voulons étudier, pour reprendre les mots de Barthes, qui se demandait « par où commencer²²² », nous commencerons donc par le début du commencement : lorsque Laferrière n'était pas encore à l'Académie Française, lorsque Mouawad n'avait pas encore refusé son Molière et lorsque Chen ne s'était pas encore emmurée dans le silence. Voici donc les axes d'analyses :

- A. Rhétorique de l'ouverture : (a : le titre ; b : point de vue ; c : le *topoi* de l'ouverture)
- B. L'inscription du destinataire
- C. Fonctions de l'incipit

²²¹ Iouri Lotman, *La structure du texte artistique*, Paris, Gallimard, 1973, p. 300.

²²² Roland Barthes, «Par où commencer», article paru dans *Poétique*, n°1, 1970, pp. 3-9.

LES BEAUX PIEDS

1 Ma grand-mère Lie-Fei avait cinq ans lorsque le dernier empereur fut chassé de son
2 trône.

3

4 C'était l'an 1912. Lie-Fei avait déjà reçu ses premières leçons de chinois. Son
5 initiateur était un vieux bonhomme à la tête chauve. Il avait passé toute sa vie à
6 participer et à échouer aux concours annuels organisés par l'État pour le choix des
7 mandarins, et il étudiait sans relâche encore dans sa vieillesse les œuvres des ancêtres.
8 Grand-mère apprit qu'à l'époque où l'on avait inventé les caractères chinois, les femmes
9 étaient dangereuses. Ainsi, l'orthographe indiquait *qu'une femme qui faisait quelque*
10 *chose était dangereuse, qu'une femme qui s'occupait de plus d'une affaire paraissait*
11 *détestable, qu'une femme morte était devenue un démon et qu'une femme n'était bonne*
12 *que lorsqu'elle avait un fils.* En plus des leçons d'orthographe, il y avait celles de
13 morale. Le Professeur lui avait enseigné quatre mots dans cet ordre : Le roi, le supérieur,
14 le père, le fils. Et il avait cru nécessaire de hausser la voix pour attirer l'attention de sa
15 petite élève sur le fait qu'il y avait une hiérarchie : le fils devait obéir au père, le père au
16 supérieur et le supérieur au roi. Lie-Fei demanda alors à qui elle devait obéir, elle qui
17 était exclue de cet ordre.

Incendies (2)

INCENDIES DE NAWAL

1. Notaire

Jour. Été. Bureau de notaire.

1	HERMILE LEBEL. C'est sûr, c'est sûr, je préfère regarder le vol des oiseaux.
2	Maintenant faut pas se raconter des racontars : d'ici, à défaut d'oiseaux, on voit les
3	voitures et le centre d'achats. Avant, quand j'étais de l'autre côté du bâtiment, mon
4	bureau donnait sur l'autoroute. C'était pas la mer à voir, mais j'avais fini par accrocher
5	une pancarte à ma fenêtre : <i>Hermile Lebel, Notaire</i> . A l'heure de pointe, ça me faisait
6	une méchante publicité. Là, je suis de ce côté-ci et j'ai une vue sur le centre d'achats.
7	Un centre d'achats, ce n'est pas un oiseau. Avant, je disais un zoiseau. C'est votre
8	mère qui m'a appris qu'il fallait dire un oiseau. Excusez-moi, je ne veux pas vous
9	parler de votre mère à cause du malheur qui vient de frapper, mais il va bien falloir
10	agir. Continuez à vivre comme on dit. C'est comme ça. Entrez, entrez, entrez, ne
11	restez pas dans le passage. C'est mon nouveau bureau. J'emménage. Les autres notaires
12	sont partis. Je suis tout seul dans le bloc. Ici, c'est beaucoup plus agréable parce qu'il y
13	a moins de bruit, l'autoroute est de l'autre côté. J'ai perdu la possibilité de faire de la
14	publicité à l'heure de pointe, mais au moins je peux garder la fenêtre ouverte, et
15	comme je n'ai pas encore l'air conditionné, ça tombe bien.
16	Oui, bon.
17	C'est sûr, ce n'est pas facile.
18	Entrez, entrez, entrez. Ne restez pas dans le passage, enfin, c'est un passage !
19	Je comprends, en même temps, qu'on ne veuille pas entrer.
20	Moi, je n'entrerais pas.

Comment faire l'amour avec un nègre sans se fatiguer (3)

LE NEGRE NARCISSE

1 PAS CROYABLE, ça fait la cinquième fois que Bouba met ce disque de
2 Charlie Parker. C'est un fou de jazz ce type, et c'est sa semaine Parker. La
3 semaine d'avant, j'avais déjeuné, dîné, soupé Coltrane et là, maintenant,
4 voici Parker.
5 Cette chambre n'a qu'une qualité, tu peux jouer du Parker ou même du
6 Miles Davis ou un coco plus bruyant encore comme Archie Shepp à trois
7 heures du matin (avec des murs aussi minces que du papier fin) sans
8 qu'aucun imbécile ne vienne te dire de baisser le son.
9 On crève, cet été, coincé comme on est entre la *Fontaine de Johannine* et un
10 minuscule bar-topless, au 3670 de la rue Saint-Denis, en face de la rue
11 Cherrier.
12 C'est un abject taudis que le concierge a refilé à Bouba pour 120 dollars par
13 mois. On loge au troisième. Une chambre exigüe, coupée en deux par un
14 affreux paravent japonais à grands oiseaux stylisés. Un réfrigérateur
15 constamment en état de palpitation comme si on nichait à l'étage d'une gare
16 ferroviaire. Des bunnies de *Playboy* punaisées au mur...

A) RHÉTORIQUE DE L'OUVERTURE

a) Le titre :

Le titre se présente comme un élément textuel en suspens qui crée un horizon d'attente, entre le dénouement ; et où il peut s'instaurer une tension (dramatique) : des interrogations peuvent alors surgir, interrogations qui donneront lieu à une rencontre car le lecteur essaiera d'y répondre. Le titre est un avant-goût du texte, il oriente la lecture du roman et c'est pour cela que nous nous poserons ici la question de l'horizon d'attente créée par les différents titres des œuvres et les types de questions qui peuvent surgir lors de cette « rencontre ».

Du titre symbolique à la provocation

Le titre *Incendies*, titre à une seule composante textuelle, et au pluriel, appelle de multiples symboles et hypothèses parce qu'il est court. S'agit-il des feux de passions, de l'amour ou de guerres ou encore de façon plus terre-à-terre, d'une histoire ayant pour trame de fond un incendie comme fait divers ? Ce titre ouvre une véritable énigme au lecteur, car il convoque des images aussi diversifiées, qu'antiques ou contemporaines.

La mémoire de l'eau, est aussi un titre abstrait se référant à de multiples symboles. Le mot « mémoire » renvoie au souvenir, jumelé au symbole, connoté par l'eau. Si d'un côté le mot « mémoire » peut faire référence à une saga familiale ; de l'autre, « l'eau », correspond à un élément naturel. Le titre est donc doublement abstrait et renvoie d'une part, par sa simplicité et ses symboles, au conte ou la parabole (genres par excellence dans la culture chinoise) ; d'autre part, aux écritures féminines, qui ont maintes fois, on le sait, réécrit les contes.

Enfin, avec *Comment faire l'Amour avec un nègre sans se fatiguer*, contrairement aux deux premiers, le lecteur peut être conditionné dans l'optique à venir. Ce titre laisse présager qu'il sera question de sexe, de race et aussi, d'une certaine ironie, comme le laisse supposer la formulation interrogative du titre. Selon l'avis d'Umberto Eco, « un titre est déjà - malheureusement - une clef interprétative.²²³ ». Ce titre est si précis, comparé aux deux

²²³ Umberto Eco, *Lector in fabula. Le rôle du lecteur ou la coopération interprétative dans les textes narratifs*, Paris, Grasset, p. 31.

premiers, que le lecteur est en droit de se demander de quel genre relève ce roman ? Roman érotique ? Roman historique ?

Le sous-titre :

Si l'on en croit les études variées faites sur l'articulation entre le titre, le sous-titre et l'incipit, ce dernier se veut un prolongement d'une stratégie simple : capter, séduire le lecteur. Ces éléments, appelés « paratextes » par Genette nous rappelle que le texte n'est jamais seul : il est toujours accompagné d'éléments périphériques qui l'habillent, en quelque sorte. Sans en faire ici une étude détaillée, notons seulement que la seule présence des sous-titres, dans les trois cas, démontre la volonté des auteurs de créer un fil d'Ariane par lequel l'auteur compte bien faire voyager le lecteur. Ces sous-titres sont autant de petites pierres de relance que laisserait l'auteur, derrière lui, comme un petit poucet, égrenant son récit.

Or, ces sous-titres confèrent un statut singulier au texte ou peut-être devrait-on dire aux textes. Ces récits se construisent à la manière d'un recueil de nouvelles. Les textes qui les composent portent, ainsi, un titre plutôt qu'un numéro de chapitre. La plupart de ces textes sont complets en eux-mêmes ; on pourrait modifier l'ordre de ces textes, et l'ensemble n'en souffrirait pas. Certes, chaque fragment de ces livres prend tout son sens au vu de l'ensemble, lorsque jouent les échos et les résonances. Mais l'effet de lecture n'est pas le même que dans une œuvre suivie, unifiée.

Néanmoins, à l'intérieur de chaque livre, grâce au procédé du morcellement, de la fragmentation, s'ouvrent d'autres temporalités, celles de vies passées et présentes qui se déploient parallèlement à celle de la narratrice de *La mémoire de l'eau* ou d'*Incendies*, grâce aux récits annoncés par ces sous-titres.

b) Le point de vue et la langue :

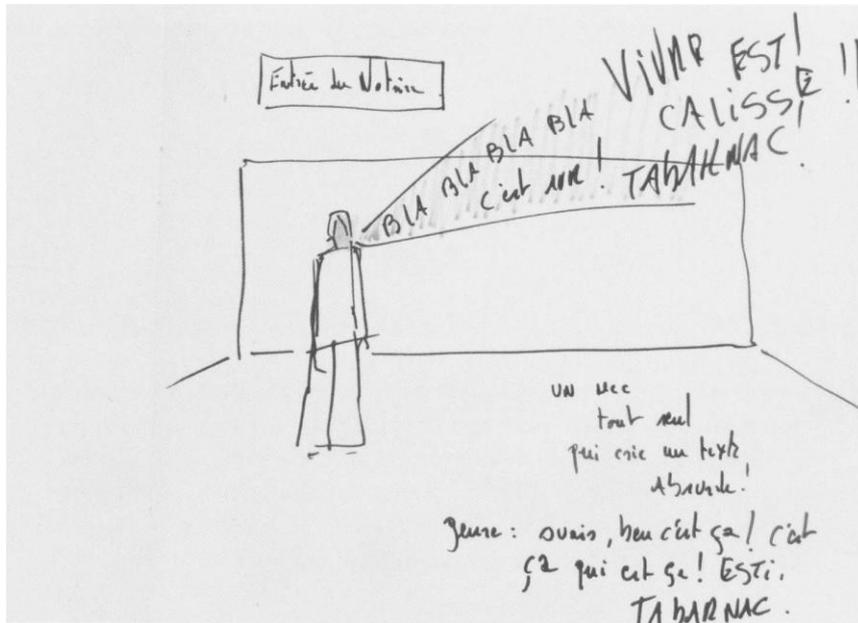
Dans le récit 2 (*Incendies*), il est question de théâtre. Au théâtre, on parle davantage de « scène d'exposition » que d'incipit. La scène d'exposition a pour fonction de préparer le spectateur à la représentation en lui présentant le lieu, le temps, l'action et les personnages, ou du moins en donnant des éléments. L'exposition à proprement dite peut se dérouler sur plusieurs scènes, voire un acte entier. Dans la pièce à l'étude, *Incendies*, la scène d'exposition se déroule en trois scènes. Dans la scène 1 : le lecteur / spectateur fait la connaissance du

sympathique Hermile Lebel, personnage qui assure la communication entre le monde des vivants et le monde des morts. Dans la scène 2 : le lecteur / spectateur apprend le décès de Nawal Marwan, pierre angulaire de la pièce et les réactions simultanées et opposées des enfants, Simon et Jeanne, donnant l'indice d'un trouble profond. Dans la scène 3, le lecteur / spectateur apprend le métier de Simon et Jeanne.

L'originalité de cette exposition réside d'abord, dans le statut paradoxal de l'héroïne, Nawal, qui est réduite à n'être qu'une utilité dans la scène 1 ; l'exposition est entièrement centrée sur Hermile Lebel qui n'est pas le personnage principal. Le personnage principal est donc absent de la scène d'exposition. Le deuxième élément d'originalité est la manière dont le personnage secondaire, Hermile Lebel nous présente Nawal. Il présente Nawal aux enfants après un dédale de paroles qui situent le lieu de son travail, le bureau du Notaire, pris dans les affres de la modernité. Or, ce dialogue s'apparente davantage à un monologue, désordonné mais suffisamment clair dans sa charge émotive (on passe brutalement d'un ton informatif, comique au pathétique) pour que le spectateur retienne l'essentiel : le notaire connaissait vraisemblablement davantage Nawal que ses propres enfants et sa mort est pour lui, une véritable tragédie.

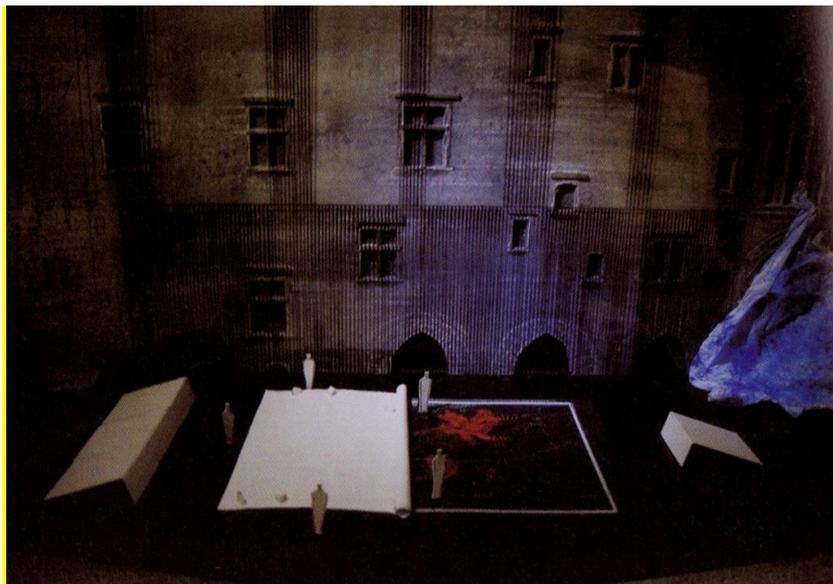
C'est d'ailleurs le point de vue du Notaire Lebel qui domine cette entrée en matière dans la lecture de la pièce de théâtre. À la différence du théâtre classique, la scène n'est pas délimitée par les entrées et sorties des personnages ; ici, la scène se caractérise par son immobilité. Le Notaire, drapé dans la légitimité de son métier, annonce d'emblée, la mort d'un être cher. Mais cher pour qui, en réalité ? La langue utilisée tangué entre le pathétique et l'absurde. Le Notaire, essaie d'utiliser des formules ampoulées, mais il ne maîtrise par ce langage. Il en résulte un effet comique, absurde. Selon les croquis de Mouawad, la scène 1 ressemble à ceci :

Figure 7 : Le Notaire Hermile Lebel ouvre le spectacle



Source : *Le sang des promesses*, p 42.

Figure 8 : Extrait de la maquette de la scène pour «Incendies » dans le cadre du festival d'Avignon, en 2009.



Source : *Le Sang des Promesses*, p 53.

Dans le récit 1 (*La mémoire de l'eau*), le personnage principal, une jeune fille chinoise, dont le nom n'est pas communiqué, nous raconte son histoire, à la première personne, à travers celle de sa famille et de ses proches. Son histoire personnelle est intimement liée, donc, à celle de sa famille, de son milieu et de l'histoire de la Chine. « Cette vision d'un soi lié aux autres explique peut-être pourquoi, au lieu de se placer d'emblée au centre de sa propre histoire, la narratrice regarde, écoute et consigne de biais, pourrait-on dire.²²⁴» La narratrice s'efface volontiers pour laisser la place à une saga familiale ; et c'est une voix à la fois désincarnée, qui se rapproche d'ailleurs davantage d'un narrateur omniscient que d'un narrateur-personnage qui participe à l'histoire et raconte l'histoire.

Enfin, dans le récit 3 (*Comment faire...*), ce qui frappe d'abord le lecteur est à la fois l'utilisation d'une langue hachée, coupée, et libre (orale) rappelant les notes de jazz de Coltrane ou Parker qui figurent dans l'incipit. Les lettres en majuscules, sont les notes les plus hautes du saxophone du musicien. Le rythme est par conséquent dynamique, en syncopée. Le narrateur homodiégétique, s'adresse au lecteur, directement et sans fioritures dans une sorte de connivence, de complicité tout comme dans *La mémoire de l'eau*. Puis, il y a l'espace. C'est avec le même engouement que le narrateur décrit l'espace de son appartement, haut lieu de ses nombreuses réflexions, dialogues et rencontres. Or, derrière cette instantanéité se cache la mise en marche d'une explosion comme le démontrent les termes qui connotent la chaleur, et le rythme accéléré des phrases, une impatience, un temps imparti qui se raccourcit.

Or, cet espace fait écho à une certaine misère des musiciens Afro-Américains. L'espace de l'habitat, du *home*, participe à l'image stéréotypée des *slums*, des quartiers de New-York où musiciens, intellectuels, écrivains et artistes vivent. Une énergie à la fois créatrice et sexuelle émane.

c) Les topoï de l'ouverture

Certains *topoï* d'ouverture fonctionnent comme un métalangage dans la mesure où ils annoncent la problématique du commencement romanesque. C'est le cas, par exemple, du *Déluge*, qui nomme ce par quoi le récit débute : « Au commencement, il y eut des nuages (...)»²²⁵

²²⁴ Lori Saint-Martin, « De Gabrielle Roy à la mémoire de l'eau de Ying Chen : histoire d'une rencontre littéraire » dans *Canadian Literature*, no 192, Automne 2007, p. 17.

²²⁵ J.M. Le Clézio, *Le déluge*, Paris, Gallimard, 1966, p. 9.

Bien sûr, nous reconnaissons l'intertexte de la *Bible* dans cette phrase. Outre cet emprunt, nous voyons apparaître le mot « commencement » au début du texte. C'est ce que nous appelons un métalangage implicite qui met en relief l'idée du commencement textuel. Ce qui nous intéresse ici, n'est donc pas le *topos* en soi, c'est-à-dire en tant qu'élément intertextuel ou pastiche, mais la fonction qu'il remplit au sein du texte inaugural. Ainsi, nous nous interrogerons de savoir quelle est la fonction de ces *topoi* dans l'incipit ? Par *topoi* de l'ouverture, nous entendons les motifs et les procédés qui ouvrent les textes et permettent le démarrage du récit en orientant les modalités scripturales en usant du mode narratif ou descriptif, voire en alternant les deux.

Or, le texte migrant, texte palimpseste, use de stratégie, parfois, pour déjouer ce *topos* de l'ouverture : « Pas d'ordre. Ni chronologique, ni logique, ni logis.²²⁶ »

Le roman *La Québécoise*, de Régine Robin, s'ouvrant ainsi, met aussi en relief l'idée du commencement textuel, mais avec une variante, celle d'annoncer que ce début n'est pas un début en soi car il n'y en a point. C'est ce qu'on pourrait appeler une déconstruction de l'ouverture ou encore une ouverture à la fonction dramatique²²⁷.

Cette déconstruction va de pair avec une réflexion sur l'acte de l'écriture, insérant un discours métalinguistique et adopte, donc, le narratif, comme modalité scripturale.

Dans l'ouverture des œuvres étudiées, il s'avère que le procédé narratif est une tendance générale qui s'encadre parfois, par la description. Pour illustrer ce point de vue, notre étude se limitera seulement à quelques romans, pour chaque auteur, dont les énoncés narratifs représentent une certaine exhaustivité qui peuvent servir comme modèle des autres textes de notre corpus. Cependant, nous avons dressé dans le tableau ci-dessous l'inventaire des *topoi* des principaux textes de chaque auteur pour donner une idée sur le rapport de ces procédés d'ouverture avec les énoncés descriptifs.

²²⁶ Régine Robin, *La Québécoise*, Montréal, XYZ, 2005 (1983), p. 15.

²²⁷ La fonction dramatique sera abordée dans la partie C du présent chapitre.

FIGURE 9 : Tableau inventaire des topoi des principaux textes

TITRE DES ŒUVRES	TOPOÏ DE L'OUVERTURE	FRAGMENT CONTENANT DES TOPOÏ
1) <i>Pacamambo</i>	Le commencement	« Ce n'est pas comme ça que ça s'est passé. Personne ne peut savoir comment ça s'est passé. »
1) <i>Littoral</i>	Le commencement	« ...je peux dire aussi que cette histoire, si histoire il y a, a commencé il y a trois jours de façon remarquable ».
1) <i>Incendies</i>	La marche + L'immobilité	« Entrez, entrez, entrez, ne restez pas dans le passage. C'est mon nouveau bureau. J'emménage. Les autres notaires sont partis. Je suis seul dans le bloc ici. »
2) <i>La mémoire de l'eau</i>	Le souvenir	« Ma grand-mère avait cinq ans lorsque le dernier empereur fut chassé de son trône. »
2) <i>Les lettres chinoises</i>	Le départ	« Me voilà à l'aéroport de Vancouver. Il me faut prendre un avion pour continuer mon trajet »
2) <i>L'ingratitude</i>	Le départ+ l'attente	« Ils jettent mon corps sur un petit lit roulant, au milieu d'une salle blanche et sans fenêtres »
3) <i>Comment faire l'amour...</i>	L'immobilité	« Pas croyable, ça fait la cinquième fois que Bouba met ce disque de Charlie Parker. »
3) <i>L'odeur du café</i>	Le souvenir	« J'ai passé mon enfance à Petit-Goâve ».
3) <i>Le cri des oiseaux fous</i>	L'attente	« Ma mère est encore assise dans le coin gauche de notre minuscule galerie »

La mémoire de l'eau commence par un saut temporel. La narratrice fait la description narrative d'une leçon d'école qu'a reçu sa grand-mère en 1912. L'héroïne-relais du roman, Lie-Fei est décrite à travers son comportement, voire sa désobéissance envers son maître. C'est le *topos* du souvenir qui déclenche cette description dont l'insertion n'est pas justifiée, comme c'est le cas dans le système descriptif réaliste où on trouve les trois procédés descriptifs (le voir, le dire, le faire) analysés par Philippe Hamon.²²⁸ Pourquoi la narratrice-personnage raconte-elle ce souvenir ? Comment a-t-elle eu ce souvenir ? Ici, nul besoin de justification : la description semble naître d'une apparition assimilée au rêve :

Ma grand-mère Lie-Fei avait cinq ans lorsque le dernier empereur fut chassé de son trône.

Le tout se passe comme si on ouvrait les pages d'un album de photos et que la narratrice parlait au nom de sa grand-mère et nous racontait l'histoire de chaque personne. Ainsi, vient la description du maître, après avoir situé, dans le temps, l'action :

Son initiateur était un vieux bonhomme à la tête chauve. Il avait passé toute sa vie à participer et à échouer aux concours annuels organisés par l'État pour le choix des mandarins, et il étudiait sans relâche encore dans sa vieillesse les œuvres des ancêtres.

La description à première vue, est teintée d'ironie, voire de mépris. La description physique de l'homme n'est pas flatteuse, comme le démontre le groupe nominal *vieux bonhomme à la tête chauve*. De plus, la description psychologique met l'accent sur ses ratés. D'ailleurs, même le fait d'*étudier sans relâche encore dans sa vieillesse*, n'arrive pas à convaincre le lecteur de la volonté du professeur, mais, au contraire, du caractère pathétique de sa persévérance dans l'affaire.

Le récit procède ensuite à une deuxième micro-ellipse temporelle : la narratrice nous décrit le souvenir qu'aurait eu sa grand-mère en 1912. Il s'agit, donc de souvenirs-récits enchâssés. Ce souvenir enchâssé est celui qu'« à l'époque où l'on avait inventé les caractères chinois, les femmes étaient dangereuses. » Après la présentation du maître, de l'atmosphère de l'époque, la narratrice en vient à la leçon elle-même. C'est d'abord une leçon d'orthographe, où le lecteur devine : la petite élève, Lie-Fei doit recopier des lignes, comme le texte le suggère, en italique. Ces lignes ne sont là que pour être remise en question.

²²⁸ Philippe Hamon, *Introduction à l'Analyse du Descriptif*, Paris, Hachette Université, 1981, p. 14.

Difficile de se faire une idée de qui est Lie-Fei, tant physiquement que psychologiquement. L'ouverture du récit de Chen se caractérise par un certain mutisme descriptif. A cette éviction du descriptif, s'ajoute, comme on a pu le voir, un discours narrativisé. Or, Mouawad et Laferrière font, dans leur ouverture de récits, un évitement descriptif. En effet, *Incendies* s'ouvre sur les *topoi* de la marche et de l'immobilité. Ainsi, peut-on lire :

C'est sûr, c'est sûr, je préfère regarder le vol des oiseaux. Maintenant faut pas se raconter des racontars : d'ici, à défaut d'oiseaux, on voit les voitures et le centre d'achats.

Ce *topos* de l'immobilité est justifié par le regard : le lecteur voit, découvre et imagine l'espace scénique à mesure que le personnage les décrit. Néanmoins, le *topos* d'ouverture est une entrée hésitante puisque le personnage semble peu sûr, de ses mots et bute, répète :

C'est sûr, c'est sûr (...)

L'ouverture se poursuit avec la description d'un lieu :

...d'ici, à défaut d'oiseaux, on voit les voitures et le centre d'achats. Avant, quand j'étais de l'autre côté du bâtiment, mon bureau donnait sur l'autoroute. C'était pas la mer à voir, mais j'avais fini par accrocher une pancarte à ma fenêtre : *Hermile Lebel, notaire*. A l'heure de pointe, ça me faisait une méchante publicité. Là, je suis de ce côté-ci et j'ai une vue sur le centre d'achats.

L'adverbe « ici » marque une proximité immédiate dans l'espace par rapport au personnage et, par extension, par rapport au spectateur/lecteur. « Ici » de cette pièce intérieure est d'abord décrit par la négative (à défaut d'oiseaux) et met ainsi en relief l'aspect dégradé de l'espace décrit. Ensuite, « ici » marque la différence des lieux, la vue de l'emplacement de son ancien bureau et celle, de son nouvel emplacement, sans rapport de distance explicite. Encore une fois, la différence des emplacements fait l'objet d'une nouvelle dépréciation. Ce procédé descriptif commentatif sert d'amorce explicative pour la suite du récit. Cette description est dite commentative car elle ne se limite pas seulement à être expansion d'une dénomination (contenue dans la fonction du personnage, Notaire, énoncé dans la didascalie) : tout en construisant son système descriptif, similaire à celui du cas de Chen évoqué ci-dessus, elle se veut commentaire de l'objet décrit. C'est dans ce sens que le lieu/action décrit est emprunt de

négativité, voire de dysphorie.

Contrairement aux exemples cités plus haut, la description narrativisée d'une action et celle justifiée par le regard, l'ouverture de Laferrière se caractérise par l'ouïe. Le *topos* de l'ouverture du récit est dynamique :

PAS CROYABLE, ça fait la cinquième fois que Bouba met ce disque de Charlie Parker. C'est un fou de jazz ce type, et c'est sa semaine Parker. La semaine d'avant, j'avais déjeuné, dîné, soupé Coltrane et là, maintenant, voici Parker.

L'ouverture du récit se présente comme un univers saturé par la musique. Or, cet univers n'appartient pas au narrateur-personnage, mais à son colocataire, l'autre personnage important du récit. L'ouverture du récit se présente donc par une incursion dans l'univers musical du Jazz, cette musique basée sur la maîtrise de l'improvisation. L'univers musical est présenté comme un déjà-là au caractère répétitif. A l'inverse des deux premiers incipit, où l'on sent la marche d'une histoire, l'impulsion d'un début (la lecture d'un testament chez Mouawad et la leçon inaugurale, chez Chen), ici, nous sommes en présence d'un incipit *in medias res*, c'est-à-dire, au milieu de l'action.

L'immobilité de cette ouverture permet de faire l'introduction d'un personnage à travers la description commentée de l'univers musical d'un personnage. Cette description n'est pas tant une description qu'un commentaire des habitudes des écoutes musicales et du caractère fascinant que le narrateur démontre à son encontre.

B) L'INSCRIPTION DU DESTINATAIRE

Le destinataire a été le sujet de nombreuses recherches et analyses dont nous nous sommes inspirés pour rédiger cette analyse. Le destinataire de l'histoire peut être désigné par plusieurs noms. Il peut être appelé narrataire, lecteur ou auditeur. Si l'on considère que tout narrateur explique plus ou moins le monde de ses personnages, motive leurs actes et justifie leurs pensées, on comprend que les explications ou discours qui se situent au niveau du métalangage, du métarécit sont des surjustifications qui constituent des signaux envoyés au lecteur, autant d'appels qui sont révélateurs d'une place à prendre, d'un dialogue mise en place avec le lecteur. Il faut donc se mettre en quête du lecteur supposé, présupposé par

l'auteur, un lecteur qui n'est pas seulement une instance sémiotique, mais une réalité sociale, une réalité de la logique textuelle. Ce lecteur, est donc celui que le texte désigne de manière explicite ou implicite.

Le lecteur supposé par les textes migrants de Chen, Mouawad et Laferrière est à la fois explicite et implicite. En fait, il se situe à mi-chemin.

Les trois textes ont en commun d'ouvrir leur récit sur un apparent enchâssement des présentations. Ainsi, peut-on remarquer que :

- Dans le récit (1) : Le Notaire Lebel présente Nawal, un des personnages principaux de l'histoire.
- Dans le récit (2) : La narratrice dont on ignore le nom, raconte l'histoire de son arrière grand-mère.
- Dans le récit (3) : Le narrateur, qui ne se nomme pas, présente l'univers musical de son colocataire, et donc, la personnalité de son colocataire.

Cette présentation originale présuppose une compétence littéraire, celle de l'adhésion. Or, pour « adhérer », les trois auteurs misent sur la connivence pour engager le lecteur à l'acte de lecture. Cette connivence est vérifiable de différente manière. Il y a d'abord le ton de la complicité avec lequel le narrateur s'adresse au lecteur (3), la douce ironie qui se cache derrière une leçon de classe sérieuse (2) et, enfin, les calembours du personnage qui parasite le discours sérieux de l'annonce d'un testament (1). La connivence constitue donc un discours qui agit comme un métalangage. La connivence est ainsi un appel d'adhésion à l'univers imaginaire des auteurs et qui sert d'embrayeur à l'acte de lecture. Cet acte suppose une compétence littéraire qui s'inscrit dans une expérience lectorale participant à la construction de l'œuvre de fiction en tant que réalité autre que celle du quotidien. Mais quel quotidien ? Deux ouvertures sur trois narrent un moment « immobile » : le commentaire d'une chanson entraînante et la lecture d'un testament, le premier est un moment de la vie quotidienne et le deuxième est un événement qui fait partie de la vie de tous, et même, est dans la logique de la vie. Le troisième cas relate un souvenir, or, nous en avons tous, plus ou moins précis, bien sûr. Le fait est que les trois textes présupposent une compétence qui fait

écho à des expériences personnelles auxquelles le lecteur peut se rattacher. La réalité du texte, même si elle est autre, peut être ainsi perçue de manière adéquate par l'adhésion du lecteur, en exigeant du texte, dès son incipit, l'instauration d'une participation active du lecteur. Cette participation permet de renforcer la connivence entre le narrateur et le lecteur afin que le sens se construise de manière active. La participation du lecteur devient, par extension, un facteur fondamental dans la production du sens puisqu'il procède au « remplissage des blancs textuels ». Au lieu de constituer une gêne pour le lecteur, ces « blancs » représentent en fait un *stimulus* de lecture, et ils ne sont nullement ressentis comme manques pour la bonne raison que le lecteur remplit ses « blancs » à la lumière de son expérience vécue (ou lue).

Nous avons d'ailleurs constaté que les trois textes laissent des « blancs textuels », c'est-à-dire des omissions d'informations quant à la description physique et psychologique du narrateur pour donner le relais à un autre personnage (Chen ; Laferrière) ou, encore, c'est un personnage au rôle secondaire qui présente le personnage principal (Mouawad) laissant une impression d'ambiguïté car le personnage principal est ainsi vu à travers le prisme d'une subjectivité.

Croisements

Si le texte migrant se présente comme un palimpseste où de multiples références textuelles se mêlent pour former un texte nouveau, le lecteur du texte migrant est, en quelque sorte son miroir. Le lecteur lit²²⁹, et les livres qu'il a lus construisent un bagage littéraire, un ensemble de livres qui l'a plus ou moins marqué et qui va s'inscrire consciemment ou inconsciemment dans son imaginaire dans lequel il pourra puiser plus tard. Ainsi, le lecteur lit-il non seulement à la lumière de son expérience personnelle, mais aussi, avec un bagage littéraire qui s'affine et se précise au fil du temps, les lectures récentes réactivant les lectures les plus anciennes.

²²⁹ La cadence de lecture nous importe peu et ne fera pas ici, l'objet d'une analyse. Disons simplement qu'un lecteur moyen lit entre 15 et 17 livres selon un article du *Libération* en ligne : http://www.liberation.fr/culture/2014/03/17/les-francais-et-le-livre-l-heure-des-comptes_987853

C) FONCTIONS DE L'INCIPIIT

Les commencements des textes étudiés sont marqués par un système de fonctions qui leur permettent de répondre aux exigences de la mise en place de l'univers fictionnel. Le lecteur, en ouvrant un roman, cherche un minimum de repères pour pouvoir lier un pacte avec la fiction qu'il s'apprête à lire. L'auteur a plutôt intérêt à donner une idée la plus complète possible du genre, du style, des codes artistiques types qu'il doit dynamiser pour que le lecteur puisse percevoir le texte. Les *incipit* constituant notre corpus répondent à ces exigences à travers trois fonctions qu'ils remplissent.

Il y a d'abord la fonction codifiante, celle qui donne une réponse sur la nature et le code du texte pour que sa réception soit orientée dès la première page de l'ouverture. Ensuite, il y a la fonction informative, laquelle permet de situer l'univers diégétique du récit en donnant au lecteur un certain nombre d'informations sur les personnages, l'espace et le temps. Puis, il y a la fonction séductive, laquelle joue sur la production d'un intérêt romanesque en mettant en place un système d'énigme et d'imprévisibilité susceptibles de capter l'intérêt du lecteur. Enfin, la fonction dramatique permet d'aborder les questions des commencements de l'histoire narrée par un début tantôt *in medias res*, tantôt, *post res*.

Comment donc les *incipit* étudiés remplissent-ils ces fonctions ? Comment répondent-ils à la triple question du qui, où, quand ? Comment produisent-ils de l'intérêt chez le lecteur ? Enfin, l'*incipit* du texte migrant diffère-t-il des textes dits classiques ? Ou construit-il son propre *code* ? L'entrée du texte y est-elle différente ?

Puisque le genre auquel appartient un texte est déterminant dans sa réception, commençons donc par la fonction codifiante pour répondre à la première question.

Fonction codifiante :

L'ouverture de *Pacamambo* s'ouvre par l'embranchement sur un premier axe lexical qui problématise l'acte même de l'écriture. A travers l'affirmation :

Ce n'est pas comme ça que ça s'est passé. Personne ne peut savoir comment ça s'est passé.

Le problème de l'univers romanesque se trouve ainsi soulevé d'entrée de jeu : s'agit-il de production fictive auto-référentielle ou d'image du monde rapportée ? La question inaugurale - comment l'histoire débute-t-elle ? - revient comme un leitmotiv dans l'œuvre de Mouawad. Ainsi, dans *Incendies*, peut-on lire :

Je peux dire aussi que cette histoire, si histoire il y a, a commencé il y a trois jours de façon remarquable.

Cette ouverture-là, en plus de thématiser le commencement, relance le texte, puisqu'elle constitue une base de réponse à la question implicitement donnée, en fournissant un axe temporel. L'*incipit* d'*Incendies*, génère la trame narrative à partir d'un pouvoir d'imagination qui va créer, par conséquent, un monde de toutes pièces dont le soubassement n'est autre que le langage. Ce langage, même s'il change d'un texte à l'autre, chez Mouawad, se veut une invitation aux mots : invitation similaire à l'écriture automatique qui refuse le choix conscient et prône la spontanéité et les voies royales de l'inconscient :

Entrez, entrez, entrez, ne restez pas dans le passage.

Fonction informative : La constitution des personnages :

Les personnages-narrateurs des textes choisis sont présentés dans l'ouverture sous une forme inusitée, dont nous avons parlé dans la partie précédente, celle de l'enchâssement. Cette forme de présentation a pour conséquence de souligner l'aspect anonyme des personnages. Les personnages de la narratrice de *La mémoire de l'eau*, de *Comment faire l'amour* et d'*Incendies* sont, en effet, construits selon une stratégie dénominative qui les jette dans l'anonymat.

Nulle information n'est donnée sur le sujet de l'énoncé. A quoi ressemblent l'arrière-petite-fille de Lie-Fei, la narratrice de *La mémoire de l'eau* ? Vieux, le narrateur personnage de *Comment faire l'Amour...* ? Et le Notaire Lebel, dans *Incendies* ? C'est l'ambiguïté de leur présence dans un lieu où ils ne sont pas censés être qui préfigure la problématique identitaire qui sera dévoilée au cours du récit.

Ainsi, nous apprenons que, (1) suite à la succession du dernier empereur, la Chine connaît de multiples bouleversements, où les traditions féodales sont confrontées aux

pratiques révolutionnaires de Mao, perpétuant toutefois, le sentiment d'enfermement et le manque de liberté individuelle. L'arrière-petite fille, comme son aïeule, sera sans cesse encouragée à quitter sa terre natale ; ensuite que (2) suite à l'assassinat du journaliste Gasner, en Haïti, le narrateur, ami et journaliste aussi, est forcé de s'exiler au Canada. Quelques années plus tard, nous retrouvons le journaliste en « chômeur », en colocation avec un africain, Bouba, à la conquête de la vie nord-américaine ; et enfin, que (3) suite à la lecture du testament de Nawal, le Notaire Lebel aidera ces enfants, Jeanne et Simon à résoudre l'énigme qui entoure leur naissance.

Outre la présence du « je » chez Laferrière, d'adjectifs possessifs chez Chen, ces textes, en révélant très peu d'informations, dès leur ouverture, donnent une préfiguration de la problématique identitaire de ces personnages-narrateurs. Le lecteur peut, d'ores et déjà, anticiper sur un des axes importants de l'auteur, c'est-à-dire, la question identitaire, laquelle, on le sait, est très importante au sein des écritures migrantes et constitue un second texte dans les textes migrants si la question n'est pas directement traitée. Ainsi peut-on lire, respectivement, dans les œuvres de Chen et Laferrière, des ouvertures qui convoquent la thématique du souvenir :

Ma grand-mère avait cinq ans lorsque le dernier empereur fut chassé de son trône.

J'ai passé mon enfance à petit-Goâve.

Le souvenir étant, comme on le sait, une manière d'aborder la question de l'identité, des origines. Il est intéressant de constater que si Ying Chen débute son œuvre romanesque par un récit familial, Laferrière, lui, attendra une deuxième œuvre avant de se confier sur son univers familial. Pour Mouawad, les personnages étant, tous, à leur tour, en quelque sorte, narrateurs, puisqu'il s'agit de théâtre, l'auteur attends lui aussi la parution d'une deuxième pièce, *Littoral*, avant d'aborder un des événements marquants de sa vie : la guerre civile libanaise.

Soulignons que c'est par une lecture rétrospective des œuvres des auteurs choisis que nous pouvons rendre la problématique de l'identité intelligible. L'incipit, en tant que structure autonome, est caractérisé par une rétention informative, rétention qui concerne également la présentation des personnages désignés sur le mode fonctionnel, rétention aussi qui se rapporte

à un autre personnage désigné. Ainsi, peut-on lire, successivement chez Chen, Laferrière et Mouawad :

Le Professeur lui avait enseigné quatre mots dans cet ordre : Le roi, le supérieur, le père, le fils.

C'est un abject taudis que le concierge a refilé à Bouba pour 120 dollars par mois.
C'était pas la mer à voir, mais j'avais fini par accrocher une pancarte à ma fenêtre : *Hermile Lebel, Notaire*. A l'heure de pointe, ça me faisait une méchante publicité.

Typographiquement, les mots « Professeur » et « Notaire » sont dotés d'une majuscule qui les rapproche de la structure du nom propre et leur confère, par là, une valeur onomastique. Cependant, ce mode de désignation est une négation de la dimension anthroponyme du personnage. Elle le laisse, comme le personnage-narrateur, dans l'anonymat. Cependant, cette désignation fonctionnelle participe à la sémantique du texte entier. En effet, cette désignation participe à la mise en scène et l'annonce de l'un des thèmes importants du récit, à savoir : la démystification et la satire des « sacro-saints principes » de la bureaucratie chez Chen, comme chez Mouawad.

A cette absence de code onomastique, s'oppose une stratégie nominative, chez Laferrière, qui consiste à donner aux personnages des noms propres dès l'incipit. Ainsi, peut-on lire dans la phrase seuil de Laferrière :

PAS CROYABLE, ça fait la cinquième fois que Bouba met ce disque de Charlie Parker.

La phrase-seuil est marquée par la présence d'un prénom qui sera repris dans le reste de l'incipit par des procédés anaphoriques garantissant sa lisibilité : il s'agit de Bouba. Or nous avons très peu d'informations sur lui : il est le colocataire du narrateur-personnage. Il est Noir, Africain est un adepte du *Coran*. Les informations concernant ce personnage sont effacées au profit de sa fonction de sujet descripteur comme nous l'avons souligné dans le point concernant les *topoi* de l'ouverture. Cependant, Bouba n'est pas seulement une instance focalisatrice mais aussi un personnage qui participe au processus narratif du texte et à la cohérence des informations disséminées dans l'incipit. En tant que signe textuel, il permet de mettre en place la logique génétique du surnom « Vieux ».

Fonction Séductive :

En outre, l'énigme du texte participe à une certaine économie informative de l'incipit. Les informations ainsi retenues empêchent toute anticipation sur l'histoire narrée tout en suscitant l'attente du lecteur. Les ouvertures de Chen, Laferrière et Mouawad contiennent des phrases négatives. Ainsi peut-on lire :

Lie-Fei demanda alors à qui elle devait obéir, elle qui était exclue de cet ordre.

Excusez-moi, je ne veux pas vous parler de votre mère à cause du malheur qui vient de frapper, mais il va bien falloir agir.

On crève, cet été, coincé comme on est entre la *Fontaine de Johann* et un minuscule bar-topless, au 3670 de la rue Saint-Denis, en face de la rue Cherrier.

Ces phrases négatives permettent aussi de maintenir l'incertitude quant à la suite du récit et produisent par là même un intérêt romanesque fondé sur l'imprévisibilité inaugurale du texte. Cette incertitude concerne également l'avant-texte.

En effet, ayant commencé par la réplique d'un personnage-narrateur, l'incipit laisse supposer que l'histoire a déjà commencé et que seule une séquence analeptique rendrait cet « avant » de l'histoire intelligible. Par ce manque d'informations, le lecteur est entraîné dans l'histoire d'une manière brusque ; et c'est justement par ce début qu'on appelle *in media res* que le texte déploie toute une stratégie de séduction qui pousse le lecteur à aller plus loin dans sa lecture et poursuivre sa lecture pour percer l'énigme et trouver une réponse aux questions concernant, d'une part, celui qui raconte l'histoire, et d'autre part, l'avant-texte qui n'est pas narré dans l'univers diégétique.

La narratrice-personnage, Lie-Fei commence son récit par un énoncé sémantiquement arbitraire en ce qui concerne une leçon de classe, puisque la subversion dont il est question est motivée par un événement externe. Cependant le narrateur « ne partage pas cette opinion », ce qui implique au niveau narratif l'imprévisibilité du récit puisque le lecteur ne sait pas ce qui va se produire au niveau de l'histoire. L'intérêt est ainsi augmenté par cette imprévisibilité même de la situation initiale du texte. L'opposition entre le point de vue de l'Administration et celui du *je* pose d'emblée une énigme concernant le devenir de ce narrateur-personnage et crée, par là même, le code herméneutique du texte. Les questions sont donc : Que s'est-il passé avant ? Que va-t-il arriver à ce *je* qui prend en charge la narration de sa propre histoire ?

Or, chez Laferrière, tout le reste de l'incipit est construit comme une digression par rapport à la phrase initiale du récit. Cette digression fonctionne doublement. D'abord, elle renforce le côté énigmatique du sujet de l'énoncé qui est en même temps sujet de l'énonciation, puisqu'il est à la fois personnage et narrateur ; il s'ensuit que la question concernant celui qui parle (ou narre) reste suspendue.

Dans *Incendies*, l'introduction de l'énigme dès le début brise la linéarité chronologique du récit puisque les retours en arrière s'imposent pour expliquer l'origine de cette énigme. Elle réside dans la problématisation identitaire du personnage de Nawal. Le texte du théâtre permet de faire éclater la parole et de créer des narrateurs-relais. Qui est le Notaire ? Qui est Nawal ? L'identité des personnages restera problématique, même à la fin du récit puisqu'ils gardent leur anonymat tout au long du texte.

Ce procédé conduit évidemment le lecteur à chercher des réponses possibles concernant ce *je* qui a pris la parole, sans être introduit par une voix narrative car il est narrateur homodiegétique. D'un côté, la première narratrice en se faisant porte-parole d'un groupe, sombre dans l'anonymat : le pronom possessif *ma* englobe la narratrice et le groupe familial dont il est le porte-parole ; de l'autre, le second narrateur, malgré son entrée immédiate dans le texte, semble être relégué au second plan pour présenter un univers. Enfin, dans le troisième texte, c'est le Notaire Lebel qui « donne » la parole à Nawal, le personnage principal. Ainsi, une fois encore, le personnage principal est-il plongé dans un relatif anonymat, faisant même de cet anonymat, de cette étrangeté un des enjeux du texte : Qui est Nawal ? Pourquoi est-elle morte ? Pourquoi ce silence ?

La fonction séductive est ainsi investie dans le texte selon des procédures tantôt diapohoriques tantôt d'euphémisation qui créent une énigme autour de laquelle s'articulent les récits. Cette énigme est tantôt résolue (Laferrière) , tantôt suspendue et non résolue (Chen et Mouawad). Cependant, la fonction dite séductive reste liée à une autre, dite dramatique. Le texte migrant, en faisant plonger le lecteur dans une histoire en cours, l'oblige à se poser des questions sur l'histoire qu'il s'apprête à lire. De même, en différant le commencement de cette histoire, le texte dissémine dans l'incipit un minimum d'informations susceptibles d'éveiller l'intérêt chez le lecteur.

3.2 TEMPS DU RÉCIT : ORDRE

A) *Notes préliminaires*

L'objet de cette étude s'inspire du chapitre premier consacré à l'étude du temps du récit, pour reprendre le terme de Gerard Genette, c'est-à-dire, l'étude des relations entre les événements qu'il relate, l'acte qui le produit et le discours. Pour qu'il n'y ait davantage d'ambiguïté, nous nous référons au classement de Genette et nommerons histoire, le contenu narratif (les événements relatés), récit : le discours ou texte narratif lui-même et enfin, narration : l'acte de raconter et par extension, l'ensemble de la situation réelle ou fictive dans laquelle il prend place.

Nous avons étudié précédemment les liens entre autobiographie, autofiction et les auteurs du corpus pour nous rendre à l'évidence que si quelques événements étaient bel et bien reconnaissables et imputables à la vie des auteurs, ceux-ci étaient « fondus » dans un cadre fictionnel empêchant une datation précise. Les auteurs du corpus ont d'ailleurs reconnus, à l'unanimité, que si leur récit disait « je », ce « je » était *autre*, refractés en plusieurs personnages fictifs. Bref, les différents métatextes (entretiens ; autobiographie), documents extérieurs ont été bien utiles pour étudier les événements pour eux-mêmes. Mais ici, ce qui nous intéresse, c'est d'étudier l'organisation du texte : les événements narrés, fils du récit et l'histoire telle que la reçoit le lecteur. Pour cela, nous nous garderons de ne pas confondre l'acte d'écrire, l'auteur avec l'acte de narrer, le narrateur.

Pour se renseigner sur les événements du récit c'est :

[D]onc le récit seul, et lui seul, qui nous informe ici, d'une part sur les événements qu'il relate, et d'autre part sur l'activité qui est censée le mettre au jour : autrement dit, notre connaissance des uns et de l'autre ne peut être qu'indirecte, inévitablement médiatisée par le discours du récit, en tant que les uns sont l'objet même de ce discours et que l'autre y laisse des traces, marques ou indices repérables et interprétables, tels que la présence d'un pronom personnel à la première personne qui dénote l'identité du personnage et du narrateur, ou celle d'un verbe au passé qui dénote l'antériorité de l'action raconté.²³⁰

Dans le chapitre du même nom, Gérard Genette étudie l'ordre de la succession temporelle des événements et l'ordre des événements tels qu'ils sont disposés dans le récit. Il appelle les différentes discordances entre l'ordre de l'histoire et celui du récit « anachronie ». Sa première constatation est que la littérature occidentale est travaillée par une tradition : celle

²³⁰ Gérard Genette, « Ordre » dans *Figures III*, Paris, Gallimard, 1972, p.71.

d'inaugurer son récit par une anachronie fondatrice. C'est le cas de l'*Illiade*, où le narrateur, au huitième chant, après avoir évoqué la querelle entre Achille et Agamemnon, point de départ déclaré de son récit, revient une dizaine de jours en arrière pour en exposer les raisons en quelques cent quarante chants rétrospectifs. Bref, ce début suivi d'un retour en arrière est devenu un *topos* du genre épique et romanesque.

B) Segments narratifs : chronologie ?

Si la littérature occidentale est travaillée par une anachronie inaugurale qui ne perturbe en rien la chronologie du récit, est-ce le cas pour les auteurs du corpus ? Nous avons précédemment montré comment la littérature migrante se trouve au carrefour de plusieurs traditions littéraires, d'où les multiples intertextes. Mais dans quelle mesure ?

Si nous étudions les mouvements temporels des segments de l'histoire d'*Incendies*, où chaque segment narratif est appelé A, B, C, D, E, F, G, H, I, J et, est placé selon son ordre d'apparition dans le récit.

L'histoire débute par la lecture du testament (A) par le notaire Hermile Lebel où le lecteur apprend la mort de Nawal (B). Cette lecture révèle aussi une mission pour les jumeaux et donne lieu à des réactions violentes et contrastées chez ces derniers : l'un se mettre en colère ; l'autre plus, coite, demeure silencieuse. Chacun à leur façon, Simon et Jeanne expriment leur incompréhension et leur colère (C). Simon manque de concentration à son entraînement de boxe et de vision périphérique envers son adversaire tandis que Jeanne, professeur de Mathématiques, introduit ses élèves à la théorie des graphes. L'alternance de répliques entre Simon et Jeanne, reprend une métaphore mathématique pour exprimer la perte de repères. Jeanne retourne voir le Notaire Lebel (D) afin d'accepter la mission léguée par sa mère et laissant de côté celle laissée pour son frère (pp. 21-22). Ce chapitre se termine par un retour en arrière « assumé par le récit », lorsque : Nawal, 14 ans, donne rendez-vous à son amant, Wahab, à la forêt aux arbres blancs afin de lui annoncer qu'elle est enceinte (E). Une promesse est échangée et générera plusieurs cas de conscience par la suite. Le début du chapitre (F) suivant s'ouvre sur la répudiation de l'enfant de Nawal par sa mère. Nawal est très jeune et sa mère juge qu'elle ne peut garder l'enfant et l'oblige à choisir entre la vie de son enfant et sa vie. Prise au dépourvu, et ne sachant que faire, Nawal accouche et ressent une grande colère contre sa mère. Cela clôt le chapitre 9. Le chapitre suivant revient au récit

premier, constituant le segment (G) : Jeanne et Simon sont au cimetière pour l'enterrement de leur mère, Nawal. Jeanne débute sa mission, tant bien que mal, ne disposant d'aucun indice et trouve en la personne d'Antoine, le garde-malade qui a accompagné sa mère dans la mort, un allié et lui fait part de sa quête. (H) Celui-ci lui remet les cassettes de silences de sa mère. Le segment suivant (I) s'ouvre sur l'enterrement de la grand-mère de Nawal, Nazira en Orient. Ensuite, Nawal quitte son village natal et fait la rencontre de Sawda (J).

On a donc distingué ici, grossièrement, dix segments narratifs qui se répartissent sur dix segments temporels. Ces positions sont les suivantes dans l'ordre chronologique :

1. *Nawal rencontre Wahab et tombe enceinte en 1952*
2. *Naissance du fils de Nawal en 1953*
3. *La mort de Nazira, la grand-mère de Nawal en 1954*
4. *Départ de Nawal du village natal et rencontre avec Sawda*
5. *Mort de Nawal à Montréal en 2003.*
6. *Lecture du testament et missions aux jumeaux.*
7. *Présentation de la situation professionnelle des jumeaux*
8. *Jeanne retire l'enveloppe chez le notaire*
9. *Enterrement de Nawal*
10. *Début de la mission de Jeanne et rencontre d'Antoine*

Considérons cette première partie, où chaque segment nommés A, B, C, D, E, F, G, H, I, J sont placés dans leur ordre d'apparition dans le récit et occupent respectivement dans l'histoire les positions chronologiques de 1 à 10 : d'où cette formule qui synthétisera les rapports de succession de cette première partie d'*Incendies* :

A5-B6-C7-D8-E1-F2-G9-H10-I3-J4

Faisons de même pour *Pays sans Chapeau* de Laferrière. Le récit s'ouvre sur le narrateur, de retour chez lui après vingt ans d'absence, à sa table d'écriture (A) d'autrefois et goûtant l'instant présent (B). Une voisine curieuse de l'activité qui se trame se pointe et s'ensuit un dialogue entre la voisine et la mère du narrateur (C), la mère explique à la voisine que son fils souffre d'une maladie de l'écriture, affection en rapport à l'éloignement. Dans la séquence

suivante, le narrateur vient tout juste d'atterrir en Haïti, à Port-au-Prince, valise à la main. C'est la première fois que le narrateur revoit sa mère et sa tante depuis vingt ans (D) et on suppose qu'ils sont en taxi car un dialogue à propos du temps passé en l'absence du narrateur a lieu (E). La mère du narrateur marchandise le prix d'une course d'un taxi pour Carrefour-Feuilles, une ville à l'autre bout de Port-au-Prince. Le taxi doit passer par la Colline de Nelhio ; le narrateur et sa tante, assis à l'arrière ont quelque peu peur. Le taxi s'arrête devant la maison (F). Dès son arrivé, le narrateur boit une tasse de café des Palmes (G) et le souvenir de son enfance passée aux côtés de Da, sa grand-mère lui revient (H)....

Si l'on tient compte de la succession des événements, on peut dresser, grossièrement, huit segments narratifs qui se répartissent sur huit segments temporels, suivants leur ordre chronologique :

1. *Après vingt ans d'absence, Laferrière retourne en Haïti, autour de 1996
Et la mère et les tantes vont chercher Dany à l'aéroport (conversation)*
2. *Déplacement de l'aéroport à Port-au-Prince en taxi*
3. *Arrivé à la maison à A Port-au-Prince,*
4. *Dany boit une tasse de café*
5. *Le souvenir de Da*
6. *Conversation entre la et la tante sur Da*
7. *Dany se met à sa table d'écriture d'autrefois*
8. *Une voisine passe le voir et s'inquiète de le voir écrire sans cesse*

Sans qu'il y ait de datation précise pour chaque segment, on peut comprendre que le moment où le narrateur s'assied pour écrire sous un manguier chez sa mère intervient après qu'il est arrivé à Port-au-Prince, et même après avoir bu une tasse de café des Palmes, visité la maison et le quartier, bref, s'être familiariser avec son pays d'origine. Cette familiarisation passera d'ailleurs par les cinq sens (l'odeur, le goût de la cuisine, le regard, le toucher, l'hygiène et le bruit). On peut donc formuler la succession des événements ainsi :

A9-B9-C10-D3-E4-F5-G6-H7

Enfin, pour l'analyse des segments narratifs de *La mémoire de l'eau*, la succession est apparemment davantage chronologique. Le récit début par la présentation de l'héroïne alors âgée de 5 ans, Lie-Fei en 1912 (A). Lie-Fei est la grand-mère de la narratrice qui assiste à une leçon d'apprentissage fondamentale aux côtés de son maître. Lie-Fei admire les petits pieds rapetissés de sa mère et touche pour la première fois les petits pieds de sa maman (B). Lie-Fei découvre le secret qui rend les petits pieds aussi petits, car on lui annonce qu'elle aura les pieds enserrés (C). L'opération des petits pieds (D). Le lendemain et les jours suivant, Lie-Fei souffre énormément et fait de la fièvre (E). Lie-Fei apprend plus tard, qu'elle n'avait pas souffert plus qu'une autre parce que c'est un grand spécialiste qui s'était occupé de l'opération (F). Le chapitre suivant revient sur le déroulement précis de l'opération et apporte des informations précises : il y est fait mention de l'arrière-grand-père de la narratrice alors qu'il était à Beijing. Lie-Fei était alors âgé de six mois (G). Lie-Fei revoit donc son père, de retour de Beijing, cinquante jours après son opération (H). Sans attendre cent jours, maman Ai-Fu autorise Lie-Fei à descendre de son lit (I). Nous formulons ainsi :

1. *Le père de la narratrice effectue un voyage à Beijing. (Lie-Fei a 6 mois)*
2. *Lie-Fei a 5 ans lors de sa toute première leçon*
3. *Lie-Fei admire les petits pieds de sa maman et les touche*
4. *Annonce de l'opération*
5. *Opération des petits pieds*
6. *Convalescence de Lie-fei*
7. *Suspension de l'opération après 50 jours : retour de Beijing du père*
8. *Lie-Fei a l'autorisation de descendre de son lit*
9. *Lie-Fei apprend qu'elle n'a pas souffert plus qu'une autre*

A2-B3-C4-D5-E6-F9-G1-H7-I8

C) Détail des analyses ou Micro-analyses

Entrons maintenant plus en détails dans les anachronies. Car, comme le fait remarquer Genette : « [Le] simple relevé des positions n'épuise pas l'analyse temporelle, même réduite aux questions d'ordre, et ne permet pas de déterminer le statut des anachronies : il faut encore déterminer les relations qui unissent les segments entre eux.²³¹ ». La difficulté de cette analyse réside dans le fait que Mouawad, Leferrière et Chen brouillent, éliminent volontiers les points de repères temporels élémentaires. Par conséquent, nous devons les suppléer. Il s'agira, pour chaque segment, de définir s'il appartient à la position 2 : (maintenant) ou présent de la narration ou 1 : (autrefois) ou *autre temps* de la narration en faisant abstraction du caractère itératif (« quelques fois »). Après étude de chaque extrait ci-dessus, les formules des positions temporelles sont les suivantes :

a) *Laferriere*: A2-B2-C2-D2-E1-F1-G2-H2-I1-J1

b) *Mouawad*: A2-B1-C2-D1-E1-F1-G1-H1

c) *Chen*: A2-B2-C2-D2-E2-F1-G1-H1-I1

a) Laferrière :

La difficulté, dans le récit de Laferrière est que le début du récit (segments A à D) postule une sorte de degré zéro qui serait un état de parfaite coïncidence temporelle entre récit et histoire (*il y a longtemps que j'attends ceci, écrire sur Haïti en Haïti / Une mangue tombe. J'écris : mangue*). Or, « cet état de référence est plus hypothétique que réel », et le récit ne peut plus aller de l'avant ainsi, mais se terminera de la même manière, refermant la boucle. Nous considérons les segments A à C comme une anticipation, une projection sur le récit. Le segment D procède d'un simple retour à la position initiale (L'arrivée du narrateur), sans subordination. Le segment H se définit comme rétrospectif : une rétrospection que l'on peut qualifier de subjective, en ce sens qu'elle est assumée par le personnage lui-même, dont le récit ne fait que rapporter les pensées présentes (il se rappelait que Da faisait le meilleur café, le café des Palmes »). Le segment H est donc subordonné à G et sert de pierre de relance à

²³¹ Gérard, Genette, « Ordre » dans *Figures III*, Paris, Gallimard, 1972, p. 81.

L'odeur du café. On peut donc reformuler ainsi, en mettant en évidence l'anachronie par laquelle débute le récit et une autre anachronie s'y s'insère.

{A2-B2-C2-}D2-E2-F2-G2-[H1]-I2-J2

Mouawad :

Mouawad semble inscrire le liminaire de la pièce, le segment A dans une scripturalité (le testament) qui marque, le moment présent, comme Laferrière. A la différence près que ce présent ne montre pas que l'aventure du retour est terminée et que chaque chose est rentrée dans l'ordre ; ce présent est le présent d'où tout débute ou plus précisément, d'où la vie cesse de s'écouler comme un fleuve tranquille, laissant le récit ouvert à de multiples anachronies. Si l'on considère le segment A comme le point de départ narratif et donc, en position autonome, le segment B (Mouawad) se définit évidemment comme rétrospectif : une rétrospection que l'on peut qualifier d'objective parce qu'elle est assumée par le récit : c'est apparemment un des personnages qui mentionne que Nawal est morte, *que ce n'est pas n'importe qui, c'est une personne qui a un vécu.* Même si cette absence est remarquée par les protagonistes du récit, le fait qu'une personne tierce le fasse remarquer suffise, selon Genette pour qualifier B, comme étant temporellement subordonnée à A. Ainsi que C et D pour les mêmes raisons. Les segments E et F ouvrent une anachronie énigmatique : Nawal amoureuse accouche d'un enfant, « le frère » que viennent de découvrir Simon et Jeanne grâce au testament et qu'ils devront retrouver. Les segments G et H nous ramène au présent, mais d'une manière toute spéciale. Cette fois, le présent est envisagé à partir du passé, et « du point de vue » de ce passé (la mort de Nawal + l'énigme de filiation) : ce n'est pas un simple retour au présent, mais une anticipation du présent dans le passé.

Le segment I fait apparaître une nouvelle **anachronie** par emboîtement (on y reviendra dans la section suivante) et nous ramène au temps où Nawal sombrait dans le coma, au temps de son silence sur son passé. Logiquement, le récit poursuit à l'intérieur de cette anachronie et remonte dans le temps pour poursuivre le récit de Nawal, jeune (J). Bref, une nouvelle formule peut mettre en évidence cette alternance régulière entre le récit et les anachronies successives :

A2-B1-C2-D2-{E1-F1}-G2-H2-{I1-J1}

Ying Chen :

Le récit semble être, à première vue, en tout point chronologique et débute par le récit d'une leçon (qui explique que la femme ne possède pas de libre-arbitre et doit s'en remettre, dans un ordre hiérarchisé à l'Empereur, au supérieur, à son père et enfin, à son fils) faite à Lie-Fei, alors âgé de cinq ans. Le récit se poursuit avec la croissance de Lie-Fei. Ainsi, des segments A à E, le lecteur découvre les conditions et les implications (l'avant), le processus (durant) et les effets sociaux (l'après) de l'opération sur l'héroïne. Or, le segment F révèle une *première anachronie* : il fait un bond dans le temps et nous apprend que *plus tard*, lorsque l'opération et ses effets seront complètement dissipés, elle aura compris que la souffrance éprouvée alors n'était pas plus grande que celle ressentie par d'autres petites filles, et ce malgré ses jours de fièvre. Ce segment est donc une anticipation sur le récit encore inachevé (qui semble d'ores et déjà remplacer une première interprétation du souvenir de l'opération.) Le segment G fait un bref retour sur le déroulement de l'opération et apporte des précisions d'ordre factuelles quant à la durée (120 jours) alors que le récit, racontée du point de vue de l'héroïne, tendait vers un flou temporel, l'amnésie dûe à l'état fiévreux dans lequel elle était plongée (segment G). La narratrice « pose sa voix », se désolidarise du personnage principal pour apporter quelques éclaircissements : anachronie donc, assumée par le récit, suivi d'un très bref retour en arrière ou rétrospection afin d'introduire dans le récit, l'histoire de l'arrière-grand-père de la narratrice et, se raccroche à la trame narrative lorsqu'il rencontre Lie-Fei alors qu'elle est encore alitée. Donc, anticipation en segment F sur rétrospection sur G, avant de se raccorder au récit, en H.

A2-B2-C2-D2-E2-{F1-G1}-H2-I2-

Nous avons jusqu'ici étudié les différents statuts des anachronies et leurs apparitions dans les débuts de récits choisis, qui, par leur nature autobiographique, font appel à ce genre de mécanisme. Nous avons ensuite comparé leurs structures temporelles et narratives respectives afin d'en extraire une sorte de schéma narratif et les significations des différentes anachronies.

D) Analyse et caractérisation des anachronies

Avant de continuer plus loin l'analyse des anachronies, nous apporterons quelques précisions quant aux termes utilisés. Nous remplacerons anticipation et rétrospection par prolepse et analepse, ces termes ayant l'avantage, d'éviter toute consonance psychologique. Nous analyserons l'ensemble des textes du corpus afin d'étudier leur portée, leur amplitude à la faveur d'une remarque quant à l'œuvre de Proust, qui est « l'avenir devenu présent et qui ne ressemble pas à l'idée qu'on s'en était faite dans le passé²³²».

L'usage le plus typique de l'analepse, est, comme nous l'a vu, de combler après coup, une lacune antérieure du récit, lequel s'organise ainsi par omissions provisoires selon une logique narrative plutôt indépendante. Ce type d'analepse est nommé « analepses complétives » ou « renvois ». Sa première fonction est ainsi d'introduire un personnage dans le récit et de raconter son histoire. Il y a, de cette façon, un récit premier et un autre sur lequel se greffent les analepses. Ainsi, le séjour de l'arrière-grand-père de la narratrice, à Beijing, en 1907, raconté à l'occasion de la visite de Lie-Fei, encore alitée, en 1912, vient-il apporter des informations sur ce visiteur à la drôle de coiffe et constitue une analepse qui est, comme une digression dans le récit premier qu'est la vie de Lie-Fei de 5 ans à sa mort. Dans *Incendies*, la première anachronie de ce genre (E1-F1) sert à revenir sur la vie de Nawal et raconter, un épisode de la vie de Nawal, comme les *flashbacks* dans les films. Le lecteur s'identifie alors aux jumeaux et poursuivent l'enquête sur l'identité de Nawal, ce qui constitue le récit premier. Dans *Pays sans Chapeau*, le narrateur, non mécontent d'être revenu chez lui s'apprête à effectuer un geste autrefois quotidien et banal : boire du café de Palmes. Or, ce geste est chargé de sens et d'affects. Il agit au même titre que la madeleine de Proust : c'est toute l'enfance du narrateur qui lui revient en mémoire. Mais au lieu de nous la raconter ici, il y a ellipse. L'analepse est chez Laferrière, contrairement à Mouawad et Chen, de courte amplitude et fait plutôt allusion au passé du narrateur, laquelle est racontée dans *L'odeur du café*, dessinant une configuration textuelle à l'échelle de l'œuvre, n'interférant donc pas avec le texte dans lequel il s'insère.

C'est donc une réminiscence due à la mémoire involontaire, des rappels à l'état pur, des préambules à la comparaison du présent au passé : moment d'euphorie (la mère raconte une anecdote drôle sur le fait que Da se sert elle-même le café si on ne lui en « donne pas »)

²³² Gérard Genette, « Ordre » dans *Figures III*, Paris, Gallimard, 1972, p. 81.

mais le souvenir est douloureux : « ma grand-mère est partie pour le pays sans chapeau depuis quatre ans déjà. Des fois, j'ai envie d'aller lui rendre visite ». Mais cette réminiscence fonctionne comme un événement unique à placer en un seul point de l'histoire antérieur alors qu'il y a aussi certaines rétrospections « quoique consacrées à des événements singuliers, peuvent renvoyer à des ellipses itératives, c'est-à-dire portant non sur une seule fraction du temps écoulé, mais sur plusieurs fractions considérées comme semblables et en quelques sortes répétitives. C'est un événement singulier dont la localisation exacte dans le temps (un hiver) est plus ou moins brouillée. Ce sera le cas, chez Laferrière, de l'épisode où il parle du père. Cet épisode a un caractère répétitif et sa localisation dans le temps est difficile, voire ambiguë.

Le rappel est, chez Mouawad, une manifestation obsessionnelle et met les deux récits en communication directe : « Jeanne a récupéré une photo de sa maman: « Qu'est-ce que tu regardes, maman, qu'est-ce que tu regardes ? » / Nawal est à l'orphelinat de Kfar Ryat : « Et les enfants qui étaient ici, où sont-ils ? » Les deux récits semblent se fondre dans le même désir de rencontre, de quête de vérité où dans le récit 1 la fille cherche sa mère à travers son passé et dans le récit 2, la mère cherche son enfant abandonné à l'orphelinat. C'est un exemple de dissémination narrative. L'œuvre de Mouawad en foisonne.

On retrouve la fonction la plus constante du rappel, constatée d'abord dans *La Recherche du temps perdu* de Proust, celui par lequel un événement déjà pourvu en son temps d'une signification voit après coup cette première interprétation remplacée par une autre lorsque Jeanne, ayant cheminé dans sa quête et après s'être déplacée sur la terre de ses ancêtres, fait toute la lumière sur l'identité et le passé de sa mère Nawal, et modifie, après coup, son opinion sur elle :

Pourquoi tu nous as rien dit ? On t'aurait tellement aimée. Tellement été fiers de toi. Tellement défendue. Pourquoi tu ne nous as rien dit ? Pourquoi je ne t'ai jamais entendue chanter, maman ?²³³

Après avoir réfuté la première interprétation des événements, on se résout à la conserver, faute de mieux. C'est le constat de la narratrice. Enfant, elle voulut avoir de beaux petits pieds enserrés comme sa maman. Mais son opinion changera lorsque Mao au pouvoir, ses pieds seront considérés comme des vestiges d'un temps féodal, et Lie-Fei, traitée en «

²³³ Wajdi Mouawad, *Incendies*, Montréal, Éditions Leméac/Actes-Sud, 2003, p. 64.

ennemie du peuple ». Elle changera de villes, au gré des révolutions, pour se rendre compte que « l'odeur de l'eau est partout la même²³⁴ ». La première interprétation, celle d'avoir de beaux pieds aussi beaux que des fleurs de lotus cède rapidement vers la seconde moitié du récit à une philosophie plus terre-à-terre, partout où l'on va, on retrouvera plus ou moins les mêmes soucis, seul le décor change.

Conclusions

La première conclusion, d'abord d'ordre méthodologique, est de constater l'effet du jeu des anachronies sur les récits et d'ouvrir cette conception à l'échelle de l'œuvre. Ainsi, certaines anachronies travaillent l'œuvre d'un auteur comme un inconscient, tissant un réseau de références. C'est le cas de Dany Laferrière et Ying Chen. D'autres anachronies, encore, sont si omniprésentes qu'elles constituent un niveau du récit et peuvent entrer en collusion avec le récit premier (Mouawad).

La seconde conclusion est que les différents schémas d'analepses et de prolepses des auteurs du corpus sont de multiples façons d'endiguer la difficulté d'écrire le début d'une histoire. A cet effet, les différents jeux d'anachronies, - lesquels sont davantage présents chez Mouawad - peuvent être compris comme une réflexion sur l'origine de l'histoire, l'origine des individus, en tentant de répondre à la question : comment cela a-t-il commencé ? Ainsi, Mouawad nous rappelle : « Raconter une histoire nous impose donc de choisir un début.²³⁵ »

L'écriture prend des allures d'*Odysée*. Elle a pour but une quête précise : résoudre l'énigme de l'origine pour les auteurs du corpus. Par où faut-il commencer ? Résoudre l'énigme de la filiation revient à raconter une histoire, et surtout, *choisir un début*. *Mais quel début ? Quelle origine ?* Pour le lecteur, l'histoire débute-t-elle avec la mort de cette femme, Nawal, qui, il y a longtemps déjà, a décidé de se taire et n'a plus jamais rien dit et sera enterrée bientôt ? Pour les jumeaux, l'histoire commence-t-elle avec les dernières volontés qui leur sont adressées ? Ou bien au moment où ils acceptent les dernières volontés, les missions de leur maman ? Mais peut-être que le début c'est cette jeune fille, Nawal, qui, à peine sortie

²³⁴ Ying Chen, *La mémoire de l'eau*, Montréal, Leméac, 1992, p. 115.

²³⁵ Extrait du texte qui accompagne la représentation des pièces *Littoral*, *Incendies et Forêt* disponible sur : www.celestins-lyon.org/index.../FRCEL_2009_2010_003_DDP.pdf

de l'enfance plonge dans sa vraie vie, la tête première...L'énigme est entière chez Laferrière. L'histoire commence-t-elle lorsque ce jeune noir, déraciné, brillant et insolent atterrit à Montréal dans un appartement contigu et sale ? Commence-t-elle lorsque la fiction flirte avec la réalité et lorsque son premier roman est traduit dans plus de douze langues ? Ou peut-être commence-t-elle avec la mort de Da et le retour du narrateur-personnage sur son île natale ? Pour Ying Chen, il en est de même, on peut se poser les mêmes questions.

Toutes ces interrogations trahissent une mobilité de la mémoire, des souvenirs et des individus au gré de déplacements volontaires ou non. Nous pensions ici retracer, à l'aide de l'étude du temps du récit, les principaux segments narratifs pour les mettre en lien avec l'exil des personnages et voir si cet événement avait une incidence sur le récit et nous nous rendons compte que le récit est travaillé en amont par l'exil, lequel agit, non pas comme un événement unique qui viendrait bouleverser le récit, mais plutôt comme un élément qui déconstruit, joue avec les catégories du passé et du présent et fragmente, éclate le récit.

CHAPITRE 4

DÉRIVE CONTINENTALE

4.1 TOPOGRAPHIE DU MOI : LE POINT

AVEUGLE

La situation initiale de chacune des deux pièces, *Littoral* et *Incendies*, ainsi que les récits *Cette Grenade dans la main du jeune nègre...*, et *La mémoire de l'eau* place les personnages face à une énigme, c'est-à-dire face à des interrogations nouvelles les obligeant à chercher des réponses au-delà d'un périmètre auparavant clairement défini. La scène 4 d'*Incendies* intitulée « La conjecture à résoudre », s'ouvre sur une conversation entre Jeanne, professeur de Mathématiques et le Notaire Lebel où est exposé le problème de l'apparition d'un potentiel père et d'un frère :

JEANNE. Nous appartenons tous à un polygone. Je croyais connaître ma place dans le polygone auquel j'appartiens. Je croyais être ce point qui ne voit que son frère Simon et sa mère Nawal. Aujourd'hui, j'apprends qu'il est possible que du point de vue que j'occupe, je puisse voir mon père ; j'apprends qu'il existe aussi un autre membre à ce polygone, un autre frère. Le graphe de visibilité que j'ai tracé est nul et faux. Quelle est ma place dans le polygone ?²³⁶

L'énigme, dans le théâtre de Mouawad, est d'ordre filial. Le territoire d'exploration est à la fois physique et métaphorique. Jeanne sera la première à partir à la recherche de ce père et de son frère, puis, à entrer dans les ténèbres du passé pour en croiser des fantômes, sans toutefois les voir, les saisir.

De même, dans *Cette Grenade*, un influent magazine a commandé au narrateur-personnage un article pour un numéro spécial sur l'Amérique. Le narrateur-personnage accepte, à condition de choisir son sujet de prédilection, le sexe, « contribuant » ainsi lui-même à l'énigme dont il est au centre et que le titre du même livre traduit en anglais synthétise : “ *Why must a black writer write about sex?* ”

²³⁶ Wajdi Mouawad, *Incendies*, Montréal, Éditions Leméac/Actes-Sud, 2003, p. 21.

Le narrateur explore l'Amérique, avec un calepin de notes, prenant des notes sur le vif sur tout ce qu'il observe : Hollywood ; l'installation de Noirs aux États-Unis, les relations interraciales ; les mythes de l'Amérique tout en essayant de répondre à cette énigme, qui est, pourquoi le Noir est-il associé à la sexualité ? Et quelle est la place de Dany Laferrière dans ce mythe ?

Dans *La mémoire de l'eau*, le récit de l'histoire de l'aïeule s'ouvre sur une leçon inaugurale au cours de laquelle elle apprend peu à peu à se situer par rapport à un monde patriarcal. Néanmoins, dans la Chine des révolutions, l'héroïne se demandera très tôt quelle est sa place dans ce monde changeant, quelle est sa place dans la société chinoise ? Le territoire d'exploration se limite géographiquement à la Chine, mais s'ouvre sur des temporalités différentes, allant à la fois dans le passé, dans le futur et dans le monde des rêves.

Les auteurs campent tous des œuvres qui mettent en place une recherche individuelle. Qu'y a-t-il de plus important, pour un être humain, que de chercher à définir sa place au sein de sa famille, de sa race et de son histoire, son patrimoine ? Les réponses ne viennent pas d'elles-mêmes. Les réponses, bien souvent ne suffisent pas. Les personnages principaux des œuvres ne peuvent se contenter des réponses immédiates : la place de la narratrice de *La Mémoire de l'eau*, Lie-Fei, est soumise à une hiérarchie patriarcale existant depuis des siècles ; celle de la narratrice de Mouawad serait dépendante d'une construction abstraite mathématique²³⁷ ; la place du narrateur-écrivain de Laferrière serait corrélative aux mythes et traditions des esclaves africains qui ont existé bien avant sa venue. Enfin, l'énigme formulée par les auteurs du corpus exprime, à chaque fois, mais de façon différente, un sentiment de perte, de dépossession et l'envie de trouver des réponses autres.

4.2 ENTRE RÊVE ET RÉALITÉ

Les personnages ont souvent de la difficulté à voir, du moins à comprendre la situation dans laquelle ils sont, à décoder les indices pouvant les amener à trouver des réponses pour résoudre l'énigme. De fait, ils plongent dans une réalité autre, qui se rapproche du domaine des rêves, de l'imaginaire. Dans *Incendies*, la pièce met en scène, simultanément, grâce à la technique du montage, plusieurs temporalités et ainsi, Jeanne parcourt-elle la terre de ses ancêtres peuplée de fantômes du passé sans toutefois les voir, les comprendre. A chaque fois,

²³⁷ Voir ANNEXE 7 : Images de la pièce *Incendies*.

à chaque évocation d'un fragment de Nawal, son histoire s'anime. Grâce au procédé cinématographique du *flashback*, la photo s'anime sur scène, Nawal redevient la femme de 40 ans et reprend sa quête insoluble. La voix off de Jeanne, « *Maman que regardes-tu ?* » se fait entendre comme pour mieux accompagner la quête-enquête de Nawal. Ces interrogations permettent de lier les deux histoires à des époques différentes, ces deux chassés-croisés sur le plan de l'écriture scénique. Au théâtre, une séquence (Jeanne interrogeant du regard la photo) est suivie de l'autre (Nawal cherchant son fils à travers les camps de réfugiés). Le moment de passage d'un plan à l'autre tient à ce lien filial, mère-fille, causal ; mais aussi ténu, fragile, où les personnages se livrent à un jeu de devinettes, la fille se met dans la tête de la mère et la mère devine les premiers pas de son enfant. Ainsi, un étrange échange se fait, toute de même entre Nawal et sa fille, comme si le lien de filiation, plus fort que tout, allait au-delà de la simple réalité, de sang à sang, d'inconscient à inconscient :

Jeanne donne l'un des écouteurs de son casque à Simon qui le plaque contre son oreille. Jeanne plaque l'autre écouteur contre la sienne. Tous deux écoutent le silence. Nawal (19 ans) et Sawda marchent côte à côte.

JEANNE. Là. Écoute. On l'entend respirer. On l'entend bouger.

SIMON. Tu écoutes du silence !...

JEANNE. Mais c'est son silence à elle. Derrière ce silence, il y a des choses qui sont là mais qu'on n'entend pas.

Nawal (19 ans) apprend à Sawda l'alphabet arabe.

NAWAL. Aleph, bé, tâ, szâ, jîm, hâ, khâ...

SAWDA. Aleph, bé, tâ, szâ, jîm, hâ, khâ... [...]

Jeanne écoute le silence de sa mère.

JEANNE. Je sais que tu es là. Je le sais. Pourquoi tu n'as rien dit ? Dis quelque chose, parle.

Parle-moi. [...] Pourquoi tu ne me dis rien ? Pourquoi tu ne me dis rien ?

*Jeanne fracasse son walkman contre le sol*²³⁸

Nawal jeune mère cherche son enfant et Jeanne, enfant abandonnée, pétrie de questions, cherche sa mère toutes deux aveuglées par l'envie de trouver des réponses :

Où m'entraînes-tu, maman ? Où m'entraînes-tu ?

Au cœur même du polygone, Jeanne. Au cœur même du polygone.²³⁹

Jeanne soupçonne la présence de fantômes, de quelque chose qui lui échappe sans toutefois pouvoir les voir ou même les nommer. Elle se transforme, au fil du périple, elle-

²³⁸ Wajdi Mouawad, *Incendies*, Montréal, Éditions Leméac/Acte-Sud, 2003, pp. 36-37.

²³⁹ *Ibid.*, p. 49.

même en fantôme, présence errante dans un pays inconnu, lancée sur la trace de sa mère, Nawal.

Au début de l'œuvre de Laferrière, celui-ci prend le parti d'ancrer son nouveau livre dans la réalité et écrit : « Ceci n'est pas un roman. Je le dis en pensant à Magritte dessinant une pipe et écrivant en légende : « Ceci n'est pas une pipe »²⁴⁰ ». Mais, très vite, le narrateur-écrivain bascule dans le monde du fantasme :

L'Amérique n'a qu'une seule exigence : le succès. A n'importe quel prix. Et de n'importe quelle manière. Ce mot, succès, n'a de sens qu'en Amérique. Que veut-il dire ? Que les Dieux vous aiment. Alors les humains se rapprochent de vous, vous reniflent (le capiteux parfum du succès), vous frôlent et, finalement, dansent autour de vous. Vous êtes un Dieu. Un Dieu parmi les maîtres du monde. Il vous sera impossible d'aller plus loin. C'est ici le sommet. Le toit du monde. Surtout : ON VOUS REGARDE.²⁴¹

Le « moi » se fait son cinéma. A peine arrivé, il rêve de tout ce que l'Amérique peut lui offrir. Sa simple évocation (*L'Amérique*) suffit à le transporter dans le monde de l'imaginaire, un monde de possibilités infinies. L'Amérique est ici un pays imaginaire, comparé à l'Olympe, domaine réservé aux Dieux dans la mythologie grecque ; mais aussi but ultime (*impossible d'aller plus loin*) et accès au monde (le toit du monde) par lequel vous pouvez à la fois regarder les autres et être regardé. Plus loin, l'Amérique est le nombril du monde, le centre du monde, l'endroit où tout le monde veut être, exister, comme si le sentiment d'exister était plus fort en Amérique. Mais cette Amérique-là est davantage fantasmée que réelle, plus vraie que nature. Le tiers du livre a lieu dans l'imaginaire du narrateur ainsi que le montrent les séquences où le narrateur se met en scène avec Billie Holiday, Miles Davis, Basquiat, et James Baldwin, des personnages Noirs et célèbres qui ont tous marqué l'Amérique, chacun à leur façon. Le narrateur imagine leur rencontre :

C'est avec James Baldwin que j'ai envie de parler. Et, comme vous le savez, Baldwin est mort. Baldwin, le plus honnête des hommes. Le seul écrivain en qui j'ai pleinement confiance. (...) Je suis encore assis à la fenêtre de cet appartement de Harlem...la petite rue est déserte. De temps en temps, on entend une sirène. Les hommes ont toujours aimé mourir à l'aube.²⁴²

²⁴⁰ Dany Laferrière, *Cette grenade dans la main du jeune nègre...*Mtl, VLB éditions, 1993, p. 1.

²⁴¹ *Ibid.*, p. 17.

²⁴² *Ibid.*, p. 165.

Le cadre est posé. On imagine très bien la suite : le fantôme de Baldwin regagnant la fenêtre, le quartier de son enfance, Harlem, le quartier qui l'a vu grandir pour nouer un dialogue avec cet homme, ô combien seul, comme lui. Pour la rencontre avec Basquiat, sa mémoire lui fait défaut : il confond la réalité et le rêve : « J'ai rencontré Jean-Michel Basquiat quelques jours avant sa mort. Avant ou après, cela n'a plus d'importance pour personne.²⁴³ »

Ces fantômes-là ne sont pas imposés, comme pour Nawal, ni même menaçants ; quoiqu'ils forment une étrange famille pour le narrateur laferrien, ils sont davantage des guides bienveillants dans cette Amérique qui fait tourner la tête à force de célérité, de succès et de jeunesse célébrée, car, en fin de compte, « Nous rêvons nos vies et nous vivons nos rêves²⁴⁴ ». Le personnage de Wilfrid aussi, se fait son cinéma : « Mais moi, j'ai un gros problème, j'imagine beaucoup...²⁴⁵ » confie le personnage au thanatologue qui lui fait découvrir le visage de son père pour la première fois. Wilfrid s'exile dans un monde imaginaire à la suite de la nouvelle : il doit chercher un lieu de sépulture pour son père, qu'il n'avait jusque là (sa mort) jamais vu. La moitié de la pièce bascule vite dans l'imaginaire. Wilfrid a parfois l'impression qu'une caméra est braqué sur lui et qu'on le regarde : « Je ne sais pas d'où me vient cette manie d'avoir toujours l'impression que je suis en train de jouer un film.²⁴⁶ » Il fait aussi intervenir des personnages imaginaires pour le guider dans son aventure. Il y a d'abord le chevalier, reste d'enfance, qui vient reconforter Wilfrid à la morgue :

WILFRID : Qu'est-ce qui arrive avec le corps de mon père ?

LE CHEVALIER : Là-bas, il existe un lieu magnifique pour recevoir le corps de ton père.

LE THANATOLOGUE : Ça dépend de vos moyens.

LE CHEVALIER : Un lieu inconnu, qui n'existe que pour recevoir le corps de ton père.²⁴⁷

Très vite, néanmoins, la situation dépasse le chevalier qui s'avoue vaincu :

Quand tu étais petit, nous combattions les monstres cachés dans le couloir qui menait à la cuisine, quand, en pleine nuit, tu te levais pour aller boire un verre d'eau. Un monstre, c'est gros, c'est laid, c'est facile à combattre et nous sortions toujours vainqueurs. (...)Tu as grandi,

²⁴³ Dany Laferrière, *Cette grenade dans la main du jeune nègre...* Mtl, VLB éditions, 1993, p. 158.

²⁴⁴ Wajdi Mouawad, *Littoral*, Paris, Éditions Leméac/Actes-Sud, p. 29.

²⁴⁵ *Id.*, p. 26.

²⁴⁶ *Id.*, p. 16.

²⁴⁷ *Id.*, p. 20.

Wilfrid, et les monstres sont devenus beaucoup trop forts. Mon épée ne suffit plus à te reconforter.²⁴⁸

Mais sans son chevalier à ses côtés, Wilfrid se sent perdu :

Je ne sais même plus qui je suis. Comment veux-tu que je sache ce qui me fait mal ? Quand tu es petit, c'est pas difficile, tous les enfants ont peur des sorcières ou du monstre noir de l'espace sidéral. [...] Ma mère est morte en me mettant au monde, mon père est mort alors que je baisais comme un pendu ! A moi tout seul, j'ai inversé le jour et la nuit et la nuit avec le jour....²⁴⁹

Renoncer à la présence du chevalier, signifie grandir, être adulte, c'est-à-dire laisser derrière soi l'enfance : les peurs de l'enfance, les monstres de l'enfance, mais aussi les chevaliers de l'enfance, les réconforts et sa sécurité. Or, perdre son père, c'est, en quelque sorte, prendre la place de celui-ci au milieu de la famille, revêtir son autorité. Œdipe ne tue-t-il pas son père afin de prendre la place de celui-ci ? Perdre son père, c'est symboliquement, être père à son tour et poser des actes réfléchis.

Dans ce que nous venons d'esquisser comme un poétique de la dérive chez Mouawad, et Laferrière, nous pouvons constater qu'elle est génératrice de rencontres inopinées, imaginaires ou transcendantes. Le voyage est prétexte à rencontrer les fantômes du passé. Également, pour Chen, il faut « redonner le théâtre [et le récit] aux fantômes ; la scène devient un espace de réincarnation, une zone interlope au carrefour de la vie et de la mort. Ce qui devait rester hors-scène, les ombres du passé et des ténèbres, accède à la visibilité pour venir dire aux vivants ce qui les empêche de quitter la scène et de trouver le repos, de rejoindre la noirceur.²⁵⁰ »

Dans son premier roman, *La mémoire de l'eau*, la narratrice rêve de sa grand-mère, à laquelle elle est très attachée, et qui mourra, trois semaines après son départ pour Montréal :

Je me trouvais au bord d'une rivière, les pieds enveloppés de la chaleur douce du sable. L'eau n'était pas claire, et je n'en voyais pas le fond. J'admirais la fraîcheur des fleurs de lotus. A ma grande surprise, grand-mère montait à la surface de l'eau. Et avec elle, grande tante Qing-Yi qui était morte depuis des années. Un long morceau de bois flottait auprès d'elles. Ce qui

²⁴⁸ Wajdi Mouawad, *Littoral*, Paris, Éditions Leméac/Actes-Sud, p. 21.

²⁴⁹ *Ibid.*, p. 22.

²⁵⁰ Philippe Coutant et al, *Les tigres*, Nantes, Édition Joca Seria, 2009, p. 93.

m'effrayait, c'était la vue de Ping qui, sans yeux ni cœur, pleurait. (...) Tous ces gens-là avançaient lentement dans la rivière. Lorsque le vent s'élevait, ils chancelaient tous et se heurtent. Peu à peu, les fleurs de lotus se transformaient en petites chaussures. Grand-mère se retournait de temps en temps pour saisir ces chaussures qui lui échappaient constamment.

Soudain, de grosses vagues s'élevèrent et sautèrent jusqu'au bord. Lorsqu'elles retombèrent, je sentis une mauvaise odeur d'éclaboussure coller sur mes joues. Tout ce monde dans la rivière disparut soudainement sans avoir eu le temps de dire quoi que ce soit.²⁵¹

Toute l'œuvre de Chen est traversée par cette thématique : la rencontre avec les fantômes du passé. Dans cet extrait, le rêve est énigmatique et le message symbolique. Dans ce rêve, c'est la mémoire familiale comme héritage qui est représentée. Toutes ces personnes sont mortes depuis bien longtemps, mais pourtant, continuent à vivre dans la mémoire de la jeune narratrice, la petite fille. A l'orée d'un départ, la mémoire se bat contre l'oubli. Toute une symbolique est attachée à l'eau. L'eau claire est celle des songes de l'enfance ; l'eau qui s'assombrit annonce un malheur. Cette image de l'eau, est aussi reprise par Virginia Woolf :

Et en moi aussi, la marée monte. La vague se gonfle, elle se recourbe. Une fois de plus, je sens renaître en moi un nouveau désir ; sous moi quelque chose se redresse comme le cheval fier que son cavalier éperonne et retient tour à tour. O toi, ma monture, quelle est l'ennemie que nous voyons s'avancer vers nous, en ce moment où tu frappes du sabot le pavé des rues ? C'est la Mort. La Mort est notre ennemi. C'est contre la Mort que je chevauche...²⁵²

Woolf nous éclaire sur la nature trompeuse de l'eau. Bien que l'eau soit associée généralement à la maternité, la vie et le pouvoir créateur de la vie ; l'eau peut aussi revêtir un caractère plus sombre, destructeur, celui de *l'ennemi, la Mort*. L'eau est libre et sans attaches. Elle se laisse couler en suivant la pente du terrain ou en suivant le courant. Elle s'insinue partout, elle va dans tous les sens. Mais pour la narratrice, lutter contre l'eau, c'est d'abord lutter contre une partie d'elle-même, contre le poids de son héritage, des traditions. Dans *L'Ingratitude*, deux temporalités s'alternent. Dans la première, la narratrice morte depuis peu, est devenue le témoin de ses propres funérailles, assistant aux rituels qui transformeront son corps en fumée. Le second récit, écrit au passé, relate le duel entre la fille et sa mère. Leur conflit permanent est l'objet privilégié du monologue intérieur de la narratrice. Le récit s'ouvre sur la séparation de l'âme d'avec le corps : Yan-Zi réfléchit alors sur la mort et sur son geste auto-destructeur :

²⁵¹ Ying Chen, *La mémoire de l'eau*, Paris, Leméac, 1992, p. 111.

²⁵² Virginia Woolf, *Les Vagues*, Paris, Stock, 1974 (1931), p. 286.

En général, ils respectent davantage les déjà morts que les encore vivants car, devenus moins humains et surtout moins fragile, les premiers peuvent acquérir, du jour au lendemain, plus d'intelligence, plus de talent, plus de vertu, donc plus de valeur. Mais c'est différent dans mon cas. Ma mort est une honte démesurée, car je m'y suis condamnée moi-même, j'en ai exécuté la peine moi-même. (...) Ils ne graveront pas mon nom sur une pierre tombale comme ils font pour tant d'autres.²⁵³

Le repos est impossible : il n'y aura pas de pierre tombale. La narratrice Zan-Yi est condamnée à errer dans les fumées d'encens de son corps brûlant, dans les limbes avant de se réincarner.

4.3 DERIVE

L'Histoire démarre à la faveur d'une dérive. Armés d'un calepin, d'une photo ou de sa mémoire, les personnages d'abord arrimés à un point de départ, errent de lieux en lieux jusqu'à ne plus savoir où ils vont, ne plus connaître le point d'arrivée.

Si le premier roman, *Comment faire l'Amour avec un nègre sans se fatiguer* met en scène un moi éclaté dans une ville américaine plurielle, et est, de ce fait davantage un roman de l'installation ; les romans suivants entament une véritable dérive américaine. Le récit : *Cette grenade dans la main du jeune nègre est-elle une arme ou un fruit* s'inspire d'ailleurs de la tradition du *road-trip* américain de la *Beat Generation* où le narrateur note, décrit et n'omet rien des paysages américains et de leurs habitants sur un fond de musique américaine. Étudions d'ailleurs un extrait d'Allen Ginsberg et de Dany Laferrière :

Ai gravi des collines en suivant les nuages de poussières des remorques (...)
Bassin hideux du Black Rock Désert défilant, Frank Sinatra pleurant les années passées,
vieux enregistrements de voix tristes ensemmentbrées, et Beatles criant Help ! leurs voix
gazouillant en quête de tendresse.
Toute mémoire ramenait sur le champ au temps présent²⁵⁴

Étudions maintenant la version laferrienne, un extrait, pris au hasard :

Ce n'est pas le sexe qui a inventé le sida. C'est le dégoût du sexe qui l'a créé. Son dégoût occidental. Et qui paie les pots cassés aujourd'hui ? Encore le Tiers-Monde. On ne se rend pas compte que le sexe reste l'unique loisir productif des pauvres. Le Tiers-Monde existe en Amérique du Nord. Ce sont les ghettos où pullulent une fourmilière noire, pauvre, analphabète, et où les filles-mères confondent encore la

²⁵³ Ying Chen, *L'Ingratitude*, Paris, Leméac, 1995, p. 9.

²⁵⁴ Col. Auteurs, « La chute de l'Amérique » dans *The Beat Generation*, (1972), 2005, p. 194.

cocaïne et le lait en poudre. L'enfant naîtra aveugle, drogué, malade. Pourtant, il ne mourra pas de cela, mais d'une balle à la tête au coin de 125th Street et Broadway.

Calepin 13²⁵⁵

Dany Laferrière voyage et s'arrête au gré de ses envies, un peu partout, guidé par le hasard. Il prend des notes, noircit des calepins de pensées, d'historiettes, d'anecdotes. Le ton est parfois poétique, d'autrefois journalistique. Le tout forme une sorte de fourre-tout.

Si les auteurs de la *Beat Generation* s'intéressait volontiers aux laissés pour compte de l'Amérique : les soldats rentrés de la guerre du Vietnam, les Sans domiciles fixes, les pauvres, les marginaux, et les poètes itinérants ; Dany Laferrière partage les mêmes intérêts. Lors de son voyage aux États-Unis, il en vient à un constat assez pessimiste. C'est le même désenchantement qui claironne, dans les deux courts extraits, même musique triste chantant le présent et le manque de tendresse d'une Amérique envers ses démunis.

Puis, les arrivées en villes se multiplient : il s'agit non pas de voyager dans un but précis, mais le voyage pour le déplacement lui-même, dériver, s'écarter de son chemin, vouloir se perdre et saisir des images au passage. Les villes nord-américaines, loin d'être glorifiées au fil des déplacements, semblent appartenir à la même bande magnétique cinématographique. Elles se fondent dans un certain anonymat :

J'écris ce livre avec des notes prises sur le vif, un peu partout en Amérique du Nord. Dans un train en direction de Vancouver avec cette grosse femme, en face de moi, qui n'arrêterait pas de me dévisager durant tout le trajet, croyant que je faisais son portrait... Dans un autobus de Greyhound filant vers le Sud (Key West), un vendredi ensoleillé... (...) Dans ce restaurant végétarien de San Francisco où je n'ai rien mangé à cause d'une microscopique chose graisseuse restée au coin de la bouche de fille assise (...) Dans un taxi, à la sortie d'une discothèque de Manhattan, à trois heures du matin [...] En Amérique, on bouge. L'espace américain est une invitation à la vitesse.²⁵⁶

Mais la vitesse ne vaincra pas la lassitude envahissante. L'exaltation des premiers jours fait place à une mélancolie certaine. L'auteur perd ses repères, perd ses moyens :

Je ne reste pas en place. Mon esprit vagabonde sans cesse. Tout cela pour éviter la seule chose qui compte vraiment : LE FAIT QUE JE N'ARRIVE PLUS A ECRIRE

²⁵⁵ Dany Laferrière, *Cette grenade dans la main du jeune nègre est elle une arme ou un fruit ?* Montréal, VLB éditions, 1993, p. 26.

²⁵⁶ *Ibid.*, p. 1.

DEPUIS QUE JE SUIS DEVENU CELEBRE. Je ne veux même pas y penser. Et je fais en sorte que personne ne puisse soupçonner mon drame.²⁵⁷

Le personnage de Jeanne dérive aussi, jusqu'à perdre ses moyens, se perdre dans un pays étranger. Jeanne a retrouvé une vieille photo de sa mère, Nawal. Elle regarde la photo, premier indice dans sa quête, qui représente sa mère, jeune, accompagnée d'une autre jeune femme. Sous sa veste d'homme, on devine la crosse d'un revolver. Jeanne interroge ce regard, qu'elle reconnaît à peine, combien mystérieux.

« Maman, que regardes-tu ? ²⁵⁸ »

La photo de Nawal et Sawda, témoin muet d'un drame antérieur, lance Jeanne sur une piste d'abord fautive, l'hypothèse que Nawal était peut-être gardienne de prison. Les choses lui résistent. Jeanne traverse, chemine à travers ce pays inconnu, la mémoire de sa mère, sa vie d'avant, et dans « toutes ces années qu'elle a cachées²⁵⁹ ». Cependant, la tâche n'est pas facile. Au lieu de trouver des réponses claires à ses questions, elle se bute à d'autres questions, encore plus insolubles que les premières, la propulsant toujours vers l'avant, dans la route, seule, dans un voyage au pays de la légende et du mythe. Dérive pour dérive. Jeanne dérive dans le pays de ses origines où, des années auparavant, sa mère Nawal avait elle-même dérivé - un pays sans nom, anonyme, parce qu'il y en a tant, en guerre. Cela peut être le Liban, l'Afghanistan, l'Iran, l'Irak, le Sri Lanka, le Rwanda. - Jeanne est à la recherche de sa mère et sa mère était à la recherche de son enfant qu'on lui avait pris de force. Dans cette quête-enquête, il faut déchiffrer les indices laissés par Nawal au-delà de son silence. De cassettes enregistrées par l'infirmier pendant le coma qui dura six ans de Nawal, « Assise. Silencieuse. Pas un regard fou. Pas un regard perdu. Lucide et tranchant²⁶⁰ », Jeanne les écoute, essaie de remonter le fil du temps, regarde la photo et interroge ce regard, qui n'a pas changé malgré les années, combien mystérieux, « Qu'est-ce que tu regardes, maman ? »

L'énigme demeure entière : que se cache-t-il derrière son silence ? Paradoxalement, c'est de ce silence que jaillissent les indices. Jeanne écoute les cassettes de silence enregistrées par l'infirmier, essaie de remonter le fil du temps. Elle a arrêté de donner ses

²⁵⁷ Dany Laferrière, *Cette grenade dans la main du jeune nègre est elle une arme ou un fruit ?* Montréal, VLB éditions, 1993, p. 87.

²⁵⁸ Wajdi Mouawad, *Incendies*, Montréal, Éditions Leméac/Actes-Sud, 2003, p. 42.

²⁵⁹ *Id.*, *Littoral*, Montréal, Éditions Leméac/Actes-Sud, 1999, p. 49.

²⁶⁰ *Id.*, p. 41.

cours à l'Université, arrêté ses études de doctorat. Elle est rentrée chez elle. Elle ne répond pas au téléphone lorsque son frère l'appelle. Elle s'est enfermée avec les cassettes de silences de sa mère : elle dérive. Elle s'écarte de son travail, ses études, son frère, sa seule famille pour emprunter une nouvelle voie qui demande toute son attention. Elle s'écarte de tout, pour se déplacer seule dans sa quête. Peu à peu, elle fait comme sa mère, remarque son frère :

Tu te tais. Tu ne dis plus rien. Comme elle. Elle rentre un jour et elle s'enferme dans sa chambre. Elle reste assise. Un jour. Deux jours. Trois jours. Ne mange pas. Ne boit pas. Disparaît. Une fois. Deux fois. Trois fois. Quatre fois. Revient. Se tait. Vend ses meubles. T'as plus de meubles. Son téléphone sonnait, elle ne répondait pas. Ton téléphone sonne, tu ne réponds pas. Elle s'enfermait. Tu t'enfermes. Tu te tais.²⁶¹

Jeanne dérive, sombre dans la folie. Elle veut écouter toutes les cassettes enregistrées pendant six ans en espérant que sa mère parle, lorsque personne ne l'écoute. Puis, à force d'écouter, elle finit par entendre. Elle entend derrière le silence de Nawal, des choses qui sont là, mais qu'elle ne dit pas. Elle cherche l'indicible, l'invisible. Bien plus, ce silence permet de voir l'abîme dans lequel sombre doucement Jeanne, le même, semble-t-il qui avait aspiré Nawal des années auparavant. Peut-être est-ce la condition sine qua non pour la comprendre. Juste avant de prendre l'avion qui l'amènera sur la terre de ses ancêtres, elle prend conscience de sa dérive. Elle a peur : « J'ai peur de devenir folle. Je vais raccrocher et tomber la tête première, tomber loin, très loin de toute une vie de géométrie précise qui structurait ma vie.²⁶² »

Perdre le nord, quoi de plus terrifiant ? Se rapprochant de la vérité, elle a l'impression de perdre le nord, perdre la raison et sombrer dans le silence de Nawal :

Perdre le nord, c'est oublier ce que l'on avait l'intention de dire. *Ne plus savoir où l'on en est. Perdre la tête.* Une chose qui ne se fait pas. Une chose qui ne s'évoque qu'au négatif, pour la nier, pour dire qu'on ne l'a pas faite. On dit : « Il ne perd pas le nord, celui-là » [...] Perdre le Nord. *To be all around*, propose comme traduction mon excellent dictionnaire français-anglais. Expression qui signifie, mot à mot, être complètement à l'étranger. Mais si on cherche du côté du dictionnaire anglais-français, on trouve : éparpillé de tous côtés ou aux quatre vents, mais aussi : se tromper tout-à-fait, dérailler complètement, ne plus y être du tout²⁶³. Comme le fait si bien remarquer Nancy Huston, les dictionnaires nous induisent en confusion et nous jettent dans l'inquiétante étrangeté de l'entre-deux-langues, « *là où les mots ne veulent pas dire, là où ils refusent de dire, là où ils commencent à dire une chose et finissent par en dire une tout autre*²⁶⁴ » ».

²⁶¹ Wajdi Mouawad, *Littoral*, Montréal, Éditions Leméac/Actes-Sud, 1999, p. 36.

²⁶² *Ibid.*, p. 49.

²⁶³ Nancy Huston, *Nord perdu*, Paris, Actes Sud/Leméac, 1999, p. 12.

²⁶⁴ *Ibid.*, p. 13.

Jeanne est entraînée au pays où les mots ont des significations doubles, où ils instaurent un double langage propre au mythe.

Perdre le nord, c'est être désorienté, dans son langage et dans ses mouvements, c'est ne plus savoir qui l'on est. Perdre le Nord, c'est perdre la tête : ce que l'on était censé dire ou faire, on ne le sait plus, on ne s'en souvient plus, comme frappé d'amnésie. Jeanne est frappée d'amnésie. Paradoxalement, le Nord, elle en vient. Ne dit-on pas le Grand Nord, pour désigner le Canada ? D'ailleurs, « personne ne dit, le Petit Nord. Toujours du grand. Sa grandeur compense, dans l'imaginaire français, son vide. Il est immense mais ne contient rien. Des arpents de neige. Des millions d'hectares de glace²⁶⁵», les mêmes qui emprisonnent la vérité, le silence de Nawal. Quoi faire sinon s'enivrer dans son silence, s'y noyer ? Le texte de Régine Robin fait écho à la désorientation de Jeanne :

*Elle perd la boule, le Nord.
Elle perd ses mots.
Mémoire fêlée,
Mémoire fendue
Les articulations sont foutues
Il n'y aura pas de récit
Pas de début, pas de milieu, pas de fin
Pas d'histoire
Entre Elle, je et tu confondus
Pas d'ordre.
Ni chronologique, ni logique, ni logis.²⁶⁶*

Jeanne et Nawal cherchent la noyade, telles des narcisses aux beautés temporelles. Elles cherchent à se perdre, dans un jeu d'incessants miroirs : elles cherchent, ainsi,

[C]e miroir sonore, ce chant de Syrène inaudible pour qui a trop d'oreille. Il lui fallait être sourd pour entendre la voix l'appelant par son nom. Il disait. C'est la folie si on vous garde attaché à l'intérieur pour vous faire entendre raison, comme on dit. Ce qu'il voulait entendre n'était pas la raison, mais son nom. Le poisson-soi²⁶⁷

Comme deux jolies sirènes, elles perdent pied, elles sombrent dans les profondeurs des eaux. Le voyage sur le fleuve dans *La mémoire de l'eau* fournit la meilleure représentation de cette quête de l'absolu, de vérité et de liberté qui est au cœur de la dérive. Où est le réel ? Où est la réalité ? Où doit-on tourner son regard ? Au ciel ou au fond des

²⁶⁵ Nancy Huston, *Nord perdu*, Paris, Actes Sud/Leméac, 1999, p. 13.

²⁶⁶ Régine Robin, *La Québécoise*, Montréal, Éditions XYZ, (1983) 2005, p. 19.

²⁶⁷ Wajdi Mouawad, *Le Poisson soi*, Montréal, Boréal, 2011, p. 22.

eaux ? Au fond des eaux, il y a les fantômes du glorieux passé chinois, donnant à l'eau le sens de la plus lointaine patrie, une patrie immortelle :

Un matin de février 1933, mes grands-parents montèrent donc dans le bateau. [...] Lie-Fei avait le pas lourd : elle attendait son quatrième enfant. « J'espère que tu auras une petite sœur », dit-elle à son fils. La date prévue de son accouchement approchait, mais elle n'avait pas voulu retarder le départ. « Cette ville était trop vieille, m'expliquerait-elle plus tard. Il y avait dans l'air de notre pays d'origine un goût de cadavre. Ma famille aussi était en train de s'anéantir. Je l'avais lu dans les yeux de mon père le jour où nous nous étions promenés dans le parc [et regardions l'eau claire du lac] pour la dernière fois. Je pensais alors à éloigner le plus possible de cette terre mon nouvel enfant, à l'empêcher de pourrir avec nous. [...]

Le bateau s'en allait dans un canal qui reliait le nord et le sud du pays. Il était donc probable que depuis des siècles les empereurs de Beijing avait bu la même eau que les habitants du sud. [...] Lie-Fei voyait dans cette eau mêlée de boue jaune le lac de sa ville dans lequel pourrissaient les feuilles de lotus à la fin de l'automne. Le bateau passait à travers d'immenses terres monotones. Le vent du Nord apportait par intervalles des grondements de canon.²⁶⁸

Ainsi, « l'eau, par ses reflets, double le monde, double les choses. Elle double aussi le rêveur, non pas simplement comme une vaine image, mais en l'engageant dans une nouvelle expérience onirique.²⁶⁹ » L'invitation au voyage au lecteur est là. Le lecteur n'a qu'à embarquer sur le bateau de Chen pour voir, lui aussi, ces lignées d'empereurs qui s'abreuvent à même l'eau jaune du fleuve.

Le bateau à bord duquel monte Lie-Fei, traverse l'épaisseur du monde, un monde qui existe depuis des siècles et qui a nourri les plus grands souverains. L'eau du lac est le symbole immuable de l'immensité du temps : le glorieux passé chinois. Sentiment étrange qui émane du conte chinois : le fleuve, le ciel et la terre témoigne de notre existence et non l'inverse. Ainsi, peut-on lire :

Les choses autour de nous ont une durée beaucoup plus considérable que celle qui nous est impartie, que nous n'en sommes pas témoins comme on est témoin d'un événement ; mais que ce sont ces choses qui nous regardent, elles qui sont témoins de nous...d'un côté, un monde durable, infini, de l'autre notre conscience, éphémère, aléatoire et pressée²⁷⁰

Les dimensions du voyage sur le fleuve ne sont pas seulement celles de l'aventure, celle d'une famille partant pour l'inconnu, mais de l'intimité et l'introspection qui rappelle le poisson-soi. Lie-Fei n'est pas la fille d'un grand monarque quittant un village sans nom pour

²⁶⁸ Ying Chen, *La mémoire de l'eau*, Paris, Leméac, 1992, pp. 39-40.

²⁶⁹ Gaston Bachelard, *L'eau et les rêves*, Paris, Corti, 1942, p. 61.

²⁷⁰ Isabelle Daunais, « Une vitesse littéraire : la lenteur », dans *l'Inconvénient*, revue littéraire et d'essai et de création, no1, mars 2000, Mtl, p. 16.

rejoindre son fiancé à Shanghai l'extravagante. Nous avons déjà vu comment l'eau est un symbole temporel ; voyons comment le bateau peut être compris comme une allégorie du personnage féminin et l'eau une métaphore de ses racines : le bateau qui quitte le port pour l'eau et qui passe devant les habitants restés à quai, porte un regard morne et terne sur les immenses terres monotones avant de lui tourner le dos et de partir. Or, ce bateau resté longtemps captif, est Lie-Fei. Elle quitte une ville dont elle n'a jamais compris les us et les coutumes : ballottée par des vents contraires, l'autorité de la mère, du père et de l'empereur. Le voyage sur le glorieux fleuve n'est d'aucun réconfort. Au contraire ! Il lui rappelle combien elle est liée à cette eau et ce lien l'emprisonne, comme la boue emprisonne les fleurs de lotus au fond du canal.

Le bateau a, de tout temps, figuré le profond désir d'évasion des poètes, la soif de liberté. Quoi de plus étonnant qu'ici, le voyage au lieu de se passer en mer, se passe sur un fleuve, comme si le personnage féminin était prisonnier et n'osait ouvrir elle-même les portes de l'imagination et de la liberté. Au moment où, à l'âge adulte, son esprit pourrait transcender la mémoire du clan, du pays pour « voguer » vers de nouveaux horizons, il entraîne le lecteur vers la réflexion du passé. Or, Lie-Fei en « tournant le dos à sa belle-mère Sheng et où couraient désespérément ses deux fils aînés²⁷¹ » déclenche contre elle les forces de l'eau. En tournant le dos à sa belle-famille, elle tourne le dos à la tradition, au passé, mais aussi à une partie d'elle-même. En parcourant l'eau aux gouffres marins, véritable miroir de la mémoire ancestrale chinoise, Lie-Fei porte en elle sa propre mort en s'éloignant. Hors de la famille, point de salut semble dire le récit. La fin tragique du récit est annoncée par la transformation de l'eau. L'eau du canal est « mêlée de boue jaune [...] dans laquelle pourrissaient les feuilles mortes de lotus à la fin de l'automne²⁷² », une eau qui draine ses illusions, *feuilles mortes*, et l'enfant mort-né dans son ventre tandis qu'une nouvelle vie débiterait sur l'autre rive. Éros et Thanatos se rejoignent sur la traversée maudite. Le fleuve shanghaien réunit tous les fantômes du passé et du présent, tragédies et bonheurs.

Selon Bachelard, « toute eau primitivement claire est une eau qui doit s'assombrir, une eau qui va absorber la noire souffrance. Toute eau vive est une eau dont le destin est de s'alentir, de s'alourdir. Toute eau vivante est une eau sur le point de mourir²⁷³ ». Ainsi, pour

²⁷¹ Ying Chen, *La mémoire de l'eau*, Montréal, Éditions Leméac, 1992, p. 40.

²⁷² *Ibid.*, p. 40.

²⁷³ Gaston Bachelard, *L'eau et les rêves*, Paris, Corti, 1942, p. 59.

reprendre les termes de l'auteur, tout eau mobile annonce le spectre de la mort : l'eau de l'enfance « meure » pour révéler une profondeur, une lourdeur. Les rêveries de l'eau claire de l'enfance de Lie-Fei sont remplacées par celles envahies par la boue, les ronces du canal. Le voyage sur le fleuve est une dérive entre la vie et la mort où les âges successifs de Lie-Fei sont représentés par la fixité/l'immobilité de l'eau, lesquels auront finalement raison d'elle. Lie-Fei, enceinte de son troisième enfant, avortera sur le bateau, *la puanteur de son pays natal* s'étant fixée sur elle ou bien le prix à payer pour s'en être trop éloignée ?

La dérive, même si, ici, chez Chen, n'est pas américaine, permet de voir qu'elle suscite le hasard, l'inopiné, l'imaginaire et la métamorphose, contrairement à la rive, laquelle, incarne l'appartenance et l'habitude. Lie-Fei s'embarque pour Shanghaï avec son mari Wei-Po et leur fils aîné, parce que ce dernier a acheté une usine de souliers à Shanghai et espère faire fortune. Ainsi, nous retrouvons aussi l'idée de la réussite chère à Laferrière. Pourtant, au lieu d'être la prémice d'une nouvelle vie emplie de bonheurs, le voyage sur le fleuve annonce d'autres tragédies à venir, d'autres pertes.

4.4 TRANSCRIPTURALITÉ DU MOI ET SENS ERRATIQUE

Dans son essai intitulé *La lenteur*, Isabelle Daunais débute son article en nous disant qu'une idée répandue veut que la littérature, entre autres « fonctions » [...] ait celle d'être gardienne de la mémoire » et que cette conception vient du fait que « nous la considérons durable, comme en dehors des aléas de l'existence...²⁷⁴ ». Les personnages à la dérive et faisant l'expérience de la perte se mettent à écrire pour tenter de conjurer le sort, essayer de ne pas trop perdre pied dans leur chute, leur noyade. Peut-être ont-ils compris, pour reprendre l'idée de Daunais, que la littérature pouvait être non seulement un rempart durable contre la solitude, mais aussi un témoin muet de l'existence.

Dans les récits étudiés, l'écrivain est souvent présent sous la forme d'une figure auctoriale, c'est-à-dire, que l'auteur du texte est aussi en train d'écrire ou de commenter le texte que nous lisons. Les textes de fictions sont alors, très souvent des récits de vies assumés,

²⁷⁴ Isabelle Daunais, « Une vitesse littéraire : la lenteur », dans *l'Inconvénient*, revue littéraire et d'essai et de création, no1, mars 2000, Mtl, p. 7.

partiellement (Wajdi Mouawad) ou entièrement (Dany Laferrière et Ying Chen) par des narrateurs-scripteurs. Nous entendons par le terme de « scripteur » celui qui écrit un texte manuscrit. Trois « figures autoriales » se détachent avec force parmi le corpus de textes étudiés : celle de Wilfrid et Nawal (*Littoral et Incendies*), Dany et Ying. Elles ne revêtent pas le statut d'un véritable écrivain ou d'un écrivain confirmé, mais plutôt celui d'un scripteur qui forge une écriture du « Moi ». Dany Laferrière et Ying Chen écrivent leurs mémoires sur des calepins, rédigent leur journal tout en aspirant à être publiés et à trouver un public. Wilfrid et Nawal, personnages fictionnels, rédigent leurs souvenirs sous forme de lettres sans les envoyer à leurs destinataires.

Dans les textes de ses pièces, Mouawad met en place un effet de spécularité partiel par le biais des lettres. Les lettres marquent des moments forts, des événements importants tels que des séparations ou des retrouvailles. Ici, les lettres ont pour fonction de briser le silence qui entoure l'énigme de filiation autour de Wilfrid, Jeanne et Simon. Wilfrid a été élevé par ses tantes mais ne connaît ni son père ni sa mère. Dans *Littoral*, les lettres écrites par Ismail ne parviennent jamais à son fils, Wilfrid, car, ses lettres sont emplies de la tristesse d'une âme qui vagabonde de ville en ville dans un pays en guerre. À l'issue de la première missive, Wilfrid apprend où il est né et pourquoi. Il est né dans un abri, dans le sous-sol d'un immeuble à cause des constants bombardements qui pleuvaient et sa naissance causa la mort de sa mère qui était de nature fragile. À la lecture d'une autre lettre, Wilfrid comprend que son père est devenu fou après la mort de sa mère et qu'il vagabonde de ville en ville, à la recherche d'un emploi après que son fils a été confié à sa belle-famille au Canada :

Mon cher Wilfrid,

Je suis assis dans un café et je t'écris. Aujourd'hui c'est ton dixième anniversaire. Dix ans que ta mère est morte. Hier, je suis arrivé par bateau dans ce pays fait de désert et de soleil. Je connais quelqu'un qui me fera travailler comme peintre en bâtiment. Je pense à ta mère. Je pense à ces jours heureux de la guerre. Ta mère vivante. (...) Tu étais encore dans son ventre. Tu me tenais chaud au fond de cette horreur...²⁷⁵

Très vite, le souvenir du fils ne suffit plus à lui réchauffer le cœur. Le souvenir se transforme en « un couteau planté dans la gorge ». A jamais, Ismaël a dans la bouche le goût

²⁷⁵ Wajdi Mouawad, *Littoral*, Paris, Éditions Leméac/Actes-Sud, p. 40.

du sang de sa femme disparue, de son fils enlevé. Il erre, âme en peine, âme pleine d'amour et de colère. Désorienté, il utilise désormais le langage symbolique pour s'exprimer :

LE PERE. Wilfrid, quel âge as-tu? Je ne me souviens plus....Ma mémoire est une forêt. Ta mère seule s'y promène. Elle foule de ses pas mon cerveau et, sans cesse, ravive le souvenir. Ma tête est pleine de feuilles mortes qui bruissent sous les pieds de ta mère morte. Je ne suis plus qu'un voyageur cheminant entre ce que j'oublie, et le craquement continu de mon cerveau. Ma mémoire est une forêt dont on abat les arbres.²⁷⁶

Le père est désorienté : il ne sait plus quelle est l'année ou quel âge pourrait avoir son fils. Cet échange, intervient plus de quinze ans après son écriture. Il parvient tout de même à abolir la distance temporelle entre le père et son fils, à rattraper le temps et enfin, répondre aux interrogations que le fils s'est, depuis toujours, posées :

WILFRID. Alors j'ai ouvert, lettre après lettre, pour trouver, pour comprendre ! Ma vie toute entière sortait des enveloppes, mes souvenirs, mon imagination, tout m'échappe et s'évapore.²⁷⁷

Mais au lieu d'éprouver le sentiment de soulagement attendu, le fils se sent davantage perdu, propulsé dans la mémoire d'un père qui lui échappe, lui résiste et le fascine. Wilfrid voit pour la première fois ce paysage qui l'a porté et enfanté et au lieu d'avoir l'impression de renaître, il est se sent orphelin, de retrouver la partie de lui qui lui faisait défaut. Cette partie occultée, cachée par son entourage et qui le faisait sentir incomplet « s'échappe » littéralement des lettres. Wilfrid s'aperçoit qu'il est devenu étranger à lui-même. Il ne reconnaît pas cette « terre », cette « enfance », cette « mère-mer ». Il devra, tout comme Jeanne dans *Incendies* partir à la découverte de ce pays d'origine afin de se réapproprier ces souvenirs. Qui était ce vagabond dont on lui a caché jusque-là l'existence ? Si les lettres permettent de reconstituer, de façon très fragmentaire et très univoque, la vie de l'homme, elles ne sont pas suffisantes pour un jeune homme qui a soif de réponses ; néanmoins, elles humanisent la dépouille inerte que Wilfrid transporte, cherchant un lieu de sépulture. Là où le corps du père ne peut répondre, l'écriture, elle, brise le silence : elle remonte le temps et redonne vie à des personnes et des lieux qui ne sont plus.

²⁷⁶ Wajdi Mouawad, *Littoral*, Paris, Éditions Leméac/Actes-Sud, p. 44.

²⁷⁷ *Ibid.*, p. 41.

Duras dit « tout prend sens tout à coup par rapport à l'écrit²⁷⁸ ». Les lettres ont un pouvoir magique, celui de donner forme à l'intangible. Aux enfants de la guerre, on leur dit : « voici le ciel », mais on ne leur dit rien sur le ciel. On leur dit : « voici le vent », mais on ne leur dit rien sur le vent. On leur indique le monde et le monde est muet. Et « la vie passe et tout est opaque ». Or, voir des lettres gravées sur une pierre, c'est comme si la pierre s'illuminait, devenait « transparente » : « Un mot et tout s'éclaire²⁷⁹ ». Nawal, plus jeune, a appris à lire et à écrire et a eu l'impression que le monde s'éclairait enfin. Peut être est-ce pour cela qu'elle a attendu le moment de la mort, à ce moment où l'on a envie de dire des choses aux gens qu'on aime pour se confier. Elle a attendu le moment fatidique où sa propre pierre pourrait devenir « transparente de vérité ».

Mais écrire, même si l'acte « éclaire », ne brise pas pour autant le silence ; il en est plutôt le prolongement. « Écrire c'est aussi ne pas parler. C'est se taire. C'est hurler sans bruit²⁸⁰ ». C'est lorsqu'il y a silence absolu, lorsqu'on est au lieu le plus intime de soi-même, qu'on peut vivre la double expérience de la solitude et de la liberté pour entendre son âme parler. Pour s'inspirer, Duras dit qu'il faut « s'efforcer de dire ce que je vois, ce que je vis, aime et perds²⁸¹ ». Au début, Ismail porte son regard vers l'extérieur. Il y a le spectacle de la nature : Ismail parle beaucoup de la terre, du pays, de la mer, souvent de la mer et de l'amour pour la mère de Wahab. Il demeure comme ça, assis dans son abri anti-bombe à regarder les objets familiers devenir inconnus. Il y a quelque chose de *unheimlich* là-dedans qui fascine. Sa solitude d'écriture n'est pas absence au monde pas plus qu'elle ne le rend étranger ; au contraire, elle est accueil, rassemblement, « elle tend à rendre universel un discours unique, c'est-à-dire montrer la commune condition d'une solitude en laquelle l'être s'étend dans la mesure où il se rassemble²⁸² ».

Pour Nawal, écrire est comme une nuit envahissant doucement la pièce, un rideau rouge tombant sur sa chambre. Nawal s'isole, s'enferme. Comme Duras, elle « ferme les portes, [elle] coupe le téléphone et [elle] coupe [sa] voix, [elle] ne veut plus rien²⁸³ ». Elle « rentre en [elle] même et, des heures durant, ne rencontre personne.²⁸⁴ » jusqu'à sombrer dans

²⁷⁸ Marguerite Duras, *Écrire*, Paris, Gallimard, 1993, p. 19.

²⁷⁹ Wajdi Mouawad, *Incendies*, Montréal, Éditions Leméac/Acte-Sud, 2003, p. 35.

²⁸⁰ Marguerite Duras, *Écrire*, Paris, Gallimard, 1993, p. 22.

²⁸¹ Rainer Maria Rilke, *Lettres à un jeune poète*, Paris, Mille et une nuit, 1920-1926, p. 9.

²⁸² Max Bilen, *Écriture et Initiation*, Paris, Thèse présentée devant l'Université de Paris X le 6 juin 1975, p. 76.

²⁸³ Marguerite Duras, *Écrire*, Paris, Gallimard, 1993, p. 18.

²⁸⁴ Rainer Maria Rilke, *Lettres à un jeune poète*. Paris, Mille et une nuit, 1920-1926, p. 31.

le coma. Ce silence très dense qui envahit la pièce, la ramène sans cesse à elle-même, comme à un cachot, emprisonnée dans son propre corps malade. À son réveil, l'écriture sera comme un couteau, quelque chose de dur, de lourd, de violent qui veut éclore. « L'enfance est un couteau planté dans la gorge » écrira-t-elle dans son testament. Là, dans son intériorité, c'est pareil à un volcan.

Grâce au motif de la machine-à-écrire, Laferrière permet de faire glisser le récit dans une mise-en-abîme des villes nord-américaines comme spectacle où le narrateur passe du statut de personnage-objet à sujet. La ville nord-américaine offre une surenchère à plusieurs niveaux : femmes, fêtes, lumières de la ville et culture livresque. La ville nord-américaine se présente donc, comme une ville-théâtre encore une ville-jungle dans la mesure où ces lieux incarnent le rêve de la réussite. Le narrateur, parachuté dans cette ville, se retrouve dans une lutte individuelle pour sa survie et sa réussite. La machine-à-écrire lui permet de se soustraire à l'enfer du travail infligé par la société tout en prenant l'initiative de fabriquer sa propre réussite :

Je traîne depuis longtemps, dans un carton de chaussures, quelques calepins bourrés de notes, un journal (que je tiens sporadiquement depuis trois ans) et un lot de fiches où sont annotés des phrases écrites spontanément, des croquis, des bouts de dialogues ramassés dans les bars, de brèves descriptions de gens rencontrés au hasard, des descriptions d'objets et d'animaux, etc., des réflexions sur le jazz, les filles, la faim. Une sorte de fourre-tout autobiographique...²⁸⁵

Du mot au nom

Qu'y a-t-il de plus important que son propre nom ? Le nom est donné par les parents, il fonde une partie de notre identité. Le nom occupe une place primordiale dans les textes choisis : il est la clé de compréhension de l'humanité. Celui qui n'a plus de nom, celui qu'on ne peut plus nommer n'existe plus. Il tombe dans l'oubli. Les personnages errants, y accorderont une attention particulière, le nom étant leur dernier repère. Chez Laferrière, le lecteur ne connaît pas le nom du narrateur-personnage. Dans son premier roman, *Comment faire l'amour avec un nègre...* Bouba désigne souvent le narrateur en l'appelant « *mon vieux* ». Or, personne ne connaît le vrai nom du narrateur-personnage à part Da. Da lui a donné un autre nom, Vieux Os, parce qu'il aime, comme l'indique une expression française,

²⁸⁵ Dany Laferrière, *Comment faire l'amour avec un nègre...* Mtl, Éditions VLB, 1985, p. 61.

faire de vieux os, c'est-à-dire, se coucher très tard. Une étrange tradition haïtienne entoure le nom de mystère :

Da dit qu'on est à la merci de la personne qui connaît notre vrai nom. Il y a un nom pour les autres (les amis, les professeurs, les filles) et le nom officiel. Et un nom secret que personne ne doit savoir. On choisit son nom, sans ne jamais le révéler à personne. Il ne faut pas l'oublier sinon on est foutu.²⁸⁶

Ainsi, « selon Da, on est vraiment mort quand il n'y a personne pour se rappeler notre nom sur cette terre.²⁸⁷ » Évoquer le nom des gens qui ont disparus suffit pour qu'il ne tombe pas dans l'oubli. Dans *Incendies*, l'absence du nom devient une punition, celle de l'oubli, du silence. Nawal laisse la lettre suivante dans son testament aux enfants, Simon et Jeanne :

Pierre et épitaphe.
Au notaire Hermile Lebel.
Notaire et ami,
Aucune pierre ne sera posée sur ma tombe
Et mon nom gravé nulle part.
Pas d'épitaphe pour ceux qui ne tiennent pas leurs promesses
Et une promesse ne fut pas tenue.
Pas d'épitaphe pour ceux qui gardent le silence.
Et le silence fut gardé.
Pas de pierre
Pas de nom sur la pierre
Pas d'épitaphe pour un nom absent sur une pierre absente.
Pas de nom.²⁸⁸

En refusant sa propre stèle funéraire, Nawal repousse tout repos, renonce au droit d'exister, même partiellement. Son acte volontaire fait écho à l'enterrement anonyme de sa grand-mère Nazira :

Nazira meurt,
On lève la tête du lit.
On la pose dans un trou.
Chacun lance sur son corps un seau d'eau.
C'est la nuit.
Chacun se recueille.²⁸⁹

²⁸⁶ Dany Laferrière, *Pays sans chapeau*, Paris, Éditions Lanctôt, 1999, pp. 27-28.

²⁸⁷ *Id.*, *L'odeur du café*, Paris, Serpent à plumes, (1991), 2001, p. 28.

²⁸⁸ Wajdi Mouawad, *Incendies*, Montréal, Éditions Leméac/Acte-Sud, 2003, p. 14.

²⁸⁹ *Ibid.*, p. 29.

Jeune, Nawal avait appris à écrire, sur les conseils de sa grand-mère, Nazira. Lorsqu'elle a su comment épeler le nom de sa grand-mère, elle est revenue au village graver son prénom sur sa tombe. Apprendre à écrire le prénom était un geste symbolique, il signifiait, selon Nazira, « casser le fil²⁹⁰ » de la colère, reçue en héritage, de mère en fille. Apprendre le prénom de sa grand-mère, de sa mère, signifiait comprendre les raisons de la colère transmise d'une génération à l'autre et s'en libérer.

Dans *Littoral*, le nom des gens aussi sert à lutter contre l'oubli. Wahab sur la terre de ses ancêtres en quête d'un lieu de sépulture pour la dépouille de son père ne trouve aucun endroit. Il va à la rencontre de Joséphine, qui, avec l'aide des plus vieux des villages, crée des bottins des différentes villes des pays :

LA VOIX : ...et puis les morts du village de pierre. Toute la famille Azria, Yolaine, Muriel, Mylène, Joumana, Layla, Céline, les autres bébés, dont personne ne se souvient des noms. Nour, fils de Ataff, Hichem, fils d'Idris petit fils d'Élif retrouvée enfant par Yvonne au creux de la rivière et qui lui donna comme surnom Rivière-rivière. Monsieur Laplante, mort dans les bras de son fils acteur qui tapait du pied sur la plage du village. Il y a aussi toute la famille Azzura- Hande retrouvée sous les décombres : Liba, Clara, Ethelle, Ethan, Louis, Imer, Fourk, Isaac, Moïse, Nouhar qui a vu l'ange dans l'eau du lac, Souhayla, Laura, Paul, Nazha, Sonia, et aussi, l'autre Sonia, celle de la famille Cohen, et celle de la famille El Kamar, Sonia El Kamar, qui venait du village du monastère de la lune, trouvée violée et égorgée sur la pierre blanche. Vous aussi je me souviendrai de vos noms le temps qu'il vous faudra, Sonia, Sonia, Sonia.²⁹¹

Ce sont, bien sûr, les noms de personnes mortes qui sont mortes, on ne sait où pendant ou après la guerre. Il n'a avait pas de corps à enterrer, pas de cendre, seulement des gens, des familles entières *disparues*. Là encore, comme dans *Incendies*, et dans les récits de Laferrière, ce qui est important c'est de se rappeler son propre nom : « Joséphine, je m'appelle Joséphine. C'était le premier nom que j'écrivais.²⁹² » Se rappeler son propre nom, écrire son propre nom est, finalement un moyen de lutter contre l'oubli, l'oubli de soi-même dans la tourmente, la noyade, la folie.

²⁹⁰ Wajdi Mouawad, *Incendies*, Montréal, Éditions Leméac/Acte-Sud, 2003, p. 29.

²⁹¹ *Ibid.*, p. 80.

²⁹² *Ibid.*, p. 82.

CHAPITRE 5

LE RENDEZ-VOUS MANQUÉ AVEC L'AUTRE

5.1 FIGURES DU DOUBLE

Les récits, *Comment faire l'Amour avec un nègre...*, de Dany Laferrière, *Littoral* et *Incendies* de Wajdi Mouawad, et *Querelle d'un squelette avec son double*, de Ying Chen, comportent des figures de l'Autre. Un autre qui est autre, parce qu'il est de l'autre sexe, l'autre race, l'autre langue. C'est un autre extérieur à soi, lointain et exotique qui attire, fascine et effraie parce qu'inconnu ; et un autre, intérieur à soi, intériorisé, lié à soi par les liens du sang, de la chair et du cri, une scissiparité de soi, un dédoublement de soi, où une part de soi devient *Autre*, étrangère.

Il faut encore et encore, essayer de personnifier l'altérité, la chosifier, la suivre, même de loin, même si c'est son ombre que l'on parvient à déceler, à sentir. Car l'autre n'est plus une catégorie, un *topos*, mais un *ethos*²⁹³ : une manière d'être, de vivre, de voir et de sentir cette fragmentation de soi, ce morcellement de soi. Nous avons bien compris que Dr Jekyll et M. Hyde sont les deux faces d'une seule et même personne où le Docteur est bien plus sombre, plus cruel que M. Hyde, car il appelle, par ses fantasmes cachés, ses expériences nocturnes, ses prières à la nuit, M. Hyde d'être Autre, d'être animal, survivance, de la bestialité la plus pure, sans remords, sans conscience et sans explications qu'autre que de se comporter comme Autre. L'Autre nous « ouvre en deux, tout simplement, nous disjoint, nous écartèle, nos ailes fracturées, nos robes morcelées, notre moi tourné en dérision [...]. L'altérité est ce que nous avons en commun, bien plus que l'identité²⁹⁴ ».

On n'assigne plus de place à l'Autre, car l'Autre revendique d'être « Autre ». Il ne s'en sert pas comme une excuse ou une vaine explication pour justifier telle déviance, telle exclusion, torture ou égoïsme... L'autre cherche à être nu, à se présenter dans une nouvelle nudité, un étant-là, en perpétuelle métamorphose, comme un insecte. Tantôt, il est papillon,

²⁹³ Pierre Ouellet, et all. *Le soi et L'Autre : L'énonciation d'une identité dans les contextes interculturels*, Les Presses de l'Université de Laval, 2002, p. 201.

²⁹⁴ *Ibid.*, p. 202.

fabuleux étranger, mythique, aux contours pleins de mystères, joyeux et douloureux, qui attire le regard ; tantôt il est ce cancrelat qui se nourrit des excréments des autres, à la fois utile et infecte.

A) LE NOIR, LE NÈGRE, LA FEMME BLANCHE, LA MIZZ

L'Autre, contrairement à ce qu'affirme Pierre Ouellet, est l'autre race, encore. Il l'a été historiquement, à partir des tous premiers voyages des grands explorateurs, où l'homme blanc découvre l'homme Noir, Indien, nu et lorsque, réciproquement, le Noir, l'Indien découvre l'homme blanc, la femme blanche. D'ailleurs, on peut affirmer, depuis, qu'il n'a jamais cessé de l'être : qu'il soit Noir de France, un Black des banlieues, un Afro-Américain ou, comme certains le revendiquent, un Américain tout court²⁹⁵, un Nègre du Surinam ou un Nègre du Sénégal. Un Noir, restera toujours un Noir.

Même si on a essayé de les diviser, les catégoriser, grâce au *Code Noir*, à leur pays d'origine, à leur langue, à l'obscurité de la peau, le Noir demeure *l'Autre*, à la fois proche et lointain. Tantôt, il est ce clown, rieur, aux grandes dents blanches et à l'élégance raffinée ; tantôt sa bouche, ouverte, l'est trop. Le sourire inquiète, une flamme s'anime derrière ses yeux rieurs. La bête n'est pas complètement domptée.

Dans le premier texte étudié de Dany Laferrière, le narrateur-personnage, un homme noir, *l'Autre*, est à la quête de jeunes femmes blanches. La différence est, que cette altérité est présentée, de part et d'autres, comme assumée, divisée, morcelée afin d'en faire immerger un monde de possibles, de jeux, de manœuvres. Le narrateur, Homère, tout comme la femme blanche, ont des doubles, le Nègre, et la *Mizz*. D'entrée de jeu, le mot « nègre » apparaît dans l'incipit du récit, renvoyant au passé colonial :

« Le nègre est un meuble. »

Code Noir,
Art.1, 1685.

²⁹⁵ Il existe un mouvement culturel des Noirs aux États-Unis, lancé notamment par des vedettes dans les années 90, qui ne veulent plus de la particule « Afro » devant Américain, arguant que les Noirs ont contribué, tout autant que le peuple fondateur, anglais, à bâtir le pays. De ce fait, on ne devrait, selon eux, ne pas faire la distinction.

Nous avons déjà vu dans le chapitre portant sur l'étude de l'intertexte, dans la quatrième partie du Chapitre 1, comment cette expression a été à la fois détournée et simplifiée. Le lecteur est ainsi prévenu du ton général de l'œuvre : mi-sérieux et mi-comique, puisque le roman est loin d'être un pamphlet historique. Le narrateur-personnage, le « je » se saisit perçu comme l'Autre, Le Noir, le Nègre. Cet Autre-là est inférieur, bête de somme, animal à peine sevré, livré au travail de l'aube au coucher du soleil pour survivre. Il n'est pas question de vivre, de réfléchir, seulement de survivre à cause de la domination de l'homme blanc, et par extension, la femme blanche. Dans le récit, Homère, le narrateur, alterne entre les deux expressions. L'utilisation même du mot « Nègre » au lieu de Noir par l'auteur participe à ce qu'appelle Pageaux une contradiction constitutive du personnage où dire, répéter le stéréotype (du Nègre-corps-baise) qui devient une sorte d'expression seconde du destin noir, comme s'il était possible d'exorciser ce destin en l'énonçant, en le répétant, en s'en moquant, tout en essayant de le nier.

Homère est bien trop intelligent pour prendre cette expression au premier degré, comme une insulte, un crachat lancé à sa figure. Et si besoin, il y a, elle est tout autre. Or, dans son œuvre entière, les caractéristiques/stéréotypes du Noir et de la femme blanche sont présentes, à la fois chantées et détournées, énoncées et ironisées :

- a) Le stéréotype du physique
- b) Le caractère du Noir
- c) Le stéréotype de type linguistique
- d) Le stéréotype sexuel. (la rencontre amoureuse)

a) Le stéréotype du physique :

Le stéréotype du Noir et de la Blanche quant à leurs physiques se décline selon des caractéristiques précises, puisées, ici et là dans la littérature : l'odeur, le côté végétal.

Il y a d'abord l'odeur. L'odeur du Noir est décrite à travers le commentaire d'une lecture de Gide, *Retour du Tchad* (1928) : « Le Nègre est du règne végétal²⁹⁶ », écrit le narrateur, Homère. Il tire cette phrase de l'écrivain français qui narre son voyage en Afrique et les souvenirs olfactifs qu'il a rapportés : *odeur de feuille, une odeur fortement épicée*²⁹⁷. Dans un bar de Montréal, la description de l'atmosphère d'Homère fait écho à Gide :

L'impression de pénétrer en pleine moiteur amazonienne. Corps en sueur. Enlacés. Comment traverser sans coupe-coupe ce fouillis de bras, de jambes, de sexes et d'odeurs enchevêtrés. Sensualité fortement épicée.²⁹⁸

Partout où le Noir va, l'Afrique semble le suivre. L'Afrique semble traverser les océans et s'immiscer dans cette boîte à la mode de Montréal. Ou peut-être est-ce la fin du règne de l'hiver qui invite les corps à se déhancher sur des rythmes tropicaux ? L'odeur du corps du Noir est *fortement épicée*, écho à sa sensualité en floraison, sa disponibilité ; celle de la femme blanche n'est pas distincte, car « [l]es Blancs oublient toujours qu'ils ont, eux aussi, une odeur²⁹⁹ », et cette odeur se rajoute à la forêt de parfums, de sensualité.

La description physique du Noir est quasi absente de l'œuvre de Laferrière ; tandis que celle de la femme blanche est précise.

Tous les personnages féminins sont fondus dans la même appellation *Mizz Sophisticated, Littérature, Orange Mécanique, Snob*.... La femme blanche se présente physiquement comme étant disciplinée : « Dire qu'elle [Mizz Sophistacted Lady] est à la fois Anglaise et disciplinée est un pléonisme dans la bouche d'un Nègre³⁰⁰ ». Elle est jeune et plutôt jolie, mais sans exagérations : « C'est une grande fille légèrement cassée à la taille avec des bras d'albatros, des yeux trop vifs (trop confiant), des doigts fins et un visage

²⁹⁶ Dany Laferrière, *Comment faire l'amour...* Mtl, éditions VLB, 1985, p. 25.

²⁹⁷ *Ibid.*, p. 25.

²⁹⁸ *Ibid.*, p. 123.

²⁹⁹ *Ibid.*, p. 25

³⁰⁰ *Ibid.*, p. 28.

étonnamment régulier³⁰¹». Elle possède des dents parfaites (résultat du port d'un appareil orthodontique pendant l'adolescence) : « Il semble que Mizz Littérature n'a jamais porté d'appareil aux dents, ce qui est à peine croyable pour une fille d'Outremont³⁰²». La Blanche est certes reconnaissable à la couleur de sa peau, mais aussi à sa classe sociale et à sa langue. Elle est très souvent WASP³⁰³ et riche. Cette richesse s'exprime, dans le roman de diverses façons. Il y a d'abord les moyens financiers : Mizz Littérature étudie à l'université de McGill, grâce à l'aide financière de ses parents, ce qui lui donne une grande liberté. Le lieu de vie de la Mizz traduit aussi cette richesse :

Grande maison de briques rouges couvertes de lierre. Gazon anglais. Calme victorien. Fauteuils profonds. Daguerréotypes anciens. Objets patinés. Piano noir laqué. Gravures d'époque. Portrait du groupe avec cooker. Banquiers jouant au cricket. [...] Cette maison respire le calme, la tranquillité, l'ordre. L'ordre de deux qui ont pillé l'Afrique.³⁰⁴

La Mizz est à la fois une et plusieurs, un individu stéréotypé et une entité, l'Amérique. Idéalement, la Mizz est donc blonde, inspirée des *pin-up* des magazines *Play Boy* :

C'est aussi en Amérique qu'elle [la blonde] est devenue un mythe. La déesse blonde n'existe ni en Norvège ni en Suède où la plupart des femmes sont blondes. La blonde est une pure invention américaine. Comme le nègre.³⁰⁵

b) Le caractère du Noir et de la Blanche :

Les caractères du Noir et de la Blanche sont diamétralement opposés dans l'œuvre de Laferrière. Il convient d'abord de situer, dans la littérature, comment elle présente le Noir afin de considérer l'écart entre le stéréotype et le texte de l'auteur haïtio-canadien.

Dans la littérature, le Noir se présente comme étant une personne douce, gentille, serviable, et sensible. Ce sont, d'ailleurs, des traits féminins qui sont attachés à l'Homme noir.

La gentillesse et la serviabilité sont liées aux emplois de serviteur, de nurse et d'homme à tout faire. Dans le récit *Huckleberry Finn*, écrit par Mark Twain (1884), Tom, un

³⁰¹ Dany Laferrière, *Comment faire l'amour...*Mtl, éditions Serpent à plumes, (XXXX) 1985, p. 30. (passage ajoutée à la réédition)

³⁰² *Ibid.*, p. 30.

³⁰³ White Anglo Saxon Protestant

³⁰⁴ Dany Laferrière, *Comment faire l'amour...*Mtl, éditions VLB, 1985, p. 97

³⁰⁵ *Id.*, *Cette grenade dans la main du jeune nègre...?* Montréal, VLB, 1993, p. 80.

jeune garçon blanc, fuit la civilisation en compagnie d'un esclave, Jim. Le récit est celui de leur errance sur le gigantesque fleuve du Mississipi. Jim est celui qui joue le rôle de mère-protectrice pour Tom. Dans la nouvelle de Faulkner³⁰⁶, et aussi dans le roman *The Help* de Kathryn Stockett³⁰⁷, les femmes Noires sont dépeintes comme des nurses : elles prennent soin des enfants blancs, elles les élèvent, les nourrissent et les bercent pour dormir. Cette constante féminine accolée au noir est d'ailleurs dégradante pour lui. Elle a entraîné un autre stéréotype, celui du *Bon Nègre*. Le bon nègre est celui qui ne s'écarte pas du chemin des Blancs, qui répond en adoptant le comportement attendu par les Blancs, bref, il opte pour la place qui lui est assignée et est convaincu d'être à sa place :

Les élèves étaient d'une espèce docile ; ils manquaient de sens aigu de la rivalité qui faisait des garçons et des filles des écoles communales (...) Ces garçons et ces filles manquaient totalement de caractère et de volonté ; leur langage était plat, leurs gestes vagues, leur personnalité était inaccessible à la colère, à l'espoir, au rire, à l'enthousiasme, à la passion et au désespoir. (...) Ils étaient entièrement soumis à leur milieu et n'en pouvaient imaginer d'autre.³⁰⁸

Homère est tout le contraire de ce *Bon nègre*. Il vit dans un appartement crasseux, une bauge, avec un autre homme noir, qui se prend pour un gouru et qui n'hésite pas à se faire rétribuer pour ses conseils. Il passe ses journées dans une oisiveté manifeste, tantôt à cause de la chaleur ; tantôt, à cause de son manque de courage. Il se conduit, en toutes circonstances, comme un prince ayant été obligé de quitter à la hâte son royaume et ses sujets. Une des caractéristiques de son caractère est le déguisement ou le masque. Homère aime bien se parer, se déguiser, c'est-à-dire changer d'apparence et ainsi, jouer avec les perceptions des gens, voire de s'en amuser :

TOUTE LA VILLE EN PARLE

- Vous avez vu ça ! L'étudiante de McGill mangée par deux nègres.
- Comment sait-on ça ?
- C'est la police qui a découvert un bras dans le réfrigérateur.
- Oh ! mon Dieu ! C'est la nouvelle politique de l'immigration, hein ! --Importer des cannibales.
- Ils l'ont pas violée avant, pendant qu'on y est ?
- On ne peut pas savoir, Madame, ils l'ont mangée.
- Oh, mon Dieu !³⁰⁹

³⁰⁶ William Faulkner, "A Rose for Emily", in *Forum*, April 30, 1930. Traduit de l'américain par Maurice –Edgar Coindreau, « Une Rose pour Emily », dans *Treize histoires*, Paris, Gallimard, « Du monde entier », 1939.

³⁰⁷ Kathryn Stockett, *The Help*, G.P. Putnam, 2009. Traduit de l'américain par Pierre Girard, *La couleur des sentiments*, et édité à Paris par Jacqueline Chambon et à Arles par Actes Sud en septembre 2010. *La couleur des sentiments*, Actes Sud, Arles, 2010.

³⁰⁸ Richard Wright, *Black Boy*, New York, Harper Collins, 1945. Traduit de l'américain par Marcel Duhamel et Andrée R. Picard, Paris, Gallimard, 1947.

³⁰⁹ Dany Laferrière, *Comment faire l'amour...* Mtl, éditions VLB, 1985, pp. 39-40

Toutes dents dévoilées, le nègre qui rit, c'est le Nègre « Y'a bon Banania » des mauvais jours. Ce Nègre-là correspond davantage à un autre stéréotype, plus inquiétant, celui du Sauvage Sanguinaire. Au mieux : il est un clown, un amuseur public, un divertissement pour toutes les Mizz rencontrées, car, mon Dieu, « *un Nègre qui lit, c'est le triomphe de la civilisation judéo-chrétienne !*³¹⁰ » et le narrateur se donne volontiers en représentation et endosse différents rôles : Nègre végétal, Nègre Freudien, Nègre au cafard chic, nègre mangeur de chair, puis étrangleur de chats. Ses masques sont multiples, plus simiesques les uns que les autres.

Si Homère est perçu comme autre, comme Nègre ; la *Mizz*, femme blanche est aussi perçue comme femme blanche et se comporte comme telle avec le narrateur. Dans la littérature, la femme blanche a des qualités qui sont inspirées par la morale protestante : elle se doit de prier pour les êtres inférieurs, de faire acte de charité pour les Noirs et être patientes avec eux, comme on est patient avec de petits enfants. Elle a une attitude à la fois maternelle et correctrice.

Mizz a une conscience très fine de ce qu'elle possède et de la facilité avec laquelle elle mène sa vie : « Elle a horreur d'elle-même, de sa propre beauté, de sa richesse, de son intelligence. Elle pense que tout cela l'éloigne de la vérité³¹¹ ». Néanmoins, la *Mizz* n'est en aucun cas arrogante ou méprisante avec Homère ou Bouba. Au contraire, la *Mizz WASP* est généreuse, tendre et respectueuse envers Homère. Miss Littérature apporte toujours quelque chose lorsqu'elle rend visite à Homère : alcool, victuailles, bouquets de fleurs. La « bauge » est dans un état déplorable ? Elle y fait le ménage, elle range et fait la vaisselle. La *Mizz* fait penser à Henriett de la Case de l'Oncle Tom, elle est bonne et généreuse pour le nègre. Mais sa bonté est mise-à-mal par Homère, qui ne voit en elle, qu'une femme à la recherche d'une Afrique bon marché, en voyage dans sa propre ville, mais sans coût et sans douleur. *Mizz* est, tout au plus, une « groupie en boubou », une « blanch[e] colonisé[e] », une « drogué[e] de Nègre³¹² ». Dans la case d'Homère, pourtant, elle laisse libre cours à sa nature, elle se sent plus libre :

Mizz Littérature prend un peu de vin. Tout juste deux doigts. Elle a le vin euphorique. Elle se met brusquement à danser dans la pièce. Elle danse avec la grâce d'un albatros en se cognant sans cesse contre le Divan, la table, le

³¹⁰ Dany Laferrière, *Comment faire l'amour...* Mtl, éditions VLB, 1985, p. 38.

³¹¹ *Ibid.*, p. 59.

³¹² *Ibid.*, p. 103.

réfrigérateur ou le paravent japonais. Elle enlève ses chaussures en les faisant voleter vers le plafond pour danser avec une force maladroite et un évident bonheur [...] Mizz Littérature danse sans se rendre compte de la saleté tout autour d'elle. C'est un elfe sur un tas de fumier.³¹³

c) Le stéréotype de type linguistique :

Comme le Noir est avant tout, un colonisé, on le nomme « nègre ». L'utilisation de ce terme, issu du commerce des esclaves est courant dans la production française d'avant guerre. Mais, dans la production écrite de Dany Laferrière, ce mot prend une toute autre signification. Si l'origine du mot « nègre » vient des colonisateurs portugais et espagnols et implique une connotation péjorative dans son substantif français, Dany Laferrière en fait un autre usage, encore différent de celui de la négritude³¹⁴.

Il y a aussi le parler « p'tit nègre ». Ce dernier est un travestissement du langage des Blancs, le français, symbole de la supériorité. Il devient, dans la bouche des Noirs, un parler simpliste.

Ce parler simpliste des uns face à la langue brillante des autres peut engendrer le sourire du lecteur. Il est caractéristique des paroles de Ramoramor, personnage du roman de la Comtesse de Ségur, *Après la pluie le beau temps*³¹⁵. Dans ce livre dédiée à un jeune public, un homme noir parle sans accent ni vocabulaire particulier, mais utilise une syntaxe proche du créole :

Moi arriver ici pas loin et demander moussu Dormère (...) Vous donner à manger à moi.
Ramoramor avoir faim, être fatigué (...) Moi pas voir petite mam'selle (...)

On retrouve ce même parler qui réduit l'homme Noir à celui d'un enfant, voire d'un enfant un peu bête ou attardé dans *Tintin au Congo* :

Missié ! Missié ! Li prisonnier li parti ! (...) Moi y en a fatigué (...) Li Missié blanc très malin ! (...) Li Noirs li plus fâchés : Coco li peut revenir.

Or, le « nègre » de *Comment faire l'amour...* s'exprime avec répartie, voire finesse :

³¹³ Dany Laferrière, *Comment faire l'amour...* Mtl, éditions VLB, 1985, p. 64.

³¹⁴ La négritude est un mouvement culturel, littéraire ayant pour but de resignifier, revaloriser le mot « nègre » et toute la production écrite, orale et artistique faite par les Noirs qui proviennent de pays colonisés. Les fondateurs en sont Aimé Césaire et Léopold Sédar Senghor.

³¹⁵ Comtesse de Ségur, *Après la pluie, le beau temps*, Paris, Hachette, 1871.

- Tu viens d'où ? me demande brutalement la fille qui accompagne Mizz littérature.
(...)
- Tu viens de quel pays me redemande-t-elle ?
- Le jeudi soir, je viens de Madagascar.
Le garçon arrive avec ses cheveux blond et son visage botticellien.
- Un xérès, fait Miz Snob.
- Un kir pour Mizz littérature.
- Un screwdriver pour moi.

Lorsqu'on veut être traité avec un minimum d'humanité, il faut éviter, dans ce genre de boîte, de commander de la bière.³¹⁶

Le dialogue témoigne d'une certaine aisance sociale, une maîtrise des codes sociaux et une adaptation féroce doublée d'un sens de l'humour. Bien plus, Homère témoigne d'une sensibilité lorsqu'il parle de la musique qu'il aime :

Bessie Smith (1896-1937), Chattanooga, Tennessee. Pauvre Bessie. I am sodownhearted, heartbroken, too. Me voici mollement couché au fond d'un fleuve, doucement balloté par les chants de cueillettes de coton. Le Mississippi a inventé le blues. Chaque note contient une goutte d'eau. Et une goutte de sang de Bessie.³¹⁷

Néanmoins, il y a très peu de dialogue dans l'œuvre de Laferrière. La présentation du texte opte généralement pour le discours indirect libre. Ce dernier amène une certaine fusion entre le point de vue du narrateur et celui d'un personnage dans un roman. Ainsi, l'auteur peut rapporter les faits, gestes et pensées des personnages selon son propre point de vue, lequel, ici, n'est pas innocent.

d) Le stéréotype sexuel :

L'appartement ressemble à une case désordonnée attendant le retour du Maître. Homère est cet esclave rebelle, un esclave insolent et la Mizz, une femme délaissée par le maître, Mizz Littérature « mène deux existences : une où elle est une princesse wasp et l'autre où elle est l'esclave d'un Nègre³¹⁸ ».

Si le Nègre est un meuble, ce dernier est doublement sexué : à la fois objet passif désiré, regardé, et objet-corps : corps mangeur, corps puni, corps châtié, brûlé, corps grotesque, puis, sexué à l'excès, l'appétit de manger se mêle à celui de faire l'amour. Dans *Le Royaume de ce monde* de Carpentier, le corps du roi Africain est un corps indéfiniment

³¹⁶ Dany Laferrière, *Comment faire l'amour...* Mtl, éditions VLB, 1985, p. 114.

³¹⁷ *Ibid.*, p. 107.

³¹⁸ *Ibid.*, p. 39.

puissant qui ensemece « des centaines de ventres » et Homère semble s'être donné la même mission. Le narrateur, trouve son double, le *Dragueur Nègre* et l'accumulation, la brièveté des rencontres amoureuses ne laissent pas de doute quant à ses intentions, sinon que la semence, noble, qui devait servir à perpétuer le souverain, s'est changée en une soif de fantasmes sexuels. Le narrateur prend au sérieux son entreprise :

Ça va TERRIBLEMENT mal ces temps-ci pour un dragueur nègre consciencieux et professionnel. On dirait la période de Négritude née, has been, caput, finito, rayée. Nègre, out. Go home Nigger. Là Grande passe Nègre, finie ! Hasta la vista, Negro. Last call, colored. Retourne à la brousse, p'tit Nègre. Faites-vous hara-kiri là où vous savez. (...) Bon, bref telle est la situation en ce début des années 80 marquées d'une pierre noire dans l'histoire de la civilisation nègre.³¹⁹

L'auteur élève la figure du Nègre (et de la race) au rang du mythe, celui créé de toutes pièces par l'Amérique du Nord :

Le Casino de la baise. Rouge, Noir, Jaune. Noir, Jaune, Rouge. Jaune Rouge, Noir. La roue du temps occidental.

A la bourse des valeurs occidentales, le bois d'ébène a encore chuté. Si, au moins le Nègre éjaculait du pétrole. L'or noir. Triste, le sperme du Nègre est blanc. Par contre, le Jaune remonte le courant (...) Si vous voyiez ces poupées jaunes (1m25, 110 livres), aussi portatives qu'une boîte de maquillage c'est à vous arracher des gémissements bleus. (...) Dans les années 70, l'Amérique était encore bandée sur le Rouge. (...) Alors les filles blanches se mettaient l'Huron. La baise cheyenne, c'est le pied. Ce n'est pas rien de baiser avec un type dont le nom exact est Taureau Fougueux. Cela a duré jusqu'à ce que chaque Indien ait écopé d'une syphilis chronique.] Baiser nègre, c'est baiser autrement. La vengeance nègre et la mauvaise conscience blanche au lit, ça fait une de ces nuits. (...).³²⁰

Ces phrases assorties de slogan de marketing, de publicité. Le Nègre-meuble est ici dépeint comme une commodité, un produit qu'il faut vendre, mettre en valeur face à la concurrence des Autres-meubles (chinois, indiens) afin de gagner les faveurs, -néanmoins éphémères - des femmes blanches. La problématique réelle du roman ne repose non pas sur la quête identitaire d'un jeune homme Noir, ou comment être noir dans un monde de blanc, mais, plutôt, sur la projection du Noir par la conscience blanche, WASP.

³¹⁹ Dany Laferrière, *Comment faire l'amour...* Mtl, éditions VLB, 1985, p. 17.

³²⁰ *Ibid.*, pp. 17-18

La rencontre amoureuse ou l'arène d'un combat

La rencontre entre Homère et Mizz Littérature est marquée par le sceau de l'instantané et du provisoire. Il la rencontre dans une soirée littéraire à l'université de McGill et ils échangent des propos. Petit à petit, en multipliant les visites-éclair, ils parviennent à s'appriivoiser pour enfin se lier amoureusement. Le récit est d'ailleurs, très explicite quant à leur liaison. Il semble que l'essentiel de leur attachement soit d'ailleurs lié à la sexualité et au plaisir respectif qu'ils en retirent :

Dieu ! Cette fille judéo-chrétienne, c'est mon Afrique à moi. Une fille née pour le pouvoir. (...) J'y vais alors profondément et lentement. Je veux baiser son inconscient. C'est un travail délicat qui demande un infini doigté. Vous pensez : baiser l'inconscient d'une fille de Westmount ! Je regarde du coin de l'œil mes cuisses huilées (à la noix de coco) le long de ce corps blanc. Je prends fermement ses seins blancs. Le léger duvet sur le ventre blanc. Je veux baiser son identité. Pousser le débat racial jusqu'aux entrailles. Es-tu Nègre. Es-tu une Blanche ? Je te baise. Tu me baisses. Je ne sais pas à quoi tu penses au fond de toi quand tu baisses avec un nègre. Je voudrais te rendre, là, à ma merci.³²¹

En fait, peu importe l'Afrique ou l'Amérique si elles représentent l'espace à conquérir, fantasme de territoires encore inconnus qui s'offrent aux amants. Le Nègre et la femme blanche sont tour à tour, conquérants, puis, conquis. Leurs histoires respectives ainsi que les stéréotypes sexuels servent à déchaîner la machine à désir, à aller plus loin dans leur fantasmes, à faire exploser les corps des amants dans leur nudité, dans leur instincts primitifs. Selon Kristeva :

[S]'arracher à sa famille, à sa langue, à son pays, pour venir se poser ailleurs, est une audace qu'accompagne une frénésie sexuelle : plus d'interdit, tout est possible. Peu importe si le passage de la frontière est suivi d'une débauche ou, au contraire, d'un repli peureux. Toujours l'exil implique une explosion de l'ancien corps. Aujourd'hui, la permissivité sexuelle favorise l'expérience érotique et, même avec la crainte du sida, les étrangers sont ceux pour qui les tabous sexuels sautent le plus facilement, avec les entraves linguistiques.³²²

Le langage est atteint de la même frénésie : phrases courtes, précises, syncopées comme les rythmes de Jazz. La femme blanche et le Noir ne sont ni vraiment eux-mêmes, ni vraiment leur double, la Mizz et le Dragueur Nègre. Croisement de deux altérités, deux solitudes, la rencontre accueille l'étranger sans le fixer, sans l'engager. Ici, dans le récit, la rencontre est marquée par un dialogue de sourds, mutuelle incompréhension où les deux

³²¹ Dany Laferrière, *Comment faire l'amour...* Mtl, éditions VLB, 1985, p. 74.

³²² Julia Kristeva, *Étrangers à nous-mêmes*, Paris, Fayard, 1988, p. 47.

personnages se prennent au jeu des faux-semblants, du quiproquo, du marivaudage mis en place par l'Histoire.

Mais à jouer trop longtemps et trop souvent avec les masques des doubles, même pour se désinhiber, l'homme Noir et la femme Blanche se rencontrent sans vraiment communier. Jusqu'au bout, la dualité Noir/Blanc les poursuit. Ils parlent de tout - littérature, religion et sexualité - et leurs conversations ont surtout lieu sur le terrain de l'intellect, de la joute verbale, sans jamais aborder l'essentiel, les sentiments qu'ils éprouvent l'un pour l'autre, les liens qui les unissent, le futur :

Elle aime me faire l'amour. Après la tempête, elle me garde dans ses bras. Je pique, là, une somme (...) Elle me pose la main doucement sur le front. Moments heureux, doux, fragiles. Je ne suis pas que Nègre. Elle n'est pas que blanche.³²³

La rencontre doit son bonheur au provisoire, si elle devait se prolonger, les conflits, leur histoire respective les anéantiraient. Selon Julia Kristeva, l'étranger se nourrit de rencontres. Il les traverse, éternel insatisfait. Toujours vers d'autres, toujours plus loin. « Le cynique est encore plus apte à la rencontre : il ne la cherche même pas, il n'en attend rien, mais il s'y glisse néanmoins (...) Il vit les rencontres dans un vertige où, hagard, il ne sait plus qui il a vu ni qui il est³²⁴ ». Les véritables moments intimes sont trop rares pour parler d'amour : c'est le rendez-vous manqué avec l'autre. Chacun adopte un comportement à la fois narcissique et complémentaire à l'identité de l'autre. La rencontre entre l'Afrique et l'Amérique a eu lieu, une nouvelle fois. Le combat s'est engagé sur l'arène, mais qui remporte la victoire ? Personne, à en relire la dernière phrase : « Je ne suis pas que Nègre. Elle n'est pas que Blanche ». Le combat était, de toute façon, scénarisé, mis en scène.

B) LE DOUBLE INQUIÉTANT

Il existe un double caché, honni, voilé, tapi au fond de soi. Ce double est inquiétant et on le cache par peur de ce qu'il serait capable de faire - ou pas -. Ce double correspond à la part d'ombre en chaque être humain : part à la fois attirante, excitante et incomprise. Dans les récits de Ying Chen et Wajdi Mouawad, il se profile un double inquiétant, quelque chose de *unheimlich*. Pour cette analyse, nous reprenons les recherches de Freud faites sur le sujet et,

³²³ Dany Laferrière, *Comment faire l'amour...* Mtl, éditions VLB, 1985, p. 46.

³²⁴ Julia Kristeva, *Étrangers à nous-mêmes*, Paris, Fayard, 1988, pp. 21-22.

nous nous aiderons aussi de ces recherches faites, notamment, sur l'inconscient, l'angoisse et le processus de refoulement, puisque ces éléments, comme nous le verrons, intervient dans la pensée du Médecin et, par extension, dans la nôtre. Qui est ce double inquiétant ? Quels sont ces caractéristiques ? Comment est-il apparu dans les œuvres qui nous concernent et pourquoi perdure-t-il ? Voilà les questions auxquelles nous répondrons.

Quelques notes linguistiques comparatives

Lorsque Freud lui-même essaie de définir ce qu'est le *das unheimlich*³²⁵, il se tourne vers d'autres langues afin de voir si une expression équivalente y est présente ou s'il y trouve une expression adjacente qui pourrait apporter une sensible différence au terme allemand. Or, il juge que les langues étrangères du français, de l'anglais et de l'espagnol ne contiennent pas la nuance particulière de l'effrayant. Les langues de l'italien et du portugais n'arrivent pas non plus, à rendre l'expression adéquatement. Le médecin qualifie leurs traductions de périphrases. L'arabe et l'hébreu, quant à eux, font coïncider l'*unheimlich* avec le démonique, ce qui ajoute une dimension religieuse, voire mythique ou spirituelle que le terme allemand ne possède pas. Le sens varie, fluctue d'une langue à l'autre. Par exemple, en grec, il signifie étranger alors qu'en espagnol, sinistre. Il y a donc manifestement une difficulté à cerner le terme *das unheimliche* et le sens qu'il recouvre. C'est à partir de cette lacune dans le domaine linguistique (et esthétique) que Freud essaie de chercher au delà du sens général. Il cherche «le noyau spécifique qui justifie l'usage d'un tel terme conceptuel spécifique³²⁶» et « quel est ce noyau commun susceptible d'autoriser, au sein de l'angoissant, la distinction d'une « inquiétante étrangeté³²⁷ » »

Freud découvre que *Heimlich*³²⁸, adjectif, a pour synonyme *heimlich*, qui veut dire en a) vieilli : *faisant partie de la maison, de la famille ou considérée comme en faisant partie*. En b), le mot s'applique *en parlant d'animaux, apprivoisés, qui s'attachent à l'homme*. [Quand ces petits animaux sont élevés dès leur jeunesse auprès des hommes, ils deviennent tout à fait *heimlich*, aimables.] (Stumpf 608a); Il a un sens antonymique : *sauvage*, par exemple, *les animaux qui ne sont ni sauvages, ni heimlich*, (Eppendorf : 88). En c), l'adjectif signifie *cher*,

³²⁵ Sigmund Freud, « L'inquiétante étrangeté » dans *L'inquiétante étrangeté et autres essais*, Paris, Gallimard, 1985, pp. 200-280.

³²⁶ *Ibid.*, p. 214.

³²⁷ *Ibid.*, p. 214.

³²⁸ Les mots en italique dans la partie suivante font explicitement référence à l'ouvrage de Freud.

intime engageant [J'aurais difficilement trouvé un coin plus intime et « heimlich »]. Aussi : [Qu'entendez-vous par heimlich ? hé bien ... J'ai la même impression avec eux qu'avec un puits enseveli ou un étang asséché. On ne peut jamais passer dessus sans en avoir le sentiment que l'eau pourrait en resurgir un jour. C'est ce que nous appelons un- heimlich ; vous vous l'appellez heimlich].

Dans son sens « 2 », il signifie *caché, dissimulé, de telle sorte qu'on ne veut pas que d'autres soient au courant* [J'ai des racines qui sont toutes heimlich dans les profondeurs du sol.]. heimlich = secret. Enfin dans un sens *composé, l'antonyme un-heimlich veut dire mal à l'aise, qui suscite une épouvante angoissée*. [Les heures de la nuit qui suscitent une angoisse un-heimlich.] ; On qualifie de un-heimlich tout ce qui devrait rester... dans le secret, dans l'ombre et qui en est sorti (Schelling 2,2, 649).

La traduction allemande-française, puisque c'est celle qui nous intéresse ici, dévoile plusieurs défauts si l'on se fie à la présente édition et à sa « note liminaire ». L'expression *das unheimliche* est un adjectif substantivé formé par la racine *Heim* (en anglais, *home*, en français, « chez soi ») précédé du préfixe privatif *un*. Or, « il n'existe pas de terme français équivalent à l'expression allemande³²⁹ ». L'expression « inquiétante étrangeté » n'est donc pas l'exact équivalent. Elle est davantage une glose qu'une réelle traduction, c'est-à-dire qu'elle anticipe sur le raisonnement de Freud, qu'elle en donne une interprétation de sa signification de par son titre. Le sens qui lui est généralement attribué est celui de ce qui est non-familier, étranger, mais provoque l'angoisse. Enfin, elle élimine complètement le *Heim* de la maison, la familiarité et supprime de *un* de la censure.

Cependant, le terme français a le mérite de s'être établi.

Ce qui est mis en branle par *l'inquiétante étrangeté* est le processus de refoulement : processus par lequel un adulte peut avoir des accès de folie, des crises d'angoisses aiguës à cause d'un souvenir enfoui dans sa mémoire. Freud souligne que l'I.E. appartient à un domaine situé quelque peu à l'écart et négligé par la littérature. Freud n'a trouvé, pour ainsi dire, à son époque, aucune œuvre critique esthétique qui relate ce sentiment. Dans le domaine de la psychologie médicale, Freud trouve les travaux de E. Jentsch. La diffusion de ces études est néanmoins compromise par la Première Guerre Mondiale qui s'achève alors. Jentsch joue

³²⁹ Sigmund Freud, « L'inquiétante étrangeté » dans *L'inquiétante étrangeté et autres essais*, Paris, Gallimard, 1985, p. 214.

un rôle capital dans l'étude du médecin. Il énonce l'idée selon laquelle il faut une certaine disponibilité pour que l'I.E. émerge. Freud s'engage dans la deuxième partie de son essai, à recenser parmi les êtres et les situations ce qui est propice à éveiller le sentiment d'inquiétante étrangeté. C'est d'ailleurs cette réflexion que nous reprenons à notre compte.

Dans les récits de Ying Chen et Wajdi Mouawad, l'I.E. n'affecte plus seulement le refoulant, un individu, mais semble entrer en osmose avec celui-ci jusqu'à créer un double, semblable et identique en apparence, mais trouble, noir et inquiétant à l'intérieur. C'est ce double troublant qui s'imisce, qui convoque à la fois, une mémoire douloureuse, des souvenirs sinistres et une angoisse exposée.

a) Présence d'un trouble, d'une incommunicabilité :

Souvent, il est question d'une envie de s'effacer dans les textes de Chen. D'abord, dans *Les lettres chinoises*, Sassa démontre une envie de s'effacer, de disparaître dans la ressemblance et elle exprime une méfiance de la visibilité de la différence :

Je vais souvent me promener sur la rue Nanjing. J'aime ces vagues de têtes qui, avec un mélange de chaleur et de froideur, s'élancent vers moi. J'aime cette sensation d'être noyée parmi les têtes qui me ressemblent un peu. J'ai un moment d'illusion de disparaître complètement. Rien ne vaut plus que le bonheur d'une disparition complète de soi. C'est pourquoi je n'ai pas peur d'abandonner une langue pour une autre. Je n'ai pas peur d'être étrangère. En un mot, je n'ai pas peur de m'effacer aux yeux des autres ou des miens. Non, ce n'est pas cela qui m'effraie dans l'exil. Au contraire, je crains de devenir trop visible dans un autre pays.³³⁰»

Dans *Querelle d'un squelette avec son double*, le sixième roman de l'auteur cino-québécoise, un étrange dialogue se construit, peu à peu, entre deux femmes : l'une est en train de disparaître, d'agoniser sous les décombres d'un séisme et l'autre, secrète, affame son corps, et disparaît derrière son rôle de femme au foyer.

Dans *Incendies*, cette envie de disparaître est évoquée par le silence. L'arrivée en ville de Nawal, - à n'en pas douter, Montréal - coïncide avec le silence de Nawal. Quand est-elle arrivée ? Pourquoi ? Le récit demeure mystérieux sur ce sujet, procédant par ellipses. Nawal élève ses enfants dans un silence d'outre-tombe, comateux. Elle refuse de leur parler de son passé, de son enfance et ainsi de leur transmettre son histoire, les abandonnant à eux-mêmes.

³³⁰ Ying Chen, *Les lettres Chinoises*, Montréal, Babel, Leméac, 1993, p. 37.

De même, dans *Littoral*, Ismail, le père de Wahab se tait. Wahab grandit au milieu de ses tantes - les sœurs de sa mère - et celles-ci l'ont élevé dans le silence et le mépris du père, lui reprochant la mort de sa mère. Le père est un sujet tabou, il provoque l'indignation, la colère et un malaise, autant de sentiments dans la foulée qui sont tués, refoulés dans le silence. Ismail, chassé de la famille, Ismail est l'assassin de sa femme car :

Elle était trop fragile pour avoir un enfant, elle le savait, elle n'en avait ni la constitution ni la santé. Lorsqu'elle est tombée enceinte (...) il l'a forcé à garder le l'enfant, il n'a pensé qu'à son orgueil en profitant de l'amour que ta mère avait pour lui pour la manipuler et lui faire croire que tout se passerait bien. (...) quelques heures après ta naissance, elle était morte.³³¹

b) Envie de disparaître et naissance d'un double :

En effet, un double inquiétant se profile dans les œuvres de Ying Chen et Mouawad. Chez Chen, ce double est celui d'une femme aux formes généreuses, coincée sous les décombres d'un tremblement de terre, attendant les secours, et qui parvient à communiquer avec son « double », une femme vivant de l'autre côté d'une rivière, anorexique dont l'univers se limite à une pâtisserie, une maison, une rue, un mari, un téléphone, des invités qui doivent venir ce soir et un gâteau qui, on l'espère, sera prêt à temps.

Le jour où, après des années de recherches stoïques, je vous ai croisée dans votre rue, votre personne m'a frappée, j'ai eu l'impression de me trouver devant le miroir où apparaissait un fantôme, un squelette en mouvement, qui était moi mais pas tout-à-fait. J'ai compris que pour moi vous n'êtes pas simplement une sœur perdue Vous êtes plus que cela.³³²

Chez Mouawad le double inquiétant est personnifié par Nihad, le fils aîné de Nawal, d'abord abandonné de force alors qu'il n'était âgé que de quelques mois, et ensuite, pris dans les affres de la guerre civile. La guerre le transformera en un autre personnage, le bourreau Abou Tarek, un homme inquiétant tant par les horreurs qu'il fait subir à ses victimes, mais aussi par le plaisir qu'il prend à perpétuer ces horreurs. Ainsi, peut-on comprendre que Nihad et Abou Tarek sont la même personne :

CHAMSEDDINE. [s'adressant à Simon] Non, ton frère n'a pas travaillé avec ton père. Ton frère était ton père. Il a changé son nom. Il a oublié Nihad, il est devenu Abou Tarek. Il a cherché sa mère, l'a trouvée mais ne l'a pas reconnue. Elle [Nawal] a cherché son fils, l'a trouvé et ne l'a pas reconnu...³³³

³³¹ Wajdi Mouawad, *Littoral*, Paris, Éditions Leméac/Actes-Sud, p. 33.

³³² Ying Chen, *Querelle d'un squelette et son double*, Paris, Seuil, 2003, p. 19.

³³³ Wajdi Mouawad, *Incendies*, Montréal, Éditions Leméac/Actes-Sud, 2003, p. 84.

c) Des caractéristiques inquiétantes

D'abord il se complait dans son rôle de bourreau, c'est-à-dire qu'il aime tourmenter les autres autour de lui. Ce tourment prend tantôt la forme d'un harcèlement :

Vous êtes le sujet de discussion préférée autour des tables de cette charmante pâtisserie que je ne me lasse pas de fréquenter. Vous ne serez pas en paix. Jamais. Même sans moi. (...) Mais vous, vous n'aurez pas de repos. (...) Je vous suivais depuis longtemps déjà, sans oser vous aborder tout de suite.³³⁴

Tantôt, ce tourment dépasse la dimension psychologique pour passer à l'action :

NIHAD : You know, Kirk, sniper job is fantastic job.
Justement, Nihad, can you talk about this ? Yeah! It is an artistic job.
Because a good sniper, don't shoot n'importe comment, no, no, non !
I have a lot of principe, Kirk!
First, when you shot, you have to kill, immédiatement, for not faire souffrir the personne.
Sure !
Second: You shot all the personne! Is equitable with tout le monde !
But for me, Kirk, My gun is like my life.³³⁵

La jeune femme sous les décombres hante une autre jeune femme. Fort de son avantage, de pouvoir se déplacer à la façon d'un fantôme et de faire parvenir sa voix, la première harcèle la deuxième, jusqu'à la pousser à la folie ; Nihad, quant à lui, a déjà sombré dans la folie et se prend au jeu de l'acteur. Il joue à être une célébrité interviewé par un journaliste américain, Kirk.

d) Des angoisses remontent à l'enfance

Il n'est pas rare que l'enfant dès ses premiers jeux ne distingue pas l'animé de l'inanimé puisqu'il est animiste. Une table, une porte et un arbre sont traités comme des êtres vivants, voire dotés de sentiments, de parole ou de pouvoirs magiques. Souvent lorsque l'enfant percute une table ou une porte il a le réflexe de s'excuser, non pas par excès de politesse mais bien parce qu'il croit « avoir fait mal » à l'objet. La nuit, l'absence de clarté semble animer tous les objets de la pièce de la chambre de l'enfant. Un vêtement plié sur une chaise prend soudainement l'allure du bonhomme sept- heures, d'un monstre qui se meut dans la noirceur. Des nuits durant, l'enfant transporte ces images d'objets animés dans son

³³⁴ Ying Chen, *Querelle d'un squelette et son double*, Paris, Seuil, 2003, pp. 18 et 31.

³³⁵ Wajdi Mouawad, *Incendies*, Montréal, Éditions Leméac/Actes-Sud, 2003, p. 78.

sommeil. Tel est le cas, du personnage de Nathanaël, dans le conte de *l'Homme au sable*, dont Freud nous livre le résumé,³³⁶ et qui souffre, tout son enfance durant, d'angoisse liés au sommeil à cause de l'histoire de l'Homme au sable, un homme méchant et cruel qui jetterait du sable aux yeux des enfants lorsque ceux-ci refusent d'aller se coucher. L'enfant peut être pris pour cette raison de cauchemars dans lesquels il semble délirer. L'angoisse de s'endormir s'alourdit ainsi le lendemain. Avec le temps l'enfant oublie l'angoisse, commune à tous les enfants, de s'endormir.

Or, l'angoisse de s'endormir est une angoisse bien présente chez nos deux personnages, malgré leurs horizons respectifs. Chez le premier, l'angoisse remonte à l'enfance :

Quand j'étais enfant, on m'a raconté les histoires d'anges ou de monstres capables de produire de faux êtres vivants comme des magiciens, avec un rien, à partir d'un léger souffle ou d'un morceau d'os de n'importe quel cadavre. Et je crois que vous m'avez fabriqué ainsi, étant l'un de ces anges ou de ces démons.³³⁷

Les « histoires d'anges ou de démons » surgissent de l'enfance pour prendre chair dans la vie d'adulte de la jeune femme sous les décombres. La fiction et la réalité se mêlent : la jeune femme n'est plus qu'une voix désincarnée, agonisante capable d'entrer en communication avec une autre jeune femme, rencontrée par hasard dans une pâtisserie, des années auparavant.

Dans *Incendies*, Nihad a lui aussi une enfance bercée par des histoires, des contes qui racontent son origine. Enfant de la guerre, il grandit, ballotté de camps en camps, et les gens qui l'ont vu grandir lui racontent des histoires, des légendes, dont deux vont prendre une importance fondamentale. Il y a l'histoire de sa mère, qui, juste avant de partir lui aurait laissé un nez de clown, un petit nez rouge. Il y a aussi l'histoire d'un loup rouge qui parcourt la terre, il guette les enfants qui ne veulent pas dormir.

Bref, ce qui provoque l'angoisse, vient d'une confusion entre l'animé et l'inanimé, confusion qu'on retrouve dans les contes d'enfance.

³³⁶ Voir ANNEXE 8: *Le conte résumé par Freud*.

³³⁷ Ying Chen, *Querelle d'un squelette et son double*, Paris, Seuil, 2003, p. 20.

Or, les angoisses enfantines disparaissent d'elles-mêmes avec le temps, à moins que l'enfant transpose sa peur du conte, de l'inanimé au monde réel, adulte. Dans le conte d'Hoffman, Nathanaël attribue la mort de son père à la présence de l'Homme au sable, un partenaire de travail douteux qui ne vient que la nuit. Ainsi, il transpose sa peur de s'endormir, une peur qui relève d'une histoire fictive au monde réel, en l'associant à la mort, bien réelle, de son père. (C'est d'ailleurs cet événement qui déclenchera une fixation pour l'Homme au sable.)

e) Processus de refoulement

Le processus de refoulement a une importance capitale. Ce concept, créé par Freud, permet de mettre en exergue les mécanismes de l'inconscient. « Nous pouvons le dire sans l'ombre d'une hésitation : avec le refoulement s'inaugure la découverte de l'inconscient ; il va en constituer le pivot.³³⁸ »

Les angoisses infantiles, contrairement à ce qu'on pourrait d'abord croire, ne tombent pas dans l'oubli. Elles se trouvent dans un état « inconscient ». Maintes fois, on a représenté l'inconscient comme la partie immergée d'un iceberg ; les parties émergées seraient le moi conscient et le surmoi directionnel. Une autre représentation veut que l'inconscient soit comme une marmite où toutes les pulsions, les excitations internes bouillent et poussent le couvercle de la marmite afin d'obtenir satisfaction. Le surmoi directionnel serait en train de maintenir le couvercle. Il arrive pourtant qu'il échoue à sa tâche et qu'il n'arrive pas à tenir caché, immergé, ce qui veut resurgir. Lorsqu'une pulsion est doublée « de tout affect qui s'attache à un mouvement émotionnel (...) il est transformé par le refoulement en angoisse.³³⁹ »

La psychanalyse nous a appris que l'essence du processus de refoulement ne consiste pas à supprimer, à anéantir une représentation représentant la pulsion, mais à l'empêcher de devenir consciente.³⁴⁰

Pourquoi refoule-on ? Et quelle répercussion cela a-t-il si cette représentation devient consciente ?

³³⁸ Claude Le Guen, *Le refoulement*, coll. *Que sais-je*, Paris, PUF, 1997, p. 7.

³³⁹ Sigmund Freud, « L'inquiétante étrangeté » dans *L'inquiétante étrangeté et autres essais*, Paris, Gallimard, 1985, p. 245.

³⁴⁰ *Ibid.*, « L'inconscient » dans *Metapsychologie*, Paris, Gallimard, 1968, p. 65.

Freud postule que l'homme possède des désirs inavouables qui veulent être satisfaits. Ces désirs vont à l'encontre de la loi, la morale, les bonnes mœurs et la survie. Ces désirs sont appelés pulsions : elles prennent source dans les zones érogènes et cherchent constamment à se satisfaire. Les pulsions qui sont à la limite du corps et du psychique sont représentés psychiquement par une représentation³⁴¹ et un affect³⁴². Ce dernier correspond à l'aspect énergétique de la pulsion. Or ce qui est refoulé de la pulsion c'est sa représentation, pas l'affect qui a un autre destin³⁴³.

Nihad, lui, a le désir insensé de retrouver sa mère. Un jour, il a voulu retrouver sa mère. Mais un homme lui a dit d'oublier. Ainsi, peut-on lire :

NIHAD : je veux retrouver ma mère.
CHAMSEDDINE : Où la retrouveras-tu ? C'est la guerre !
NIHAD : Elle vient du Nord. Je vais au nord.
CHAMSEDDINE : Tu n'es pas le seul. Tant d'enfants ont perdu
Leur mère. Ils ont oublié. Ils vivent. Tant de mères ont perdu leur enfant, elles ont
oublié, elles vivent.
NIHAD : Moi je n'oublie pas, et je ne vis pas.³⁴⁴

Alors que la jeune femme sous les décombres, a, elle, le désir fou d'ébranler l'autre jeune femme afin qu'elle lui vienne en aide. Or, non-seulement les deux femmes habitent à l'opposé dans une même grande ville anonyme, mais la deuxième femme croit être victime d'hallucinations. Ainsi, peut-on lire dans la demande en aide de la jeune femme sous les décombres :

Je n'ai jamais autant souhaité vivre, maintenant que mon temps semble compté. (...) Par ailleurs, je vous assure, que vous ne perdrez ni ne gagnerez rien si vous me tendez la main pour une fois. Le geste que je vous prie d'entreprendre ne sera donc ni héroïque ni utilitaire...³⁴⁵

Ces désirs sont insensés parce qu'ils relèvent de l'in vraisemblable, l'impossible. D'une part et d'autres, les situations extraordinaires, celle d'un pays en guerre, l'autre, d'une ville qui connaît un séisme meurtrier, sont celles où l'ordre des choses est chamboulé. Le

³⁴¹ Freud définit comme étant représentation, une trace ou un souvenir de ce qui a été refoulé. Freud distingue dans la représentation : représentation de mots et représentation de choses : l'un correspond à ce que Ferdinand de Saussure nomme signifiant (l'empreinte acoustique, le son, la musicalité d'un mot), l'autre, au signifié (l'idée, le concept auquel renvoie le signifiant).

³⁴² « L'affect » est l'expression qualitative de la quantité d'énergie pulsionnelle et de ses variations. Freud distingue nettement l'aspect subjectif de l'affect et les processus énergétiques qui le conditionnent.

³⁴³ Voir à ce sujet l'article « Le refoulement » dans *Métapsychologie*, Paris, Gallimard, 1968.

³⁴⁴ Wajdi Mouawad, *Incendies*, Montréal, Éditions Leméac/Actes-Sud, 2003, p. 83.

³⁴⁵ Ying Chen, *Querelle d'un squelette et son double*, Paris, Seuil, 2003, pp. 25-26.

désordre et le chaos règnent et ce sont les lois de la survie qui prédominent sur les désirs individuels. Ces désirs ou pulsions sont représentés psychiquement par une représentation symbolique tantôt, par un nez de clown chez Mouawad, et, tantôt, par l'eau, chez Chen.

Leur représentation, leur signifié dont l'idée ou le concept renvoient au signifiant ont donc une connotation ambivalente tout comme *l'homme des sables*, du conte d'Hoffman, qui est à la fois lié, négativement, à la perte de père ; et positivement, à la rencontre d'Olympia, une femme à la beauté énigmatique.

Pour Nihad, le nez de clown a une connotation équivoque : d'une part, il est « grimace » c'est-à-dire, quelque chose de grotesque, laid et qui traduit la douleur, le dégoût ; de l'autre, il signifie le reste d'humanité que possède Nihad, c'est-à-dire tout l'amour d'une mère pour son fils.

Pour la jeune femme, cette représentation est, également double. D'une part, il y a l'eau changeante, imprévisible qui procure vertige, ravissement, liberté et provoque des illuminations ; d'autre part, cette même eau est associée à la souffrance de l'enfantement, à l'enfermement familial.

Il y a un refoulement lorsque les personnages essaient de cacher, dissimuler leurs désirs. De ce fait, il y a, pour reprendre la théorie de Freud, il y a un refoulement lorsque Nihad commence à dissimuler le nez de clown, objet de son enfance, pour revêtir la peau d'Abou Tarek, bourreau. Il mettra dix ans. Il y a également un refoulement pour la narratrice lorsque celle-ci évite tout contact avec l'eau, l'eau étant source de danger. Elle mettra plusieurs années.

Dans un cas, l'évitement de la représentation est fait dans le but de cesser la multiplication, la naissance d'un double involontaire, le double étant un parasite qui se nourrit à même de l'aura du premier ; dans l'autre, l'évitement de la représentation et son refoulement est fait dans le but de survivre, le double étant un survivant, ayant éradiqué la première personne.

Das unheimlich :

Dans le processus complexe du refoulement, l'angoisse qui naît dans l'enfance et qui disparaît, dans la construction complexe du moi, est réactivée de plusieurs manières. La manière la plus courante est sans conteste la répétition d'une situation vécue. C'est là qu'intervient l'inquiétante étrangeté. Ces représentations ou objets, autrefois familiers, objets de l'enfance et de l'amour, deviennent, par le biais d'une frustration de désirs, inquiétants. Voyons maintenant comment le caractère « étranger » est mis en place. D'une part, les personnages cités plus hauts dans les œuvres de Chen et Mouawad, sont respectivement, tout comme le Nègre de Laferrière, des étrangers au sens propres. Non-seulement sont-ils des étrangers, au sens civil, mais ils se perçoivent eux-mêmes comme des étrangers.

Nous avons été amené à dire que l'angoisse serait une réaction au danger de perdre l'objet aimé. Or, nous connaissons bien une de ces réactions à la perte de l'objet aimé : le deuil. Donc, quand est-ce l'angoisse et quand est-ce le deuil qui s'installe ? Pour le deuil, nous nous en sommes déjà occupé³⁴⁶ : un caractère en est resté complètement incompris : l'intensité extraordinaire de la douleur. Le fait que la séparation d'un objet soit douloureuse nous apparaît néanmoins aller de soi. Le problème se complique, par conséquent, encore davantage : quand la séparation de l'objet aimé crée-t-elle l'angoisse ? Quand produit-elle le deuil ? Et quand peut-être seulement la douleur ?

Nous l'avons bien compris, étranger signifie être solitaire, avoir perdu l'être cher ou être endeuillé. La douleur ressentie causée par la perte d'un être cher suffit, pour Freud, à rendre « étranger ».

Maintenant, le caractère « inquiétant » émane, comme nous l'avons vu, du caractère répétitif d'une angoisse. Or, les œuvres de Chen et Mouawad sont emplies de ces « répétitions ». Il y a d'abord, la résurgence du symbole de l'eau, dans la *Mémoire de l'eau*, laquelle, comme on l'a vu, signifie à la fois l'angoisse liée à la maternité, et à la mémoire familiale et de manière générale, à celle de grandir et appartenir au monde des adultes.

Dans l'œuvre de E.T. Hoffman, la fixation de l'homme au sable pour enlever aux enfants leur yeux est expliquée par la psychanalyse comme étant lié à l'angoisse de castration, on peut d'ores et déjà effectuer ce même genre de parallèle avec l'œuvre de Chen. La fixation pour les petits pieds dans le premier roman de Chen et un symbole de fétichisme, c'est-à-dire la recherche de l'orgasme par le biais d'une fixation sur le pied, indépendamment

³⁴⁶Voir *Deuil et mélancolie* (*Œuvres complètes*, vol. V. (N. de l'A.)

du coït. Or, l'explication de l'origine du fétichisme sexuel serait liée à un traumatisme durant l'enfance symbolisé par l'angoisse de castration.

Chez Mouawad aussi, il y a une angoisse de castration. On peut aisément faire un parallèle entre le personnage de Nihad et celui d'Œdipe (voir la troisième partie). Au contraire d'Œdipe, Nihad met son intelligence au service de la guerre : il devient le roi de la gâchette, le maître de la mort : il décide qui vit et qui meurt. Bref, il devient un homme sadique et son sadisme est comparable à celui du Roi Œdipe, appelé aussi Œdipe-Tyran. L'événement qui se répète est sans conteste l'abandon. Nihad, tout comme Œdipe est un enfant abandonné, ballotté de camps en camps. De cet abandon répété naît chez Nihad une angoisse certaine.

Tous les étrangers sont-ils des Meursault ?

Mais qu'est-ce qu'être étranger ?

Être étranger, c'est d'abord être seul. Complètement seul. Du dedans comme au dehors. Marcher et parcourir la terre, la plaine, le pays sous la pluie, sous la neige et se sentir profondément seul. L'étranger est celui qui a perdu sa mère ou qui porte en lui une blessure secrète, profonde qui le propulse vers l'avant. Camus l'a bien vu et bien décrit : son *Étranger* se révèle être étranger à la mort de sa mère. Meursault est « tellement anesthésié, privé d'émotions, déraciné de toute passion, et sans aucune écorchure avec cela.³⁴⁷ », que même son deuil, événement supposé le rapprocher de la communauté des gens, ne fait que participer à son indifférence généralisée. Au sein d'une foule quelconque - endeuillés ou passants dans la rue - il se fond dans la foule, dans son ombre, son anonymat. Il s'y sent bien : là où personne ne le reconnaît, ne le pointe du doigt. « Meursault [meurt] à lui-même, mais exalté d'une ivresse fade qui lui tient de passion³⁴⁸ ».

Ainsi Camus a décrit l'archétype de l'*Étranger*. Pour Kristeva, Meursault est le contraire de l'inquiétante étrangeté. L'étranger de Camus est bien trop indifférent aux autres et étouffe littéralement le double qui pourrait se nicher au creux de son inconscient. Par conséquent, Meursault est le double négatif de l'inquiétante étrangeté. Le meurtre de l'Arabe a toujours été là, inscrit quelque part. Le meurtre était là, tapie et silencieux, attendant, dans

³⁴⁷ Julia Kristeva, *Étrangers à nous-mêmes*, Paris, Fayard, 1988, p. 39.

³⁴⁸ *Ibid.*, p. 15

l'extrême violence quotidienne de Salamano envers son chien, dans le cautionnement de son ami proxénète Raymond, qui violente son « amie ». Meursault est entouré de gens pour lesquels la violence est une réponse à leur monotonie épouvantable, au vide de leur existence et à la vacuité de leurs pensées. Le meurtre et l'envie latente de meurtre sont des signes de l'inquiétante étrangeté de Meursault. En définitive, c'est l'éclatement du refoulement qui conduit Meursault à traverser une frontière et se retrouver à « l'étranger ». A moins que cela soit le contraire, et que Meursault incarne, dans son indifférence, « l'inquiétante étrangeté » et que c'est son crime qui lui révèle son humanité :

Une déception sans doute, insinue Camus : le jeune homme a tôt perdu foi en l'humanité, en tout. Il y a aussi son père dont la seule passion, vécue dans un vomissement, fut d'assister à une mise à mort qui l'a révolté. Ergo : l'humanité meurtrière ne mériterait-elle que de l'indifférence ? Le poncif serait trop clair, trop lourd pour la lumière incolore qu'est l'âme de Meursault. Il n'a pas de principes, il n'a pas d'intériorité, il glisse en enregistre les sensations. Meursault, une « forteresse vide » ...³⁴⁹

Mais quel genre d'étrangers sont donc la narratrice de Chen, Vieux os et Nihad ? Sont-ils tous des Meursault ? D'une certaine façon, oui. Tous, sans exceptions, ont « perdu leur mère » et cette perte, même si elle est tantôt symbolique ou effective, est un événement qui a marqué nos personnages. Cette perte les laisse orphelins, seuls devant la vie ; seul au dedans et au dehors. De cette liberté nouvelle, Meursault en fait presque rien : rien ne l'émeut ni ne l'atteint. Rien ne le passionne. Nos personnages sont, au contraire emplis d'un certain bonheur. Il y a le bonheur de choisir le plus beau « cake » pour offrir à ses invités (Chen), celui de rencontrer des personnes inconnues et de discuter (Laferrière) et un autre, plus macabre, d'anéantir l'autre. Mais ces bonheurs-là, comme nous le rappelle Kristeva, doit son existence au provisoire et ne saurait perdurer. La quête du gâteau parfait est vaine et n'arrive plus à masquer le vide de l'existence de la narratrice ; les rencontres nocturnes de Vieux Os sont aussi vaines, peu importe les *Mizz* (tout comme Meursault d'ailleurs, peu importe de se marier ou pas avec Marie) ; être un franc-tireur est un métier vain, qui se nourrit de l'anéantissement des autres. Nos trois personnages se retrouvent toujours seuls.

Bien sûr, de nos personnages étrangers, seul Nihad porte en lui, dès le début cette inquiétante étrangeté, en plus d'être étranger. Seul Nihad, tout comme Meursault cède au meurtre. Si pour Meursault, le meurtre le révèle à lui-même et il découvre la fraternité des humaines ; pour Nihad, le meurtre est la mise-en-place d'un effacement systématique de son humanité.

³⁴⁹ Julia Kristeva, *Étrangers à nous-mêmes*, Paris, Fayard, 1988, p. 41.

La question des littératures migrantes est un déplacement de la thématique de l'Autre, de l'étranger, sujets qui existent depuis l'Antiquité grecque. Les premiers étrangers sont d'ailleurs des étrangères : Les Danaïdes, Médée, et Io. Le plus grand des voyageurs nostalgique est aussi le plus grand des étrangers : Homère. Tout comme Homère, nos trois auteurs, Chen, Mouawad et Laferrière décident de faire le plus grand voyage, celui du retour au pays natal. Le retour au pays est-il possible ? Comment retrouvent-ils le pays de leur enfance ? Seront-ils, comme le pensait Du Bellay, comme des Ulysse, *heureux d'avoir fait bon voyage et d'être retournés, plein d'usages et de raison, vieillir entre leur parents*³⁵⁰ ? Ou feront-ils l'expérience renouvelée du *unheimlich*, le pays natal, pays familier se doublant d'une inquiétante étrangeté ?

³⁵⁰ Joachim Du Bellay, « sonnet XXXI » dans *Les Regrets*, Paris, Bibliothèque de La Pléiade, Gallimard, 1953, p. 410-411.

TROISIEME PARTIE :
MÉTAMORPHOSE D'UNE FIGURE
LITTÉRAIRE

CHAPITRE 1

ULYSSE OU LE MYTHE DU RETOUR

« Chaque exilé est un Ulysse en route vers Ithaque.
Toute existence réelle reproduit l'*Odyssee*.
Le chemin vers Ithaque, vers le centre.³⁵¹ »
Mircea Eliade

Notes préliminaires

L'Ulysse d'Homère est un paradigme du héros exilé. Il est celui qui est parti, pour revenir. Ainsi, tout exil, volontaire ou non, suppose-t-il et appelle-t-il un retour au pays natal. L'histoire littéraire nous lègue une figure emblématique et primordiale : celle du héros qui parcourt terres et mers (et royaume des morts) et revient, par delà ses errements pour reprendre sa place auprès de son peuple, de sa femme et de son fils. Ulysse accomplit là son véritable exploit : il « épouse » une deuxième fois sa femme, sa patrie et se reconstruit une appartenance, une identité que son exil avait mises à mal, avec quelques difficultés. Le récit d'Homère n'a pas seulement fondé un mythe, mais aussi un genre à part entière.

Il est intéressant d'étudier les œuvres des auteurs du corpus à l'aune du mythe fondateur et de se poser la question du genre, car si le récit d'Ulysse a fondé la littérature du voyage et de l'exil, ce genre s'est métamorphosé au fil du temps et se marie volontiers à d'autres. Nous sommes donc confrontés à de nouveaux récits exiliques qui ne peuvent être cernés uniquement par les catégories habituelles de l'exil. La littérature migrante est donc une catégorie qui peut se recouper avec d'autres, à savoir, la littérature féminine (Chen); le réalisme magique (Laferrrière) et le théâtre grec antique (Mouawad), lesquels nous amèneront au plus près du récit, à revoir les textes choisis du corpus regroupés par le thème fondateur du *nostos*, où les protagonistes de l'histoire effectuent un retour au pays natal. Comment se présente le pays natal ? Est-il idéalisé, représenté par le prisme de l'enfance. Ou, au contraire, défiguré à jamais, figé dans une image fixe que ni l'exil ou l'âge n'ont pu modifier ? Comment les thèmes du *Nostos*, c'est-à-dire, la frontière entre la vie et la mort ; l'absence du père ; l'abnégation de la mère ; le deuil de l'enfance, sont-ils traités ?

³⁵¹ Mircea Eliade, *Fragments d'un journal* : Tome 1 : 1945-1969, Paris, Gallimard, 1973.

Pour ce faire, nous ferons successivement état de la question de la notion d'écriture féminine, du réalisme magique et du théâtre contemporain avant d'analyser les textes de nos auteurs et de les confronter, à tour de rôle, aux genres auxquels ils pourraient se rattacher. Enfin, cette incursion dans le cœur du texte nous permettra, dans un troisième temps, de voir comment la figure d'Ulysse et celle du retour sont exploitées dans les textes des auteurs de notre corpus.

CHAPITRE 2 : LA NOTION D'ÉCRITURE FÉMININE DANS *L'INGRATITUDE* DE YING CHEN

2.1 CHRONOLOGIE D'UNE MORT ANNONCÉE ?

État de la question

Vers la fin de son article portant sur les théories de l'écriture féminine, Merete Stistrup Jensen concluait, à tort, que :

...si on remontait à cette période (les années 70), il paraît évident qu'une certaine génération de femmes s'est reconnue-plus ou moins- dans une écriture féminine (...). Or, cette affirmation identitaire semble largement abandonnée aujourd'hui.³⁵²

L'universitaire propose une réflexion pointue sur la complexité des articulations analytiques et l'évolution chronologique du *topos* de la nature dans les théories de l'écriture féminine. Mais c'était oublier les femmes écrivains d'Afrique du Nord (Maissa Bey, Assia Djebar) et d'Afrique Noire (Mariama Ba ; Calixthe Beyala) qui ont écrit pour parler du corps renié, dénié, emprisonné ou encore pour parler du corps mutilé, excisé.

La présente introduction n'est pas un travail exhaustif. Elle se propose de brosser le tableau de la question des écritures féminines et du mythe de la maternité. Une telle démarche s'inscrit dans le domaine des littératures comparées, domaine qui a l'ambition, rappelons-le de multiplier les regards sur un même objet d'étude afin d'avoir une vision la plus juste possible, c'est-à-dire créer des ponts entre la *French theory* (si elle existe) et les *gender studies*, les disciplines d'études littéraires féminines anglo-saxonnes. Le développement de ce *corpus* critique est le reflet d'un travail systématique qui se projette, au moins, selon trois axes confluents. D'abord, ce travail a consisté à relire des auteures canoniques (Sapho, Simone de Beauvoir, Hélène Cixous, Judith Butler, Julia Kristeva, pour ne citer qu'elles) en corrélation

³⁵² Merete Stistrup Jensen, « La notion de nature dans les théories de l'« écriture féminine », *CLIO. Histoire, femmes et sociétés*, [En ligne], Référence du 11 | 2000, disponible sur : <http://clio.revues.org/218>, p. 1.

avec la réflexion sur l'écriture, le corps et la mère, ce qui a permis de resignifier le discours émanant de leurs textes et la compréhension de leur rôle dans les espaces littéraires dans lesquels elles s'inscrivent respectivement. De plus, il a fallu lire un certain nombre de romans écrits par des femmes ayant pour thème l'enfance, la mère et ne se proclamant pas nécessairement comme écrivaines féministes (Violette Leduc ; Marguerite Duras ; Annie Ernaux ; Nemirovski ; Nathalie Sarraute ; etc.) pour enrichir les différentes approches des théoriciennes qui ont exploré et élaboré des concepts et catégories propres à la pensée féminine.

Jensen est une universitaire qui travaille sur le langage au féminin, elle réfléchit sur les notions d'écriture féminine et la notion de féminin dans l'espace littéraire européen. Selon elle, Simone de Beauvoir est sans aucun doute l'initiatrice de la littérature féminine (et même féministe) pour avoir posé des constats à la fois réalistes et subversifs, lesquels mèneront à mai 68 et à l'événement de la libération de la femme. En ce qui concerne les aspirations des femmes, Beauvoir dit que « La destinée que la société propose traditionnellement à la femme, c'est le mariage³⁵³ », résumant ainsi en une seule phrase la condition féminine, biologique et sociale et la négation des aspirations artistiques profondes de la femme de son époque et des vingt-cinq ans à venir. L'auteure française n'y va pas de main morte avec ses contemporaines et qualifie leurs écrits de médiocres car les femmes n'écrivent pas de récits universels, mais des récits où une vision trop singulière se dégage. En deux mots, elles n'ajoutent rien à notre vision du monde et les rares qui trouvent grâce à ses yeux « dépensent négativement tant d'énergie pour se libérer des contraintes extérieures qu'elles arrivent un peu essoufflées à ce stade d'où les écrivains masculins de grande envergure prennent le départ ; il ne leur reste plus assez de force pour profiter de leur victoire et rompre toutes les amarres³⁵⁴ ». En deux mots, les femmes qui écrivent sont trop opprimées et cette oppression est un filtre avec lequel elles écrivent. Et ce filtre, à son tour, ne peut être compris que par une partie de la population. Selon Beauvoir, aucune femme n'est digne des *Confessions*, du *Procès*, *Moby Dick* ou *Ulysse*. Alors, comment écrivent-elles ? Citons les extraits les plus signifiants :

Il est connu que la femme est bavarde et écrivassière ; elle s'épanche en conversations, en lettres, en journaux intimes. Il suffit qu'elle ait un peu d'ambition, la voilà rédigeant ses mémoires, transposant sa biographie en roman, exhalant ses sentiments dans des poèmes.³⁵⁵

³⁵³ Simone de Beauvoir, *Le Deuxième sexe II*, Paris, Gallimard, 1949, p. 9.

³⁵⁴ *Ibid.*, p. 634.

³⁵⁵ *Ibid.*, p. 28.

Ainsi peut-on lire plus loin :

Les femmes ne dépassent pas encore le prétexte, me disait un ami écrivain. C'est assez vrai. Encore toute émerveillée d'avoir reçu la permission d'explorer ce monde, elles en font l'inventaire sans chercher à en découvrir le sens. (...) Un des domaines qu'elles ont exploré avec le plus d'amour, c'est la Nature ; pour la jeune fille, pour la femme qui n'a pas tout-à-fait abdiqué, la nature représente ce que la femme elle-même représente pour l'homme : soi-même et sa négation, un royaume et un lieu d'exil; elle est tout sous la figure de l'Autre.³⁵⁶

Même avec le recul historique, ces remarques nous semblent bien sévères. L'auteure française souligne, avec ironie, tout le poids d'une culture dite universelle - et masculine - à travers l'inventaire de ces stéréotypes. Par conséquent, Beauvoir ne voit dans les écrits des femmes, - et pour cause, selon Jensen -, qu'une littérature opprimée.

Il existe bien des exemples pour illustrer le propos du style naturel attribué aux femmes et l'article de Merete, à ce propos, est pertinent. On pourrait citer le style naturel de Madame de Sévigné ou de Colette. Les raisons ont d'ailleurs été longuement expliquées dans l'essai *Une chambre à soi*, de Virginia Woolf. Dans cet essai, Virginia Woolf s'interroge :

Quel est donc l'état d'esprit le plus propice à l'acte de création ? Peut-on avoir l'idée de l'état qui favorise et rend possible cette étrange activité ? Quel était l'état d'esprit de Shakespeare quand il écrivit *Le Roi Lear* et *Antoine et Cléopâtre* ? C'était assurément l'état d'esprit le plus favorable à la poésie qui ait jamais existé. Mais Shakespeare lui-même ne nous en a rien dit. C'est par hasard que nous savons que « jamais il n'effaçait une ligne ». A vrai dire, rien jamais n'a été dit par l'artiste lui-même sur son état d'esprit, jusqu'au XVIIIe, Rousseau sans doute. (...) Depuis, cette énorme littérature de confessions et d'auto-analyses permet de déduire qu'écrire une œuvre géniale est presque toujours un exploit d'une prodigieuse difficulté. Tout semble s'opposer à ce que l'œuvre sorte entière et achevée du cerveau de l'écrivain. Les circonstances matérielles lui sont, en général, hostiles. Des chiens aboient, des gens viennent interrompre le travail ; il faut gagner de l'argent ; la santé s'altère. De plus, l'indifférence bien connue du monde aggrave ces difficultés et les rend plus pénibles. Le monde ne demande pas aux gens d'écrire des poèmes, des romans ou des histoires ; il n'a aucun besoin de ces choses.³⁵⁷

Peu lui importe, car nous savons que Shakespeare, malgré ses déboires, sera un des plus grands auteurs de la littérature. Mais alors, pourquoi les pièces de Shakespeare n'ont-elles pas été écrites par une femme ? Woolf y a apporté deux réponses : les besoins matériels et une chambre à soi, c'est-à-dire, une disponibilité et une maîtrise du temps pour la création ainsi que l'intimité d'une pièce fermée pour écrire. Woolf souligne - et cela répond en partie à Jensen - que les femmes qui écrivent devaient le faire dans le salon commun, et ce travail se

³⁵⁶ Simone de Beauvoir, *Le Deuxième sexe II*, Paris, Gallimard, 1949, pp. 634-636.

³⁵⁷ Virginia Woolf, *Une chambre à soi* trad. Clara Malraux, 10/18, 2001.

trouvait donc sans cesse interrompu, d'où le choix, de plusieurs, d'opter pour la poésie, la correspondance, des genres qui nécessitent peu de concentration.

D'autre part, les femmes qui écrivent ont une vie sociale réduite : la visite d'un pasteur, d'une amie et la présence d'une femme de compagnie. Les femmes qui écrivent, à l'époque, connaissent, à vrai dire, très peu du monde, car on ne le leur laisse pas cette liberté. On pourrait penser que la nature est un thème de prédilection, grâce aux livres d'histoires naturelles et les longues ballades au jardin.

Or, de tous les clichés traditionnellement attribués à la production féminine, la Nature est sûrement le *topos* le plus tenace. Toute une partie de la littérature féminine s'est y vue enfermée dedans : la nature comme thématique, récurrence des métaphores issues d'un champ sémantique de la nature, pratique d'un style naturel, c'est-à-dire non-travaillé, spontané enfin, le recours à des genres qu'on qualifie parfois de « naturels » (genre épistolaire, journal intime, roman à la première personne) parce qu'ils sont fondés – conventionnellement - sur des stylisations du langage oral, c'est-à-dire qu'ils relèvent de la communication dite « naturelle », du langage ordinaire, à la limite de la littérature.³⁵⁸

Ce qui nous semble néanmoins important est l'ambition sous-jacente de Simone de Beauvoir : proposer une réflexion sur la femme : déconstruire des idées bien ancrées autour des sujets de la maternité (*Chapitre VI : La Mère*); le mariage (*Chapitre V : La femme mariée*), et enfin, le corps féminin : « le sens de la toilette féminine est manifeste : il s'agit de se « parer » et se parer, c'est s'offrir.³⁵⁹ »

S'offrir à qui ? Mais au regard des hommes, uniquement, bien sûr ! Le corps féminin sert de vitrine au désir masculin et n'est nullement la propriété des femmes. Dépossession, donc, et aliénation. Avec la maternité : « la femme accomplit intégralement son destin ; c'est là sa vocation naturelle³⁶⁰ », esquissant une franche connexion entre une certaine conception conventionnelle et traditionnelle de la maternité et le *topos* de la nature.

Cette « vocation naturelle » est d'ailleurs le sujet des féministes des années 60. Hélène Cixous, qui reprend le *topos* de la nature, propose une réflexion sur le corps de la femme et de la maternité. En 1975, elle publie un article consacré à Beauvoir, « *Le rire de la Méduse* » dans la revue *l'Arc*, en 1975. Peu avant, elle publie « *La Jeune née* », en

³⁵⁸ Merete Ststrup Jensen, « La notion de nature dans les théories de l'écriture féminine », *CLIO. Histoire, femmes et sociétés*, [En ligne], Référence du 11 | 2000, disponible sur : <http://clio.revues.org/218>, p. 3.

³⁵⁹ Simone de Beauvoir, *Le deuxième sexe II*, Paris, Gallimard, 1949, p. 190.

³⁶⁰ *Ibid.*, p. 290.

collaboration avec Catherine Clément. La principale visée de *La jeune née* est de revaloriser le corps féminin et l'écriture féminine. Dans cet essai à la fois psychologique, philosophique et littéraire, Cixous et Clément postulent que non-seulement l'écriture féminine est différente, mais que l'ère est à l'écriture féminine :

Je dirai : aujourd'hui l'écriture est aux femmes. Ce n'est pas une provocation, cela signifie que la femme admet qu'il y ait de l'autre. Elle n'a pas effacé, dans son devenir-femme, la bisexualité latente chez la fille comme chez le garçon. [...] A l'homme, il est bien plus difficile de se laisser traverser par l'autre. L'écriture est en moi le passage, entrée, sortie, séjour, de l'autre que je suis et ne suis pas, qui me fait vivre,- et qui me déchire, m'inquiète, m'altère...³⁶¹

Dans ce qui est esquissé ici comme écriture féminine, implique d'une part la naissance d'un genre nouveau, un genre à la fois perméable et communicant, qui accepte l'autre, sans le soumettre, sans l'asservir ou le rendre pareil à soi. Merete parle volontiers d'un rapport à l'oralité :

...en premier lieu, un privilège de la voix, c'est-à-dire une oralisation de la langue impliquant un rapport moins sublimé à la mère : « Dans la femme il y a toujours plus ou moins de " la mère " qui répare et alimente, et résiste à la séparation³⁶² ». Ce rapport à une certaine oralité se traduit dans les métaphores qui parcourent le texte même de Cixous ; la voix c'est « le lait intarissable », « la femme écrit à l'encre blanche³⁶³ ». Le rapport à l'oralité fait également de l'écriture féminine « un chant d'avant la loi » — le chant est encore une métaphore récurrente.³⁶⁴

Mais il nous semble surtout que les expressions soulignées : *le lait intarissable*, *l'encre blanche* et *le chant*, connotent davantage une rupture avec les toutes premières femmes qui écrivent, l'essor d'un nouveau genre et un discours qui se teinte d'un mysticisme : telle une annonciation.

Dans un deuxième temps, par le biais de lectures des études de cas du Docteur Freud, notamment, celle de Dora³⁶⁵, patiente du Docteur, Cixous fait le lien entre l'hystérie des femmes, la privation de la parole et une association patriarcale qui réduit la femme à son corps, l'empêchant d'avoir accès au symbole, à l'abstraction.

³⁶¹ Catherine Clément et Hélène Cixous, *La jeune née*, Paris, Union Générale d'édition, 1975, p. 158.

³⁶² *Ibid.*, p. 172.

³⁶³ *Ibid.*, p. 173.

³⁶⁴ Merete Stistrup Jensen, « La notion de nature dans les théories de l'« écriture féminine », *CLIO. Histoire, femmes et sociétés*, [En ligne], Référence du 11 | 2000, disponible sur : <http://clio.revues.org/218>, p. 5.

³⁶⁵ Dora, de son vrai nom Ida Bauer (1882-1945) est une patiente célèbre de la psychanalyse freudienne, dont le cas est relaté sous le titre *Fragment d'une analyse d'hystérie : Dora* dans les *Cinq psychanalyses*, traité par Sigmund Freud en 1900.

Or, le but de Cixous est de revaloriser ce rapport au corps, le doubler d'un signifiant positif. Ainsi, on envisage plus le corps comme une forme d'oppression, une manifestation ostensible de folie. Le corps de la femme n'est plus synonyme d'infériorité psychique : la femme peut parler en son propre nom.

L'écriture féminine selon Cixous est une écriture où le corps intervient. L'écriture est à l'image du corps de la femme : un lieu pluriel, traversée de plusieurs voix, qui en déplaçant le sens habituel des mots introduit une polysémie qui nous fait percevoir le monde autrement.

Néanmoins Merete oppose à cette vision a-historique des femmes, quelques réticences sur cette notion de corps. Merete trouve que la notion du corps avancée par Cixous est trop floue : « [S]'agit-il d'un corps réel, imaginaire ou culturel ?³⁶⁶ ». Cette notion, de plus, selon elle, rappelle de trop près le topos de la nature qui a longtemps été accolé aux femmes qui écrivent. Enfin, selon Merete, l'écriture féminine s'associe volontiers au maternel ; Cixous parlant du sexe maternel,³⁶⁷ et ce maternel n'est jamais interrogé, mais semble aller de soi « c'est-à-dire conçu comme lié au corps, à l'oralité de la voix, à une généreuse dépropriation de soi³⁶⁸ », en liant le maternel à une structure pré-œdipienne, une structure mythique, fait coïncider l'écriture féminine avec un temps d'avant la culture. Or, charger le maternel de mythes, cela revient à le « naturaliser » pour Merete.

Pour nous, résignifier le maternel en faisant appel aux mythes, c'est repartir de la source, de là où tout a commencé, de là où tout a basculé afin de réécrire l'histoire. Malheureusement, l'écriture de Cixous et Clément est parfois difficile à déchiffrer : elles mêlent écriture poétique et essais, concepts. Il nous semble néanmoins qu'écrire le corps, le corps maternel, c'est-à-dire explorer le corps à l'aide de l'écriture revient, au contraire, à l'interroger, le questionner, le contredire et le mettre à mal.

Par ailleurs, on retrouve la même association d'idée entre le féminin, le maternel chez les femmes qui écrivent. Même si ces femmes ne revendiquent pas haut et fort qu'elles sont des « femmes qui écrivent » ou encore qu'elles donnent dans « l'écriture féministe ». Parmi

³⁶⁶ Merete Ststrup Jensen, « La notion de nature dans les théories de l'« écriture féminine », *CLIO. Histoire, femmes et sociétés*, [En ligne], Référence du 11 | 2000, disponible sur : <http://clio.revues.org/218>, p. 5.

³⁶⁷ Hélène Cixous, *Illa*, Paris, Des femmes. 1980, p. 204.

³⁶⁸ Merete Ststrup Jensen, « La notion de nature dans les théories de l'« écriture féminine », *CLIO. Histoire, femmes et sociétés*, [En ligne], Référence du 11 | 2000, disponible sur : <http://clio.revues.org/218>, p. 6.

ces femmes, il y a Marguerite Duras (1914-1996) et Annie Ernaux (1940). Ces deux femmes ont écrit, décrit, le corps féminin. Dans *L'amant* (1984), il sera plutôt question du désir féminin et comment ce désir, latent, circulaire, obsédant fait son apparition par le biais d'amitié féminine ou, encore, par des descriptions précises de l'acte sexuel. Point de symboles, mais la voix de la narratrice se confond avec celle de l'inconscient, donnant lieu à cette « dépropriation de soi » dont parle Cixous. Dépropriation qui pousse l'auteur à écrire tantôt « je » et tantôt à la troisième personne. Annie Ernaux fera elle aussi de la dépropriation du corps féminin un thème central. Dans ses romans, elle narre l'histoire de son corps soumis au regard social, corps soumis, prisonnier (*Les armoires vides* : 1974), le corps malmené, avorté, (*L'Événement* : 2000). L'écriture est sèche, sans fioritures. Elle reprend les topoï chers à l'écriture féminine : l'opposition entre Femme/Homme ; Passion/Action, et Intuition/Logos.

Enfin, Annie Ernaux et Marguerite Duras, pour ne citer qu'elles, ont réussi à faire de leur écriture, une écriture de la différence dans le sens où elles ont fait entrer de l'Autre en soi, de l'étrangeté. Elles parlent du corps dans les formes les moins admises : auto-érotisme, jouissance, mais aussi l'auto-mutilation. Les écrivaines parlent de la mère. Il fallait s'y attendre. Elles ont parlé du père, de l'Oedipe, du patriarcat et maintenant elles s'attaquent à la mère. La mère, qui était autrefois un sujet tabou, inattaquable, vouée dans son drapée d'innocence virginale devient un sujet traité parmi les écrivaines. On découvre la mère comme on ne l'avait jamais vue jusqu'ici. Le rideau tombe pour qu'émerge ses travers, ses défauts, ses vapeurs d'alcools, ses excès de violence, sa fourberie, ses menteries, sa coquetterie ridicule, son autoritarisme, sa soif de pouvoir et d'argent. La mère est un homme, comme tous les autres hommes, après tout.

2.2 LE MYTHE DE LA MATERNITÉ DANS L'INGRATITUDE

Qu'est-ce qu'une mère ? D'un côté, il y a la mère, le ventre rond, le lait. Il y a le lien qui passe par la chair, le sang et le lait. Enfin, il y a une dette, une redevance, celle de la vie ; de l'autre, le mystère, l'énigme de donner la vie (est-ce magique ? Maléfique ? Un don ? Une punition ?) Et de la soigner, la reprendre. La colère de la femme, plus que tout, semble étonner, effrayer, choquer parce qu'elle peut être sans limites, hors contrôle, « hors » du temps et des hommes, incompréhensible. Scènes d'hystéries et de meurtres se confondent dans des fantasmes masculins : Médée, femme répudiée, femme-sorcière, tuant ses propres

enfants devant Jason dans un accès de colère ; Électre, poussée par Oreste, tuant son propre père ; Dora, célèbre patiente du Docteur Freud, femme possédée, aliénée, raconte ses désirs les plus secrets, les plus refoulés ; des corps de femmes tendus, penchés vers l'avant ; arc-boutés, soulevés de spasmes de passion. Toutes ces femmes sont coupables d'être trop près de la nature et c'est d'ailleurs, paradoxalement, cette même nature, qui suscite curiosité, désir, terreur et crainte dans un système symbolique.

Dans *L'Ingratitude*, Chen met en scène une figure maternelle bien particulière : une mère toute puissante ayant une relation conflictuelle avec sa fille. La théorie féministe s'est, bien sûr, occupée de traiter ses diverses figures aidant à déconstruire l'idée selon laquelle la maternité va de soi, ou encore qu'elle est naturelle aux femmes afin d'en faire resurgir le choc violent qu'est la maternité et la relation à l'enfant. Cependant, le thème est lacunaire en terme de théorisation, de méthode afin d'analyser ce type de textes. Il faut regarder du côté des *gender studies* pour en trouver une. Dans un article intitulé « Duras and "I": Characterization of Feminist "I" in Marguerite Duras's Autobiography: *The Lover* », l'auteur, Lin Li s'inspire des théories féministes anglophones de Barbara Widdimann et Renate Gunther et de la French theory. Elle en arrive à la conclusion que pour qu'un texte littéraire soit considéré comme féministe, ce texte doit contenir :

- A. *Portrait d'une mère toute puissante*
- B. *Créer un rôle féministe dominant & posséder une narration où le «Je» prime, un caractère autobiographique.*
- C. *Structure narrative non-linéaire ou chronologique*
- D. *Une description impudique de l'acte sexuel ou de lesbianisme*
- E. *Un clivage de voix discursives où l'inconscient apparaît*

Pour démontrer sa théorie, elle étudie le roman *L'Amant* de Marguerite Duras et convient que même si l'écrivaine ne se proclame pas comme auteur féministe, elle peut néanmoins être identifiée comme telle. C'est cette étude que nous reprendrons à notre compte, -augmentée d'une série de commentaires et d'analyses tirées du corpus de lecture présentées dans l'introduction-, afin de voir dans quelle mesure le roman *L'ingratitude* est un roman féministe.

A) PORTRAIT D'UNE MERE TOUT PUISSANTE

a) L'Évacuation du père

La question autrefois posée au sujet du père a été étudiée : Freud a construit l'Œdipe et le complexe œdipien pour expliquer le fantasme de séduction du père, caractère dorénavant normal de la structure familiale et de l'évolution du comportement de la petite fille. La question posée au père trouve son homologue pour la mère :

Dans l'histoire précœdipienne de la fillette, on retrouve aussi ce fantasme de séduction, mais c'est alors la mère qui est séductrice. Ici, le fantasme côtoie la réalité, car ce fut peut-être vraiment la mère qui provoqua, éveilla même peut-être, les premières sensations génitales voluptueuses, et cela en donnant aux enfants les soins corporels nécessaires.³⁶⁹

Voilà que Freud répartit les tâches familiales, répartition qu'on peut qualifier de « bourgeois » car d'un côté, il y a la femme, la mère, les bonnes, les gouvernantes qui ont pour mission de prendre soin du corps de l'enfant et de l'autre, l'homme, le père, le pourvoyeur de la famille, intervient comme la Loi. La mère de l'héroïne de *L'Amant* et celle de *L'Ingratitude* ont cela en commun. Elles sont des femmes chargées de la saleté et de la propreté de leur enfant, au sens propre comme au sens figuré, et elles font la loi, puisque le père est, dans les deux récits, absent. Il y a les romans où la solitude de ces femmes est réelle, ceux où le père est mort, laissant à la femme la charge de subvenir aux besoins de toute la famille comme un homme. Ces récits marquent l'absence du père, d'une autorité patriarcale et souvent, d'une sexualité précoce, ambiguë. La solitude des mères toute - puissante peut être aussi symbolique. Ainsi, chez Ying Chen, cette solitude est - elle symbolique : la mère de la narratrice élève seule sa fille, mais le père n'est pas mort. A la suite d'un accident qui lui fera perdre quelques facultés physiques, il perdra son emploi comme professeur et se confinera dans le silence.

Alors qu'il suscitait l'admiration de sa fille, grâce à son métier d'enseignant à l'université, son statut d'intellectuel, après l'accident, n'étant plus le pourvoyeur du foyer, diminué physiquement, le père se retrouve diminué symboliquement, intellectuellement et autoritairement au sein du foyer.

³⁶⁹ Sigmund Freud, « Les Nouvelles Conférences sur la psychanalyse », rapportés par Christine Clément et Hélène Cixous, dans *La jeune née*, p. 99.

b) La séduction de la mère

Or, « dans les soins donnés aux tout petits enfants, la mère manipule les corps, les sexes, farfouille dans les plis de la peau, caresse : là est, selon Freud, sa séduction³⁷⁰ ». Cette séduction devient domination lorsque le soin apporté à l'enfant intervient bien au-delà, par exemple, de l'âge de la petite enfance et lorsque le soin se transforme en une forme d'emprise. La mère va littéralement étouffer sa fille de ses soins :

Sans que j'en connaisse la raison, sa présence à la maison m'étouffait autant qu'un ciel d'orage ou une mélodie triste. Souvent, je m'arrêtais de jouer à son apparition, figée sur place et désirant m'enfuir.³⁷¹

Ainsi, la rencontre avec la figure de la Mère castratrice, puissante, dévorante est, du même coup, associée à la séduction : « [L]a peur de la mère est si écrasante parce qu'un peur intense de la castration par le père s'y combine. Les tendances destructrices dont l'objet est le ventre visent également, avec leur pleine intensité de sadisme oral et anal, le pénis du père qui doit, selon les idées de l'enfant, s'y retrouver. C'est sur ce pénis que se concentre dans cette période, la peur de la castration par le père. La phase de féminité se caractérise donc par une angoisse liée au ventre maternel³⁷² ». Voilà donc pourquoi la femme est toute - puissante : c'est parce qu'elle a volé le pénis du père. Rappelons-nous : le père a un rôle mineur, voire quasi inexistant : « Il était à demi-mort. Ou au moins il devenu... un faible³⁷³ », c'est donc que la mère a volé le pénis de l'homme, son autorité et aussi, du coup, son pouvoir de séduction auprès de la jeune fille.

Dans la séduction à laquelle la jeune fille est soumise, on croit percevoir, la culpabilité du père, le manque du père, lesquels se déplacent vers le ventre maternel. Le ventre maternel est l'objet d'attention, de séduction et de dégoût :

Quelques fois, dans les bains publics [...] elle faisait mine de ne pas remarquer mon embarras. J'étais donc sortie de là ! De ce ventre mou, sale et gonflé de gras. [...] La ligne foncée sur ce ventre étranger me criait en pleine figure : Tu ne peux m'échapper, c'est moi qui t'ai formée, ton corps et ton esprit, avec ma chair et mon sang - tu es à moi, entièrement à moi !³⁷⁴

³⁷⁰ Sigmund Freud, « Les Nouvelles Conférences sur la psychanalyse », rapportés par C. Clément et H. Cixous, dans *La jeune née*, p. 100.

³⁷¹ Ying Chen, *L'Ingratitude*, Montréal, Actes Sud/Leméac, 1995, p. 24.

³⁷² Sigmund Freud, « Les Nouvelles Conférences sur la psychanalyse », rapportés par C. Clément et H. Cixous, dans *La jeune née*, pp. 101-102.

³⁷³ Ying Chen, *L'Ingratitude*, Montréal, Actes Sud/Leméac, 1995, p. 32.

³⁷⁴ *Ibid.*, p. 20.

Bien plus, la séduction passe par un lien étroit que la mère n'est pas prête à défaire, le lien de la chair et du sang. La relation mère-fille est alors semblable à une relation amoureuse, une relation de dépendance affective où la fille aurait un rôle passif :

Tu ne peux être toi sans être ma fille. [...] Tu as vécu d'abord dans mon ventre. [...] On est jamais seul. On est toujours le fils ou la fille de quelqu'un. Femme ou mari de quelqu'un. (...) On appartient toujours à quelque chose. On est des animaux sociaux. Autrui est notre oxygène. Même les minuscules fourmis le comprennent mieux que toi.³⁷⁵

c) La misère de la mère

Simone de Beauvoir nous rappelle : « Il n'existe pas d'instinct maternel, l'attitude de la mère est définie par l'ensemble de sa situation et par la manière dont elle l'assume³⁷⁶ », c'est-à-dire sa situation sociale et économique au moment où l'histoire a lieu. La mère est, d'ailleurs, dans une position peu enviable. D'une part, à cause de l'absence du père, les mères sont, dans les romans féministes, des femmes qui sont déclassées socialement, isolées. De fait, elles vivent dans une misère certaine, matérielle. Il y est fait mention, à plusieurs reprises de l'aspect financier et matériel concernant l'héroïne, laissant comprendre au lecteur le dénuement dans lequel cette famille est plongée : « De son vivant, attaqua grand-mère, la petite n'a jamais eu de vêtements décents³⁷⁷ », « C'est le prix qu'une mère doit payer.³⁷⁸ »

Ainsi, depuis que le père est placé en retraite anticipée, le travail de la mère est double : en plus de pourvoir aux besoins des siens, elle doit s'acquitter des tâches domestiques. Son travail est non-seulement de ramener le nécessaire pour qu'ils survivent, mais il a aussi valeur de modèle pour sa fille.

Enfin, souvent pointées du doigt, les mères sont exposées à la critique des uns, au regard réprobateur des autres. Ces autres constituent d'ailleurs une entité importante pour Ying Chen. Ils sont à la fois porteurs d'une certaine morale commune : ils portent un regard désapprouvateur sur le père qui écrit toute la journée, confiné dans son bureau, comme si le fait d'écrire, donc de se soustraire à la compagnie des autres, le rendait *coupable*. Ce sont ces mêmes « autres » qui pleurent la dépouille de la jeune fille comme un chœur suppliant, faisant écho aux sentiments des parents tout en jugeant l'héroïne :

³⁷⁵ Ying Chen, *La mémoire de l'eau*, Montréal, Actes Sud/Leméac, 1992, p. 116.

³⁷⁶ Simone de Beauvoir, *Le deuxième sexe II*, Paris, Gallimard, 1960 (1949), p. 369.

³⁷⁷ Ying Chen, *L'Ingratitude*, Montréal, Actes Sud/Leméac, 1995, p. 39.

³⁷⁸ *Ibid.*, p. 36.

Ils jettent mon corps sur un petit lit roulant, au milieu d'une salle blanche et sans fenêtres. Leurs mouvements sont brusques. Ils me traitent de criminelle. Quand maman n'est pas là, ils ne dissimulent pas leur dégoût.³⁷⁹

Ma mort les dérange. Ce soi-disant accident a brisé leurs illusions sur la jeunesse et sur l'éternel.³⁸⁰

Outre ces brèves allusions à l'aspect matériel de sa vie, ou plutôt à l'infortune où elle a échoué, il est fait très peu mention de ce personnage. Il n'y a, à proprement parler, aucune description physique d'elle. La mère est donnée à voir comme un personnage qui n'a pas d'histoire, de mère ou de père (ou même d'amis). Elle se présente dans le récit comme un « étant-là », une présence :

« ...elle suait lorsqu'elle se fâchait.³⁸¹ »

« Maman (...) était présente partout.³⁸² »

« ...l'ombre de maman me couvrait le corps.³⁸³ »

La mère est une figure immuable qui existe par son rôle tout puissant : régenter. Le premier réflexe de la narratrice sera d'ailleurs de la fixer à travers des phrases qui drainent une violence extrême.

d) La violence de la mère

L'amour et la toute-puissance de la mère s'expriment par une violence qu'elle ne peut réprimer vis-à-vis de sa fille. Cette violence est d'abord, un trop plein de soins apportés à l'enfant qui se transformera très vite en une forme de contrôle qui va au-delà de l'âge adolescent. Ainsi, elle « comptait les minutes que durait [le] trajet et [les] rendez-vous pour les repas et leurs préparations ressemblent à ceux d'un camp militaire ».

Cette régence fait partie d'une violence psychologique dont la seule finalité est de se placer comme la seule gouvernante des faits, gestes et pensées de sa fille, la domination qui

³⁷⁹ Ying Chen, *L'Ingratitude*, Montréal, Actes Sud/Leméac, 1995, p. 9.

³⁸⁰ *Ibid.*, p. 62.

³⁸¹ *Ibid.*, p. 99.

³⁸² *Ibid.*, p. 99.

³⁸³ *Ibid.*, p. 35.

est effective sur la jeune fille, qui, à la plus tendre enfance, confie : « Maman devinait mes pensées obscures³⁸⁴».

Les paroles de la mère ont une valeur en soi. Elles sont entendues par chaque membre avec respect et attention. De fait, chaque opinion émise équivaut à un jugement qui a des conséquences considérables, immuables. C'est alors une lutte psychologique qui se met en place lorsque la jeune fille invite un garçon à la maison, qui pourrait être susceptible d'être son fiancé :

Maman tardait à déclarer sa pensée. Elle évitait de donner des coups aveugles. Elle était patiente. Elle avait le temps. Elle réfléchissait d'abord. Elle accumulait son énergie. Elle attendait le bon moment pour annoncer sa décision. Elle attendait le moment où le serpent sortirait lui-même du trou, pour ensuite l'abattre avec précision et surtout, avec beaucoup de bonnes raisons.³⁸⁵

L'attente convoque ici le serpent de l'imagerie biblique. La mère est Dieu tout puissant qui, par sa présence, chasse le serpent-mensonge, le serpent-péché. C'est une attente qui fait incroyablement souffrir la jeune fille et qui, en même temps, la paralyse au point d'être défaitiste : « [l]e mariage n'est plus mon seul espoir d'évasion³⁸⁶».

Et si la jeune fille se montrait inattentive, voire détachée de ses efforts pour son éducation, la mère formulait alors son amour pour la fille : un amour à la fois fait de sacrifice et d'amertume :

La véritable preuve d'un bon cœur. (...) Elle avait plusieurs fois parlé de s'enfoncer un couteau dans la poitrine, de sortir son cœur saignant et de me faire voir comment par ma faute il vivait mal. Tu ne vois donc pas, disait-elle, que mon cœur marine dans le sel ?³⁸⁷

D'autres fois, éprise de colères terribles qui pleuvent sur la jeune fille, sentant que celle-ci lui échappe à mesure qu'elle grandit, elle lui dit :

Fais attention, si tu continues à me décevoir ainsi, je perdrai patience et raison. Et si je n'ai plus de raison (...) je n'hésiterai pas à te battre à mort !³⁸⁸

³⁸⁴ Ying Chen, *L'Ingratitude*, Montréal, Actes Sud/Leméac, 1995, p. 46.

³⁸⁵ *Ibid.*, p. 49.

³⁸⁶ *Ibid.*, p. 49.

³⁸⁷ *Ibid.*, p. 32.

³⁸⁸ *Ibid.*, p. 84.

Bientôt, la violence verbale ne suffit plus. La mère a des crises de colères hystériques lorsqu'elle apprend que sa fille fréquente un garçon sans son autorisation et même, qu'elle rentre tard dans la nuit de ses rendez-vous. La mère se doute que sa fille a des relations sexuelles. Cela veut dire beaucoup pour la mère, car, dans la société chinoise de l'époque, une jeune fille ne peut espérer se marier si elle n'est plus vierge. La jeune fille a déjà dépassé l'âge où se marient les jeunes filles. Elle a maintenant 25 ans et la mère est désespérée, folle de rage et de honte :

Maman m'attendait près de la fenêtre donnant sur la ruelle. (...) Une longue mèche de cheveux gris tombait jusqu'à ses lèvres livides. Ses yeux luisaient d'une façon étrange. (...) Je reculai sans le savoir, par habitude sans doute, car le recul était depuis toujours mon geste le plus naturel face à maman. (...) Elle me contempla une seconde, puis s'élança vers moi.

-Tu oses encore rentrer dans cette maison ! Retourne chez tes hommes.
Alors que je me dirigeai lentement vers la porte, elle me saisit par les cheveux et me poussa contre le mur :

- Attends ! Avant de partir, dis-moi combien d'hommes te suffiraient !³⁸⁹

Déjà, dans un récit précédent, *La mémoire de l'eau*, il était question aussi de désamour entre une mère et sa fille. Lie-Fei avait peu de contact avec sa mère :

Quand, accroupie seule au coin de sa grande chambre, elle pensait à sa mère, elle voyait ces deux pieds minuscules. Elle se demandait comment une mère si grave, puissante même, pouvait avoir les pieds si petits. Ils lui inspiraient une sorte de compassion, une envie de pleurer. Chaque fois qu'elle voyait sa mère, le désir d'aller toucher ses pieds la torturait. Mais elle n'osait pas. Tout chez sa mère (...) le lui interdisait.³⁹⁰

e) Le salut de la mère

La fille, dans la société chinoise se trouve être le seul et unique salut de la mère. La mère a donc, tout misé sur sa fille, l'a élevée dans la crainte et la peur afin d'en faire une épouse, à la fois bonne et obéissante. Le mariage est une vitrine sociale, voire une ascension sociale. Il n'est point question de sentiments amoureux. D'ailleurs, c'est au moment où elle rencontre Chun, un fiancé potentiel, que l'héroïne se rendra compte que ses parents, contrairement à ce qu'elle avait toujours cru, ne se sont jamais aimés et que l'amour ne fera point partie de l'arrangement. Le mariage est vu comme un arrangement à l'amiable, une transaction entre deux parties : d'une côté, Chun, et de l'autre, la belle-famille, ici représentée

³⁸⁹ Ying Chen, *L'Ingratitude*, Montréal, Actes Sud/Leméac, 1995, pp. 84-85.

³⁹⁰ *Id.*, *La mémoire de l'eau*, Montréal, Éditions Leméac, 1992, p. 12.

par la mère. L'objet de la transaction est bien sûr, la jeune fille, ou plus précisément la virginité de la jeune fille. De ce fait, la mère espère tirer le meilleur arrangement de cette transaction. La virginité de la jeune fille a donc un prix, celui fixé par des deux parties dont le jeune homme doit s'acquitter auprès de sa belle-famille, s'il veut la main de la jeune fille. Une fois la dot acquittée, et le mariage célébré, le nouveau couple devra s'installer dans la maison du jeune homme, ainsi, la jeune fille passe-t-elle d'une vie régentée par l'autorité de ses parents à celle, régentée par l'autorité de ses beaux-parents.

B) CRÉER UN RÔLE FÉMINISTE DOMINANT

a) La question du narrateur-personnage

La question du personnage est complexe, car, comme on l'a vu, il y a souvent une identification très forte entre l'auteur et le personnage principal dans ce type de corpus. L'identification est d'autant plus forte lorsque l'auteur est une femme. Dans son essai *Écrire*, Duras établit un parallèle saisissant entre l'accouchement du texte, la naissance des mots et la naissance de son propre fils, allant jusqu'à dire que l'enfant tout comme l'écriture n'est jamais remise en cause, n'est jamais négociable. Ying Chen réinterprètera son départ de la Chine à l'aune de la maternité. L'enfant, tout comme l'écriture sera, pour Chen, elle aussi, source d'interrogations mais aussi source de certitudes.

Néanmoins, cette identification n'est pas à prendre au pied de la lettre, dans un rapport d'égalité où l'auteur est le personnage principal féminin, mais dans un rapport de clivage, d'intertexte ou de second degré de la littérature. Lin Lu souligne bien comment: "Duras's autobiography is blurring the border between the real and the fictitious, the actual and the imaginary."³⁹¹ »

L'histoire de ma vie n'existe pas. Ca n'existe pas. Il n'y a jamais de centre. Pas de chemin, pas de ligne. Il y a de vastes endroits où l'on fait croire qu'il y avait quelqu'un, ce n'est pas vrai, il n'y avait personne.³⁹²

De même, Chen dira dans *4000 marches* :

³⁹¹ Traduction de moi : L'autobiographie de Duras brouille la frontière entre la réalité et la fiction, les faits et l'imaginaire pour LI, Lin. « Duras and "I": Characterization of Feminist "I" in Marguerite Duras's Autobiography : *The Lover* » dans *Canadian Social Science*, [En ligne], Vol.3 No.1 Février 2007, [Réf. du 13 juin 2011], pp. 91-94. Disponible sur : www.cscanada.net › Home › Vol 3, No 1 (2007), p. 92.

³⁹² Ying Chen, *L'Ingratitude*, Montréal, Actes Sud/Leméac, 1995, p. 14.

L'écrivain est à mes yeux à mi-chemin entre le réel et le probable. Il ne peut se résoudre à s'asseoir sur ce qu'on appelle le réel, constamment attirée par le probable. Parfois, il confond même les deux bouts de son chemin. Il pourrait se tromper de direction dans son va-et-vient car quand il quitte un endroit, il ne monte pas vers le ciel, il ne se jette pas encore hors de l'univers, il ne peut que tourner en rond puisqu'on lui dit que la terre est ronde.³⁹³

b) Le sens de l'effort et l'autocritique

Le sens de l'effort est nécessaire pour que l'héroïne s'élève ou maintienne sa position. Ce sens de l'effort passe d'abord par un investissement scolaire. En effet, l'héroïne semble avoir une certaine facilité pour les études laquelle, avec laquelle, elle pense, pouvoir trouver grâce aux yeux de ses parents. Il en va de même pour la valeur de la vertu : elle apprend avec bonne volonté les enseignements de sa mère, d'abord sans distance ni remise en question des codes inculqués. Elle met une bonne volonté, voire une volonté inouïe pour se tenir dans l'ombre protectrice de la mère. Ainsi :

Je cherchais en vain à lui plaire. J'essayais de bien me comporter. Je faisais le ménage. Je mangeais modérément. Je consacrais huit heures par semaine à l'apprentissage de la couture. Je sortais peu. Je fermais les yeux sur les hommes et les oreilles sur leurs affaires. (...) Et, avec un sourire prolongé, j'approuvais tout. Je n'avais presque pas de défauts. Une fille parfaite.³⁹⁴

Or, cette « fille parfaite » le fut, pour une période limitée, selon la mère : « D'après maman, j'avais eu une enfance passive, c'est-à-dire que je m'étais montrée obéissante et craintive.³⁹⁵ ».

Ce qui ne découragea point la jeune fille, qui intériorise les critiques de sa mère, et essaie, selon les conseils de celle-ci, de se corriger : « Elle s'épuisait à corriger cette ingratitude en me punissant. En m'empêchant de dormir la nuit et en m'obligeant à écrire des autocritiques.³⁹⁶ »

L'adolescence ouvre un troisième œil qui fait tout basculer.

³⁹³ Ying Chen, *L'Ingratitude*, Montréal, Actes Sud/Leméac, 1995, pp. 78-79.

³⁹⁴ *Ibid.*, p. 23.

³⁹⁵ *Ibid.*, p. 24.

³⁹⁶ *Id.*, *La mémoire de l'eau*, Montréal, Actes Sud/Leméac, 1992, p. 24.

c) La rébellion

La rébellion de la jeune fille passe d'abord par l'identification avec le père, le « faible ». En effet, ils ont plusieurs traits en commun. Depuis que la jeune fille a atteint l'adolescence, elle a rejoint le clan des faibles.

Bien plus, ce qui les unit, c'est une certaine facilité à manier les mots, à s'exprimer à l'écrit. Le père a, autrefois, été admiré pour avoir écrit des articles publiés pour le compte de l'université, ce qui fait de lui, un intellectuel :

Autrefois, sa véhémence dans les débats dans son domaine avaient été ma grande consolation. Ne comprenant rien de ce qu'il faisait, je l'avais admiré pour sa parole facile et sa tête abstraite. Si au moins, il n'était pas un mari modèle ni un père tendre, au moins, il était un bon joueur de mots.³⁹⁷

La jeune fille, dès le début, planifie d'écrire une lettre d'adieu dans laquelle elle brise le silence et livre enfin tout ce qu'elle a toujours tu. Or, l'écriture symbolise la solitude, l'insensibilité et l'incompréhension des autres :

Je me voyais seule avec mon père, derrière la vie, parmi les papiers couverts de poussière. Je me voyais morte au milieu de la vie.³⁹⁸

L'Écriture est à la fois vue comme un rempart contre la mère autoritaire, mais aussi quelque chose qui isole de la vie. L'ingratitude consiste alors à regretter le «cadeau» qu'est la vie, le regretter et le renier.

La rébellion s'exprime aussi par le désir d'être un individu distinct de la mère : « J'ai envie d'être moi, maman.³⁹⁹».

Mais cet amour maternel-là est cruel et égoïste. L'enfant est vu comme un miniature de la femme, et non comme un être humain distinct. Désir réprimé, nié, chassé, occulté par la mère et le père, le besoin d'individualisation se double, encore une fois, d'un désir de mort : « Il me fallait mourir (...). Je terminerais mes jours à ma façon. Quand je ne serais plus rien, je serais moi.⁴⁰⁰».

³⁹⁷ Ying Chen *L'Ingratitude*, Montréal, Actes Sud/Leméac, 1995, pp. 30-31.

³⁹⁸ *Id.*, *L'Ingratitude*, Montréal, Actes Sud/Leméac, 1995, p. 35.

³⁹⁹ *Ibid.*, p. 116.

⁴⁰⁰ *Ibid.*, p. 24.

Le cœur de la jeune fille se ferme face à une mère trop intrusive, abusive. La narratrice n'a plus que le mensonge et le silence face à cette mère dominatrice qui veut tout contrôler, tout connaître de sa fille, sans en partager les bonheurs et les peines, allant même jusqu'à réfréner « tout geste léger de sa part [qui] risquerait de compromettre son autorité⁴⁰¹ ».

d) Un « Je » qui prédomine

Une caractéristique de l'écriture féministe constitue la prédominance du rôle du « je » parmi tous les autres personnages. La narratrice démontre sa supériorité comme femme en réprimant les hommes qui ont, habituellement, des rôles patriarcaux dans la société. La narratrice mentionne qu'en de rares occasions son père ; et ce personnage prend vie à travers la subjectivité de la narratrice. Si elle le mentionne et qu'elle l'aime, c'est d'abord à cause de sa fragilité. Elle l'aimait parce qu'il occupait un travail qu'elle ne comprenait pas, elle l'imaginait séduire ses collègues universitaires avec une verve, un talent d'orateur. Après l'accident, il s'enferme dans son bureau. Il lit, mais ne parle plus, ne travaille plus, n'écrit plus d'articles. Après l'accident, elle l'aime encore plus à cause de sa fragilité. Mais dans les yeux de la narratrice, le père ne parle plus parce qu'il est écrasé par l'autorité de la mère : « Mais comment pouvais-je en vouloir à papa ? Après l'accident, il n'était capable ni de travail ni d'affection.⁴⁰² ». « Maman était contente de cet incident.⁴⁰³ » Même son petit ami occupe une position inférieure dans le récit, il est passif dans le récit, se soumettant à toutes les épreuves de la mère, et en montrant cette soumission physiquement : « Maman posait ses questions, préparées d'avance, il y répondait, le cou étiré en avant, le regard éveillé, comme s'il participait à un concours télévisé.⁴⁰⁴ »

C) STRUCTURE NARRATIVE NON-LINÉAIRE OU CHRONOLOGIQUE

La scène inaugurale de *L'Amant* de Duras fait référence à un temps contemporain de l'histoire racontée. Alors que le livre raconte la passion d'une jeune fille blanche, surclassée socialement, vivant sur une plantation de Saïgon pour un homme chinois, le récit s'ouvre sur une scène où la narratrice se donne à voir à travers les yeux d'un admirateur du sexe opposé. Puis, la narratrice raconte que son visage ne possède plus la beauté de la jeunesse, car son

⁴⁰¹ *Id.*, *La mémoire de l'eau*, Montréal, Actes Sud/Leméac, 1992, p. 32.

⁴⁰² Ying Chen, *La mémoire de l'eau*, Montréal, Actes Sud/Leméac, 1992, p. 32.

⁴⁰³ *Ibid.*, p. 55.

⁴⁰⁴ *Ibid.*, p. 47.

visage est marqué par les événements de la vie (et l'alcool) et c'est d'ailleurs cette beauté paradoxale que l'homme admire.

Un jour, j'étais âgée déjà, dans le hall d'un lieu public, un homme est venu vers moi. Il s'est fait connaître et il m'a dit : « *Je vous connais depuis toujours. Tout le monde dit que vous étiez belle lorsque vous étiez jeune, je suis venu pour vous dire que pour moi je vous trouve plus belle maintenant que lorsque vous étiez jeune, j'aimais moins votre visage de jeune femme que celui que vous avez maintenant, dévasté.* » Je pense souvent à cette image que je suis seule à voir encore et dont je n'ai jamais parlé. Elle est toujours là dans le même silence, émerveillant. C'est entre toutes celle qui me plaît de moi-même, celle où je me reconnais, où je m'enchanté.⁴⁰⁵

De même dans *L'Ingratitude* de Yin Chen, le récit débute à un moment précis qui est à la fois contemporain du récit qui suit : la narratrice raconte les préparatifs entourant sa mort alors qu'elle erre, esprit errant curieux au dessus de son propre corps inanimé :

Ils jettent mon corps sur un petit lit roulant, au milieu d'une salle blanche et sans fenêtres. Leurs mouvements sont brusques. Ils me traitent de criminelle. Quand maman n'est pas là, ils ne dissimulent pas leur dégoût.⁴⁰⁶

Mais il ne suffit pas d'un bref saut dans le temps pour qualifier le récit de non-linéaire. Il faut comprendre cette notion dans le sens d'un jeu avec les paradigmes temporels qui peuvent surgir dans le récit, des sortes d'échappées de l'inconscient, un récit qui s'invite dans le récit, sous forme de fragments, de morceaux. Les allusions spatio-temporelles sont rares :

« Lorsque le président Mao nous disait que le Docteur Bethune avait sacrifié sa vie au peuple chinois et que sa mort était alors plus lourde que les montagnes.⁴⁰⁷ »

« J'avais donc honte de ma jeunesse.⁴⁰⁸ »

« Pour plaire à maman, il me fallait vieillir. Je souhaitais avoir son âge, ses enviables cinquante ans⁴⁰⁹. »

« Par une chaleur étrange, l'été continue à compromettre l'automne.⁴¹⁰ »

« Jusqu'à l'âge de dix-huit ans, je ne connaissais rien de ce qui se passait dans un couple.⁴¹¹ »

« J'avais vingt-cinq ans et c'était la première fois.⁴¹² »

⁴⁰⁵ Marguerite Duras, *L'Amant*, Paris, Gallimard, 2009 (1985), p. 9.

⁴⁰⁶ Yin Chen, *L'Ingratitude*, Montréal, Actes Sud/Leméac, 1995, p. 9.

⁴⁰⁷ *Id.*, *La mémoire de l'eau*, Montréal, Actes Sud/Leméac, 1992, p. 16.

⁴⁰⁸ *Ibid.*, p. 34.

⁴⁰⁹ *Ibid.*, p. 33.

⁴¹⁰ *Ibid.*, p. 39.

⁴¹¹ *Ibid.*, p. 42.

⁴¹² *Ibid.*, p. 80.

Bien sûr, ce sont là des exemples de *streams of consciousness*, c'est-à-dire des flots de pensées et images, lesquels ne semblent pas toujours avoir une structure cohérente ou une cohésion, du discours indirect libre. Une structure narrative non linéaire remettrait en cause, selon la théorie féministe (Cixous) un type de pensée masculine dominant, une logique phallogénique. Dans ce type de pensée, les événements sont triés, ordonnés et narrés de façons linéaire et continues afin d'en faire émerger le sens. Le personnage du roman classique, appelé aussi le « sujet » (lequel est au cœur des interrogations de Kristeva, Cixous et autres linguistes féminines) est aussi mis à mal. Le caractère du personnage est l'assemblage de toutes les oppositions binaires données dans le texte aux autres personnages, c'est-à-dire, un assemblage de traits différentiels. Or, cet assemblage obéit à des lois implicites qui régissent la société et, par extension, la littérature. Dans son rapport à l'histoire, Kristeva relève que la littérature est ordonnée autour du pouvoir paternel, du fétichisme du sacré et de l'argent, tout comme le pouvoir étatique est ordonnée autour de ces mêmes valeurs, excluant la femme, (tout en fétichisant le mystère maternel). L'écriture de Chen est parsemée de ces *streams of consciousness*, d'un monologue intérieur et nulle part est donnée l'impression que le sens surgit de la description linéaire et logique des événements. La narratrice est morte et la signification de son geste n'apparaît pas avec la progression de l'histoire. Dès le début, la narratrice réalise la portée de son geste :

Je réalise alors la conséquence de mon acte. Je suis en exil maintenant. Le retour est impossible. Impossible, ne serait-ce que pour court instant, dans l'honnête intention de toucher l'épaule de maman une dernière fois. Déjà, elle est très loin, emprisonnée dans cette pièce nue, penchée sur mon corps qu'elle tente de reconnaître, qu'elle n'a jamais reconnu.⁴¹³

La suite du récit oscille entre de constants retours en arrière ou au premier texte où la narratrice fait le récit de sa vie de jeune fille de 15 ans dans une ville chinoise et le deuxième récit, le « présent », celui de la crémation de son corps de jeune femme de vingt-cinq ans.

D) UNE DESCRIPTION IMPUDIQUE DE L'ACTE SEXUEL

Un des objectifs de l'écriture féminine est de libérer la parole, et, en particulier, la parole liée au corps et le corps libéré grâce à la parole.

⁴¹³ Ying Chen, *L'Ingratitude*, Montréal, Actes Sud/Leméac, 1995, p. 11.

a) La première fois

Dans *L'Ingratitude*, contrairement à *L'Amant* de Duras, les scènes sexuelles ne sont pas décrites en détail, bien qu'elles occupent une place importante. La relation illicite entre la narratrice et le Chinois dans *L'Amant* sert à la fois d'exutoire, de porte de sortie à une jeune adolescente malheureuse dans sa famille et de rébellion contre l'autorité maternelle. Alors que le récit est écrit jusque là au « je », la description de l'acte sexuel est fait à la troisième personne du singulier. L'amant l'a emmenée dans son petit studio, aux persiennes fermées. Elle lui demande de faire comme avec les autres filles :

Il a arraché la robe, il la jette, il a arraché le petit slip de coton blanc et il la porte ainsi nue jusqu'au lit. Et alors il se tourne de l'autre côté du lit et il pleure. Et elle, lente, patiente, elle le ramène vers elle et elle commence à le déshabiller. Les yeux fermés, elle le fait. Lentement. (...) Elle ne le regarde pas. Elle le touche. Elle touche la douceur du sexe, de la peau, elle caresse la couleur dorée, l'inconnue nouveauté. (...) D'abord il y a la douleur. Et puis après, cette douleur est prise à son tour, elle est changée, lentement arrachée, emportée vers la jouissance, embrassée à elle.⁴¹⁴

Même si l'héroïne se retrouve dans une situation inconnue, sa première relation sexuelle, elle fait preuve d'un sang-froid et d'une maîtrise exemplaires ! La lenteur de ses mouvements démontre une assurance certaine alors que la distance qu'elle instaure avec l'amant (en ne le regardant pas) laisse le lecteur perplexe. Pourquoi tant de distance, d'indifférence ? Or, l'héroïne tire du pouvoir par l'exercice de cette distance. C'est elle qui initie la relation sexuelle. Pour la première fois (de sa vie), l'héroïne tient les rênes de sa vie.

Par cet acte sexuel, la narratrice cherche d'abord à *exister* par *elle-même* et pour *elle-même* :

Dès qu'elle a pénétré dans la voiture noire, elle l'a su, elle est à l'écart de cette famille pour la première fois et pour toujours. Désormais, ils ne doivent plus savoir ce qu'il adviendra d'elle. Qu'on la leur prenne, qu'on la leur emporte, qu'on la leur blesse, qu'on la leur gâche, ils ne doivent plus savoir.⁴¹⁵

Dans *L'Ingratitude*, l'acte sexuel n'est pas détaillé. Comme dans *L'Amant*, cela se passe dans l'obscurité, une obscurité qui semble désinhiber : « Il me fixa comme une

⁴¹⁴ Marguerite Duras, *L'Amant*, Paris, Gallimard, 2009 (1985), pp. 49-50.

⁴¹⁵ *Ibid.*, p. 46.

inconnue et me saisit le bras brutalement. Il me fit mal, je me demandais si c'était par désir ou par désespoir.⁴¹⁶»

La même violence intervient, choisie ou non, de la part de l'amant. A l'instar de la narratrice de *L'Amant*, l'héroïne de *L'Ingratitude* est passive. Elle ne connaît pas le moment exceptionnel de la rencontre de deux corps qui se découvrent pour la première fois, la jouissance du corps, l'amour démesuré et inexplicable de l'amant. La violence (et le caractère éphémère) de l'acte s'imprime dans son souvenir et semble gommer tout le reste, faisant naître une certaine amertume : « J'avais eu mal. J'étais trop vieille pour faire cela pour la première fois. Si j'avais pu débiter à dix-huit ans, pensai-je, je n'aurais pas eu tant à souffrir.⁴¹⁷»

Plus encore, la narratrice nourrit des regrets :

Ce devait être merveilleux quand le corps était jeune et souple. Hélas, je ne pouvais retrouver mes dix-huit ans. Le temps s'écoulait à sa propre vitesse, infaillible, sans songer à me récompenser de ma virginité. Et puis, entre Bi et moi, tout c'était fait précipitamment. J'avais avalé une vérité qui s'était vite perdue dans mon ventre.⁴¹⁸

Nous revenons au *ventre*, d'où tout a commencé : la douleur, la vie, le dégoût de l'autre, le dégoût de la mère, et enfin, pour que la boucle soit bouclée, le dégoût de soi, de son propre ventre. Le ventre de l'héroïne devient un gouffre.

b) Le langage du corps féminin

Assia Djebar dans son célèbre poème, *Entre corps et voix*, postule que « Chez nous, toute femme a quatre langues : le berbère, l'arabe, le français, et celle du corps : danses, ses transes, ses suffocations (...) »⁴¹⁹. Tout comme la romancière d'origine algérienne, chez Chen, la découverte du corps (et des premières expériences sexuelles) ouvrent un troisième œil, permet de parler un langage jusqu'ici inconnu.

Néanmoins, la jeune femme ne peut disposer librement de son corps dans la société chinoise. Sa parole, son regard, son espace intime et son corps sont réglementés, limités et

⁴¹⁶ Ying Chen, *L'Ingratitude*, Montréal, Actes Sud/Leméac, 1995, p. 80.

⁴¹⁷ *Ibid.*, p. 81.

⁴¹⁸ *Ibid.*, p. 81.

⁴¹⁹ Antonia Pagan Lopez, « Assia Djebar et l'écriture-parole », revue *Francophonie*, 12, 2003, pp. 119-133.

contrôlés par l'autorité de la mère. La jeune femme, ainsi privée de la parole, doit aussi cacher son corps même si elle ne porte pas le voile comme dans la tradition musulmane. Récupérer la parole féminine c'est resignifier une parole subjective, une parole autonome qui s'élève au-dessus des autres paroles qui s'expriment à l'unisson. Chen nous fait voir le corps de la narratrice non pas seulement comme un corps de fille, mais comme un corps érotique, un corps de femme. L'acte sexuel, bien plus que les menstruations définissent dans beaucoup de sociétés la transformation de la jeune fille en femme. La narratrice donc, en ressentant un désir sexuel cherche donc à s'émanciper de l'autorité maternelle qui pèse sur elle. Elle cherche à sortir de l'ombre protectrice de la mère, du cercle des rendez-vous galants organisés à la maison par la famille pour découvrir son propre corps :

Je ne le regardais pas. Mais mon esprit l'absorbait. Son corps tournait en tous sens dans ma tête. Il dut le sentir car il respirait à peine, le pauvre. Je ne le lâcherais pas. Ce serait ce soir ou jamais.⁴²⁰

Le corps masculin est l'objet du désir, un désir entêtant et lancinant qui convoque l'urgence et la précipitation. La narratrice se trouve déjà trop vieille pour « vivre » sa première fois. Alors que le garçon, Bi, essaie d'abord de freiner les choses, il choisit ensuite un banc dans un parc bien éclairé par un lampadaire car « la lumière rend les gens raisonnables⁴²¹ », plutôt bien conscient de son désir naissant pour elle, mais voulant garder une certaine contenance. La narratrice, de son côté, n'hésite pas à insister, malgré son sang-froid :

- Et si c'était la dernière fois qu'on se voyait ? lui dis-je en retenant un sanglot.
- Pas possible ! Protesta-t-il.
- Mais s'il arrivait quelque chose ...
- Quoiqu'il arrive, on se reverra !
- Mais ce sera différent ! criai-je. Ce ne sera plus comme aujourd'hui !⁴²²

La narratrice fait le premier pas, elle lui fait sentir son propre désir, de façon ostentatoire et répété. Son désir la mène aux bords des larmes, entre joie et peine. Bonheur d'être avec lui et peine de voir le quitter et retrouver une mère qui lui fera une scène de ménage du fait de son retard, peine, enfin de ne pas savoir quand elle pourra le retrouver.

Mais le bonheur, comme nous l'avons vu, est de courte durée et doit son intensité au provisoire

⁴²⁰ Ying Chen, *L'Ingratitude*, Montréal, Actes Sud/Leméac, 1995, p. 80.

⁴²¹ *Ibid.*, p. 80.

⁴²² *Ibid.*, p. 80.

E) UN CLIVAGE DE VOIX DISCURSIVES OÙ L'INCONSCIENT APPARAÎT

On entend par clivage l'insertion d'un discours autre ou double discours portant sur le corps féminin parmi d'autres voix narratives. Dans *l'Ingratitude*, ce clivage a deux niveaux. Il y a d'abord l'apparition d'un « je », d'une écriture subjective qui succède à un « nous » omniprésent dans la littérature chinoise⁴²³. Puis, il y a le discours sur *l'Ingratitude*.

a) La grammaire de l'inconscient

En relisant Hélène Cixous, nous nous apercevons que la manière d'écrire est imprégnée de la culture masculine, de son *logos*, de son « ordre » et, par extension, toute la littérature s'est forgée sur ce modèle unique, cet idéal. Or, Chen ne suit pas ce modèle. Au lieu d'utiliser des phrases longues, complexes, et bien structurées, elle emploie de courtes, fluides et même syntaxiquement incorrectes. On pourrait croire que cela est dû à la maîtrise relative de la langue française, mais il n'en est rien. C'est un choix délibéré de l'auteur qui s'affirme avec le temps. Si dans ces premiers écrits, comme *La mémoire de l'eau*, Chen adopte une facture plus classique, celle de la narration et emploie volontiers le passé simple, dans *L'Ingratitude*, elle laisse tomber cette formalisation et opte pour une grammaire beaucoup plus moderne.

Il y a quelque chose qui relève du circulaire, de l'incantation et du chant chez Chen tout comme chez Duras. L'écriture est une écriture de la différence, pour paraphraser Cixous, elle ne cherche pas à générer du sens en réorganisant le matériel mémoriel par le biais de l'écriture, mais cherche d'abord à évoquer, quitte à se répéter : « Quinze ans et demi [...] Je veux écrire. Déjà, je l'ai dit à ma mère. Ce que je veux, c'est ça, écrire. [...] des livres, des romans.⁴²⁴ »

La répétition sert de point d'amarre à la mémoire qui cherche à préciser, affiner une sensation ou une couleur, cela rappelle les *streams of consciousness* dont parle Virginia Woolf, ces instants d'extra-lucidité où les lieux, personnages et événements lui apparaissent avec beaucoup de clarté, avec leur charge émotive propre pour s'effacer aussitôt.

⁴²³ Jin Siyan, « L'écriture subjective dans la littérature chinoise contemporaine », *Perspectives chinoises*, 83 | Mai-juin 2004, [En ligne], [réf. du 01 mai 2007]. Disponible sur : <http://perspectiveschinoises.revues.org/1442>, p. 2.

⁴²⁴ Marguerite Duras, *L'Amant*, Paris, Gallimard, 2009 (1985), p. 29.

Chen ne cherche pas à maîtriser les lieux, personnages et événements. Bien au contraire, elle pointe du doigt, ça et là, les contradictions, les paradoxes, les moments de pertes, faisant jaillir une subjectivité authentique où l'inconscient apparaît.

b) L'Ingratitude

Qu'est-ce que *L'Ingratitude* pour une femme sinon refuser le destin, qui lui est généralement octroyé, le mariage ? Et plus encore, la vie ? Le mariage conserve cette grande part traditionnelle puisque la femme est « vouée au maintien de l'espèce et à l'entretien du foyer⁴²⁵ ». Ainsi, « Le corps de la femme est un objet qui s'achète ; pour elle, il représente un capital qu'elle est autorisée à exploiter. Parfois, elle apporte à l'époux une dot ; souvent, elle s'engage à fournir un certain travail domestique : elle tiendra la maison, élèvera les enfants ». Mais qu'arrive-t-il lorsqu'une jeune fille refuse de se plier aux traditions, refuse le destin tracé pour elle ? L'ingratitude suprême est de se donner la mort, refuser la vie qu'ont tracé, souhaité ses parents ; un pied de nez, une trahison.

Briser les liens du sang, le cercle vicieux du destin, voilà le but de cet acte ultime. La narratrice hait sa mère du fait de leurs liens indéfectibles. Elle cherche par tous les moyens à s'individualiser, à devenir elle, à s'appartenir et ne plus appartenir à sa mère, à une collectivité. De ce fait, les orphelins ont une situation enviable, car ils n'ont ni mère ni père à qui obéir, la narratrice les imagine jouer à plus soif, étendre leur liberté au-delà des heures de classes.

Le mariage, est, la narratrice l'a bien compris, rien d'autre qu'un contrat par lequel elle, la jeune fille, change de maître, de joug : elle passe des mains d'un père à celui d'un époux. Dans la culture chinoise traditionnelle, la femme mariée doit s'installer chez ses beaux-parents et vivre au milieu d'eux. Donc, l'évasion n'est point là.

Pour le personnage principal, il s'agit de s'échapper, de s'enfuir à tout prix. Or, la mort semble la seule issue :

Si j' avais pu choisir, j' aurais pu mourir dans la chaleur du corps maternel. Mourir avant l' apparition de toute conscience. Me transformer en jets de sang qui survivraient dans la terre noire(···) je ne pouvais m' empêcher de croire que le jour de ma naissance était déjà celui de ma défaite.⁴²⁶

⁴²⁵ Simone de Beauvoir, *Le deuxième sexe II*, Paris, Gallimard, 1960 (1949), p. 200.

⁴²⁶ Ying Chen, *L'Ingratitude*, Paris, Actes Sud/Leméac, 1995, p. 23.

La métaphore de la pénombre humide évoque bien, d'entrée de jeu, le giron de la mère comme un espace inquiétant. L'espace du dedans, espace à la fois fermé, cocon et rassurant maternel est transformé ici en un *tunnel étroit, coincé parmi d'autres organes digestifs*. L'enfant n'est pas un être mais un autre organe parmi d'autres qu'il faudra, à la différence des autres, tôt ou tard expulser. La chaleur au lieu d'être bienveillante et d'évoquer le feu de foyer ou l'amour symbolise plutôt cette atmosphère d'étouffée et un trop plein de soins dont nous avons parlé ultérieurement.

La naissance est, dans ce passage, teintée d'une conception philosophique existentialiste. La naissance n'est qu'un rouage, un événement faisant partie d'une longue suite d'événements tous autant absurdes puisqu'indépendants de la volonté de celui qui les vit. Le jour le plus important est celui-là même que l'on subit : la naissance. C'est un jour où les dés se jouent, où la combinaison de gènes et d'organes, les fils du destin se tissent et se lient pour former l'être. Or, la narratrice est totalement étrangère à son corps, son père, sa mère et son pays. Elle n'en comprend ni les mœurs, ni les us et les coutumes. Elle est étrangère au dehors et au-dedans.

CHAPITRE 3

LA NOTION DE RÉALISME MERVEILLEUX DANS PAYS SANS CHAPEAU

3.1 APOGÉE OU DÉCLIN DU RÉALISME MERVEILLEUX ?

État de la question

Dans son article *Apogée ou déclin du réalisme merveilleux*, paru en 1998 dans la revue électronique *Francophonica*, l'auteur Marie Dominique souligne que la notion-même de réalisme merveilleux qualifiant la création littéraire d'Haïti est controversée à plusieurs niveaux. Marie Dominique propose - en pastichant la citation de Des Rosiers - non pas d'ajouter quelques grammes de plus à « ces kilos de glose sur le réalisme merveilleux qui feront bientôt une tonne⁴²⁷ » ; mais au contraire, s'interroger sur l'état de cette théorie polémique. Si le réalisme merveilleux inspiré des terres sud-américaines et prôné en Haïti par Jaques Stephen Alexis figure comme un mouvement littéraire constant depuis les années soixante sur cette île, il est actuellement remis en question par bon nombres d'écrivains de l'île et de la diaspora. Notre intention est de dépoussiérer une notion bien à la mode, de voir en quelle mesure elle peut entrer en relation avec certains titres de Dany Laferrière et, enfin, comment le réalisme merveilleux interprète le mythe d'Ulysse.

D'entrée de jeu, Joël Des Rosiers, romancier, poète et essayiste haïtien vivant au Québec et auteur de l'article : « Les fruits piqués du réalisme merveilleux⁴²⁸ » exprime ouvertement son ambivalence par rapport à ce mouvement en qualifiant l'appareil critique de glose.

⁴²⁷ La citation exacte est « La glose sur le réalisme merveilleux pèse déjà plusieurs kilos et fera bientôt une tonne », de Joël Desrosiers, « Les fruits piqués du réalisme merveilleux » dans *Théories Caraïbes*, Montréal, Tryptique, 1996, pp. 19-30.

⁴²⁸ Joël Desrosiers, « Les fruits piqués du réalisme merveilleux » dans *Théories Caraïbes*, Montréal, Tryptique, 1996, pp. 19-30.

Le terme *glose* prête à interprétation, car il peut être compris au pied de la lettre, «note explicative sur les mots ou les sens d'un texte, dans la même langue que le texte » ou plutôt, dans son sens péjoratif, c'est-à-dire, « une parodie rimée, remarque malveillante⁴²⁹ ». Des Rosiers aime à jouer avec les doubles sens des mots et il n'est pas toujours aisé de comprendre son propos, lesquels sont doublés d'une langue poétique. Mais le passage suivant ne laisse aucun doute sur les intentions de l'auteur :

Le nouvel ordre merveilleux, sa bien- pensante, son cortège d'êtres triviaux et sublimes, gigantesques à force, au look d'enfer, cyclopéens avec deux soleils comme couilles et combien lunes comme mamelles...on croyait cela quelque peu daté, fini, bien fini. (...) Naïf que je fus ! On en aura bientôt conclu que le réalisme merveilleux en littérature est quasiment devenu une mode, ainsi induit un amalgame entre mode et modernité, a rejoint le bataillon des lieux communs, répondant, semble-t-il aux commandes éditoriales hexagonales et à la dictature de l'actualité, « dans la grande tradition du roman latino-américain ». (...) Qu'on compte sur moi pour pousser, sans complaisance, mon couac !⁴³⁰

A lire aujourd'hui ces remarques sévères, on mesure tout le poids d'une culture du livre, universelle qui conduit Joël Des Rosiers à ressasser ces stéréotypes bien connus. Influencé par une conception normative du livre, voire sacralisée du livre, il ne voit, ne peut voir dans le réalisme merveilleux une littérature se prêtant aux effets du modernisme (lire post-coloniale), *a priori* sans intérêt. Aussi, elle ne fait que reproduire un certain nombre de clichés attribués traditionnellement à la production littéraire réaliste merveilleuse : le recours à la psychanalyse et une vision très sexuée du monde ; une littérature limitée par son enclavement historique, les conditions de sa naissance et qui privilégie l'abolition de la frontière entre naturel et surnaturel, soi et autre et, à un autre niveau, sur les genres (contes ; nouvelles ; romans ; journal intime) rendant ainsi, tout appareil théorique sur la forme fastidieux, voire impossible ; enfin, une littérature qui trouve son royaume -ou lieu d'exil- dans la Nature.

Enfin, Dany Laferrière lui-même semble méfiant quant au regain de popularité de ce genre lors de la parution de *Cent ans de solitude* comme il le confie dans un entretien.⁴³¹

Mais qu'est-ce que le réalisme merveilleux ? Alors que les appellations diverses telles que l'indigénisme, la négritude, l'art tribal, fantastique et surréalisme étaient en vogue, le

⁴²⁹ Dictionnaire Littré, Éditions Garnier, Paris, 2006.

⁴³⁰ Joël Desrosiers, « Les fruits piqués du réalisme merveilleux » dans *Théories Caraïbes*, Montréal, Tryptique, 1996, pp. 19-20.

⁴³¹ Dany Laferrière, *J'écris comme je vis*, entretiens avec Bernard Magnier, Outremont, Lanctôt, 2000, p. 65.

mérite de JSA est d'avoir su, très tôt (à la fin des années 50) théoriser une forme littéraire spécifique à l'île d'Haïti et distincte des autres appellations. D'ailleurs inspiré par un Carpentier à la plume virulente et polémiste et son Prologue dans *Royaume du Monde*, le réalisme merveilleux naît d'abord de la volonté de faire immerger un espace littéraire différent de celui de l'occupant colonial, économique ou symbolique. La conférence prononcée par JSA est donc influencée par les avancées de la psychanalyse mise au jour par le surréalisme et un idéal socialiste-communiste qui est encore en vogue en Europe.

L'idéal socialiste-communiste ou la littérature engagée est probablement le *topos* le plus vigoureux, le plus tenace, dans lequel toute une partie de la littérature réaliste merveilleuse s'est vue enfermer : l'idéologie comme thématique ; pratique d'un style idéologique, voire l'expression du nationalisme ; roman à thèse ; enfin, recours à des genres qui glorifient les héros dans leur luttes idéologiques : roman ; récit autobiographique). Un exemple bien connu pour illustrer le *topos* du style idéologique attribué au réalisme merveilleux de JSA pourrait être la conclusion de Scheel dans son article : « Un tel programme peut constituer une synthèse enthousiasmante pour des militants idéalistes. Éclairé par la fin tragique de son auteur, la sincérité généreuse soutenant cet engagement ne saurait d'ailleurs être mis en doute. On ne saurait pourtant ignorer la rhétorique ronflante et les dogmes étroits du réalisme socialiste. Faire du réalisme merveilleux -chose pourtant abstraite puisque théorie esthétique- le sujet actif dans sa propre mise en œuvre dérange.⁴³²». Mais la plus grande ambition de cet art ambigu consiste, en plus de renouveler la vision du monde, à vouloir concilier art national et art universel.

Dans *Les fruits piqués du réalisme merveilleux*, l'ambition de Des Rosiers est effectivement tout autre que de proposer une réflexion sur les manifestes de JSA ou Carpentier, encore moins sur leur style ou leur écriture. Hormis quelques remarques qui renvoient à des clichés, l'article de l'auteur de la diaspora haïtienne, est, bien sûr, une grande critique du monde de l'édition et de l'appareil critique.

Qu'advient-il de cette idéologie socialiste 40 ans plus tard, quand le paysage littéraire a fondamentalement changé et que la notion de réalisme merveilleux semble plus controversée ? En soi, la combinaison des deux termes : réalisme et merveilleux (ou magique,

⁴³² Charles W. Scheel, « Le réalisme merveilleux selon Jacques Stephen Alexis et Irlemar Chiampi », dans *Le réalisme magique et le réalisme merveilleux : des théories aux pratiques*, Paris, L'Harmattan, 2005, pp. 79-80.

car nous ne faisons pas ici la distinction) semble contradictoire. Réalisme fait référence presque *ipso-facto* au mouvement réaliste. Le terme merveilleux laisse place (selon les auteurs et les époques) à étonnant, extraordinaire, magique, miraculeux, prodigieux, magnifique, remarquable, étranger, surprenant, déconcertant, inattendu, invraisemblablement, sacré, spiritisme, fantastique. L'expression « réalisme magique » ou plutôt *Magischer Realismus* apparaît en 1925, quand le critique d'art allemand Franz Roh publie une étude sur les nouveaux courants de la peinture expressionniste en Europe. Pour simplifier, Roh proposait de nommer « réalisme magique » les différentes tendances de retour à une représentation réaliste⁴³³. Également, en 1927, l'expression *realismo magico* parcourt les milieux artistiques italiens, avec l'écrivain et journaliste Massimo Bontempelli. Mais le mouvement esthétique est voué à disparaître rapidement et sa philosophie, qui voulait inventer et narrer la réalité d'une façon à dévoiler la face cachée de la lune⁴³⁴. En 1948, Alejo Carpentier lance l'appellation concurrente *real maravilloso* et en 1956, Jacques Stephen Alexis, sans doute inspiré par Carpentier ajoute une dimension antillaise et francophone à la notion. Alejo Carpentier (1904-1980) auteur de *Le Partage des Eaux* (1955) est un des auteurs latino-américain les plus plébiscités. Jacques Stephen Alexis (1922-1961), auteur de *Compère Général Soleil*, est considéré aujourd'hui comme un des plus grands auteurs haïtien, mort précocement en raison de son engagement politique contre le duvaliérisme. Leurs écrits ayant valeur de manifeste, une production littéraire- romans, nouvelles, poésie, contes-, le *boom* latino-américain des années soixante qui a fait connaître Gabriel Garcia Marquez, révélé René Depestre.

Carpentier et JSA ont tous deux jeté les bases d'un nouveau genre : le réalisme merveilleux⁴³⁵. Pour ce faire, l'auteur cubain entreprend, à la fin des années 30, une vaste réflexion sur le réalisme merveilleux qui englobera vingt-cinq années et de multiples réécritures. La prémice de sa réflexion apparaît dans le *Prologue* du récit : « Le Royaume de ce monde⁴³⁶ ». C'est aussi l'œuvre dans laquelle il fait référence à son voyage en Haïti en 1943. Une version plus élaborée de ce *Prologue* paraît en tant qu'essai intitulé « Du réel

⁴³³ Franz Roh, *Nach-expressionismus (Magischer Realismus) : probleme der neusten europaischen Malerei*, Leipzig, Klinkhardt & Biermann, 1925.

⁴³⁴ Massimo Bontempelli, *L'Amant e fedele* (recueil de nouvelles) Milan, Mondadori, 1953, traduction de Scheel.

⁴³⁵ Nous ne faisons aucun distinguo entre réalisme magique et réalisme merveilleux, même si nous observons que la première expression est davantage utilisée pour caractériser les productions littéraires d'Amérique Latine et la deuxième, celle des Antilles (voir Alexis, Des Rosiers, Laroche, Ponte). Il y a cependant de nombreux ouvrages qui insistent sur la distinction dénomminative entre réalisme magique et réalisme merveilleux, déplaçant, en quelque sorte le débat au niveau de la terminologique plutôt que l'analyse littéraire.

⁴³⁶ Dans sa version originale, en espagnole, *El reino de este mundo* (1949).

merveilleux américain merveilleux » et finalement, la transcription d'une conférence donnée à Caracas en mai 1975 ayant pour titre « Le baroque et le réel merveilleux » achèvera de reprendre le thème. L'auteur haïtien, largement inspiré par son prédécesseur cubain, héritier de Price-Mars et de Roumain, expose sa conception du réalisme merveilleux lors de la Conférence au Premier Congrès International des Écrivains et Artistes Noirs, tenu à la Sorbonne et ayant pour thème : « Du réalisme Merveilleux des Haïtiens », laquelle sera retranscrite dans la revue Europe no 501, janvier 1971.

Alors que *Le Prologue* de Carpentier rappelle à la fois le manifeste par son ton péremptoire et le carnet ethnologique, par sa description de la société haïtienne ; l'allocution de JSA est, pour sa part, tout aussi déclaratoire, alliant esthétique et politique.

La conférence de JSA comporte trois parties : l'histoire et la culture haïtienne, la notion de culture et enfin, le réalisme merveilleux. Il décrit un imaginaire littéraire inspiré par le retour aux racines africaines et le réalisme social, bien qu'il ne prononce jamais ce terme - socialiste- tout au long de la conférence. A cette époque, l'auteur cubain revient tout juste d'un long séjour désenchanté dans les milieux littéraires parisiens et découvre une île où la vie artistique foisonne malgré le sous-développement :

À chaque pas je trouvais le réel merveilleux. Mais il me vint aussi que cette présence et vigueur du réel merveilleux n'était pas un privilège unique à Haïti, mais le patrimoine de toute l'Amérique où l'on n'a pas fini d'établir le recueil des cosmogonies, pas exemple (...) étant donné la virginité du paysage, sa formation, l'ontologie, la présence faustienne de l'indien et du Noir, étant donné la révélation que constitue sa découverte récente et la féconde hybridation qu'elle a favorisée. L'Amérique est loin d'avoir épuisé la richesse de ses mythologies.⁴³⁷

Premièrement, dans cet extrait choisi, Carpentier établit l'île d'Haïti et les autres terres d'Amérique latine comme des terres naturelles du réel merveilleux en raison de :

- son syncrétisme religieux et culturel unique entre Indiens, noirs et espagnols
- le caractère nouveau du nouveau Monde et sa capacité à créer de nouveaux mythes.

⁴³⁷ Alejo Carpentier, *El reino de este mundo*, Mexico, Edición y Distribución Iberoamericana, 1949. Le texte du Prologue était déjà paru sous le titre *Lo real maravilloso in America* dans le journal *El Nacional* de Caracas du 8 avril 1948. Les éditions françaises du Royaume de ce monde n'incluent pas le prologue et nous nous fions donc sur la traduction littéraire de Charles W. Scheel sur la version éditée *Obras Completas de Alejo Carpentier*, Mexico, Siglo Veintiuno Ed., 1983, v. II, pp. 16-17.

JSA, pour sa part, rejoint la cosmogonie chère à Carpentier en définissant la culture haïtienne comme « le résultat de siècles de brassage entre trois groupes ethniques : les Indiens Chemis-Taïno, les esclaves Africains et les colonisateurs Européens (Français et Espagnols) ». Pour ce qui est du caractère nouveau du nouveau monde, qui revient à intégrer Haïti au continent Américain ne serait-ce de par sa géographie, JSA ne s'exprime pas sur la question et pour cause, Haïti est occupée par les Américains depuis 1915 et ils sont donc vus comme les « occupants ». De fait, la principale thèse développée par Carpentier soutient que le réel merveilleux, comme nouvelle esthétique littéraire et artistique, abrités par les territoires du Nouveau Monde est antinomique à une Europe « culturellement épuisée ». Le journaliste cubain, indigné par les conditions matérielles du pays qu'il découvre, n'hésite pas à charger davantage l'Europe et le mouvement surréaliste qu'il considère comme des tutelles:

Après avoir connu le sortilège - en rien menteur- des terres d'Haïti - (...) Je me retrouvai à comparer la réalité merveilleuse dont je venais de faire l'expérience avec la prétention exténuante de certaines littératures européennes des trente dernières années, à susciter le merveilleux. Le merveilleux obtenu grâce à des trucs de magiciens réunissant des objets qui jamais ne se rencontreraient : la tête de lion dans le pubis d'une veuve, tels qu'on les trouve dans les expositions surréalistes.⁴³⁸

En 1983, Richard Young affirme d'ailleurs à propos de Carpentier que son prologue ne bénéficie pas du calme et du recul de la réflexion⁴³⁹ en raison de la tonalité passionnée, de la virulence de la critique et des nombreuses références spirituelles. L'auteur cubain critique les surréalistes du fait d'avoir recours à des artifices tels que l'écriture automatique afin de faire naître des images improbables pour écrire. Et, surtout, il leur reproche d'appartenir un mouvement élitiste, restreint à un petit nombre d'initiés. Or, c'est réduire toute la littérature européenne au mouvement surréaliste et mettre de côté une partie qui elle, s'inspire des forces telluriques, mystiques et païennes imprègnent encore les mentalités et les modes de vie.⁴⁴⁰ Dans la littérature française seule, les textes de Jean Giono, Ramuz ou Henri Bosco ne semblent pas manquer de sens magique.

Cependant, la position de JSA est plus nuancée et l'auteur haïtien n'oppose pas de façon définitive culture française à la culture européenne et la culture africaine à la culture

⁴³⁸ Alejo Carpentier, *Obras Completas*, Mexico, Siglo Veintiuno Ed., 1983, v. II, p. 13.

⁴³⁹ Richard Young, *Carpentier: El reino de este mundo; "The Prologue lacks the benefit of calm reflection"*, Londres, Grant & Cutler Ltd, 1983, p. 42.

⁴⁴⁰ Ainsi l'a formulé Hans-Joachim Muller : « Ce n'est pas le surréalisme qui est parallèle aux auteurs latino-américains du réalisme magique, mais la littérature régionale, enracinée dans la mentalité magique, païenne et superstitieuse des paysans. » dans *Sprachkunst, Beiträge zur Literaturwissenschaft X*, Vienne, 1979, pp. 109-122.

haïtienne. D'abord, pour JSA, l'opposition Haïti /Afrique /Amérique Latine versus France/ Europe rappelle fortement le contexte de la colonisation. De ce fait, l'auteur haïtien, toujours dans la section intitulée *La Culture haïtienne*, refuse de cautionner le mouvement de la négritude d'Aimé Césaire et le mouvement indigéniste toutefois en concédant l'apport bénéfique de son renouveau esthétique :

Décanté d'un certain « négriisme », d'un certain populisme, ce courant indigéniste dans l'art et la littérature est profitable à la culture haïtienne. Cependant nous devons dire aussi que toutes les gloses et les gorges chaudes en faveur d'une prétendue « négritude » sont dangereuses dans ce sens qu'elles cachent l'autonomie culturelle du peuple haïtien et la nécessité d'une solidarité avec tous les hommes, avec les peuples nègres également, cela va de soi.⁴⁴¹

Haïti et sa littérature ne sont plus dans un contexte de post-colonialisme puisque l'île est indépendante depuis 1804. JSA déplace la question coloniale afin d'en faire immerger une autre problématique. L'opposition ne se situe pas, sur le plan esthétique (et historique), entre Vieux Continent et Nouveau Continent, entre Colonisé et Colon, mais entre « culture bourgeoise cosmopolite et culture populaire prolétaire au sein de la même société ». Haïti, comme beaucoup de pays qui ont été colonisés, possède une élite attirée davantage vers la France, l'Europe et les États-Unis et un peuple, plutôt attiré vers ses origines africaines ; et de ce fossé existant entre les deux classes dont il faut se préoccuper. Néanmoins, cela n'empêche pas JSA dans une section intitulée : *Vers une intégration dynamique du Merveilleux : Le réalisme merveilleux*, d'affirmer qu'il existe effectivement une distinction entre « la sensibilité émoussée des masses d'hommes des nations industrialisées et celle, plus vive, des nations en voie de développement où la réalité est appréhendée de façon plus naturelle⁴⁴² ». Moins virulent que son confrère Carpentier, JSA ne formule pas d'opposition irréconciliable, mais de distinction en matière d'art :

L'art haïtien présente en effet le réel avec son cortège d'étrange, de fantastique, de demi-jour, de mystère et de merveilleux : la beauté des formes n'y est pas, en quelque domaine que ce soit, une donnée convenue, une fin première, mais l'art haïtien y atteint par tous les biais, même celui de la dite laideur. L'Occident de filiation gréco-latine tend trop souvent à l'intellection, à l'idéalisation, à la création de canons parfaits, à l'unité des éléments de sensibilité, à une harmonie préétablie ; notre art à nous tend à la plus exacte représentation sensuelle de la réalité, à l'intuition créatrice, à la puissance expressive.⁴⁴³

⁴⁴¹ Jaques Stephen Alexis, « Du réalisme merveilleux des Haïtiens » dans *Actes du Premier Congrès international des écrivains et artistes noirs*, Paris, Sorbonne, 19-22 septembre 1956, publiée dans *Présence Africaine*, no spécial, 1956, p. 256.

⁴⁴² *Ibid.*, p. 266.

⁴⁴³ *Ibid.*, p. 263.

C'est dire que l'art haïtien est le reflet de la vie de son peuple, de ses mythes, ses symboles, son style, cela même dans une forme de chaos, qui peut paraître étrange, voire laid ou barbare à l'œil curieux occidental.

En second lieu, JSA donne une définition plus précise du merveilleux haïtien :

Qu'est-ce donc le Merveilleux sinon l'imagerie dans laquelle un peuple enveloppe son expérience, reflète sa conception du monde et de la vie, sa foi, son espérance, sa confiance en l'homme, en une grande justice, et l'explication qu'il trouve aux forces antagonistes du progrès ? Le Merveilleux implique certes la naïveté, l'empirisme sinon le mysticisme, mais la preuve a été faite qu'on peut y envelopper autre chose (...), l'incitation à la lutte pour le bonheur. Les Combattants d'avant-garde de la culture haïtienne se rendent compte de la nécessité de transcender résolument ce qu'il y a d'irrationnel, de mystique et d'animiste dans leur patrimoine national mais ils ne croient pas qu'il y ait là un problème insoluble.⁴⁴⁴

Le Merveilleux se doit d'être le reflet du peuple haïtien, c'est-à-dire de son folklore, de ses danses, chants religieux et vaudous, car, après tout, ils sont l'expression d'un peuple qui aspire au bonheur. Les phénomènes ritualisés par le vaudou n'ont pas de statut particulier autre que d'être parties intégrantes de l'héritage africain et ne sauraient être remis en question. Par contraste, Carpentier est plus catégorique et pose l'expérience mystique comme une condition *sinéquanone* : « Pour commencer, la sensation du merveilleux présuppose une foi.⁴⁴⁵ ».

En troisième lieu, JSA formule aussi des restrictions quant au rôle de l'écrivain dans le cadre du réalisme social. L'écrivain réaliste merveilleux a une glorieuse mission, celle, d'abord, de créer une œuvre capable de toucher la sensibilité du public et pas seulement les intellectuels, les « gens raisonnables », mais aussi le peuple. Comme la culture populaire est son matériau premier, l'artiste doit créer des œuvres d'art pour le peuple. La notion de réalisme social de JSA est sûrement inspirée du naturalisme conventionnel qui apparaît à la fin du XIXe siècle et celui du réalisme social stalinien qui était en vogue à l'époque. Ensuite, la mission de l'artiste consiste à diffuser à travers son art un « humanisme nouveau ». Par cette expression, JSA entend la nécessité de l'artiste à s'engager et lutter pour changer le monde. Une telle conception du rôle de l'artiste relève du réalisme socialiste ou encore de la littérature engagée.

⁴⁴⁴ Jaques Stephen Alexis, « Du réalisme merveilleux des Haïtiens » dans *Actes du Premier Congrès international des écrivains et artistes noirs*, Paris, Sorbonne, 19-22 septembre 1956, publiée dans *Présence Africaine*, no spécial, 1956, p. 267.

⁴⁴⁵ Alejo Carpentier, *Obras Completas*, Mexico, Siglo Veintiuno Ed., 1983, v. II, p. 15.

En quatrième lieu, la forme appropriée pour exprimer le contenu social et populaire du réalisme merveilleux ne peut qu'être nationale. Si elle ne l'était pas, elle n'aurait aucune « prise sur la sensibilité du peuple » et ne serait que « pseudo-mondialiste » comme l'art cosmopolite, donc inutile. En même temps, JSA parle d'un réalisme lié à la « magie de l'univers⁴⁴⁶ » ce qui laisse supposer que le réalisme magique, cette façon de vivre dans laquelle « l'imagination règne en maîtresse et refait le monde à sa guise⁴⁴⁷ » n'est pas spécifique à l'île d'Haïti, des artistes venant d'autres pays peuvent aussi écrire, chanter et danser « réaliste merveilleux ».

Bref, si nous récapitulons le projet de JSA se propose de :

1. Chanter les beautés de la patrie haïtienne, ses splendeurs comme ses misères, avec la perspective épique que donnent les luttes du peuple ; atteindre ainsi à l'humain, à l'universel et la vérité profonde de la vie ;
2. Rejeter l'art sans contenu réel et social ;
3. Rechercher les vocables expressifs propres au peuple haïtien, ceux qui correspondent à son psychisme, tout en renouvelant la forme ;
4. Avoir une conscience claire des problèmes précis, concrets actuels et des drames réels auxquelles sont confrontées les masses, dans le but de toucher, cultiver plus profondément et entraîner le peuple dans la lutte.

Dans ce que je viens d'esquisser de la théorie du réalisme merveilleux chez JSA, on se trouve finalement confronté à une sorte de paradoxe, puisque le refus d'un « art sans contenu réel et social » entre dans la logique d'une affirmation d'un art national et tendre à l'univers revient à s'ouvrir à une forme de classicisme. Il semble y avoir une contradiction entre le devoir de l'artiste réaliste merveilleux, lequel doit exalter les beautés du pays, lesquelles sont uniques grâce au syncrétisme, d'ailleurs caractéristique de la littérature moderne et ce qui s'avère être un désir esthétique, celui de renouveler la forme, et ainsi toucher le plus de gens possible.

⁴⁴⁶ Jacques Stephen Alexis, « Du réalisme merveilleux des Haïtiens » dans *Actes du Premier Congrès international des écrivains et artistes noirs*, Paris, Sorbonne, 19-22 septembre 1956, publiée dans *Présence Africaine*, no spécial, 1956, p. 263.

⁴⁴⁷ *Ibid.*, p. 64.

La problématique que l'on retrouve chez JSA demeure d'actualité malgré le vieillissement de la littérature engagée - d'ailleurs, il serait intéressant de confronter la notion de littérature engagée et celle du réalisme social de JSA - : Comment concilier art national et universalisme ? Art engagé et divertissement ? Dans un article intitulé *L'Art est-il gai ?*⁴⁴⁸ Adorno explique dans son essai que l'art est animé d'un paradoxe : il y a une distinction universellement ancrée et bien admise entre le monde du travail et le loisir. Il faut que ce qui relève du métier, du travail soit réglé, balisé et non libre alors que le loisir doit être libéré de toutes contraintes, voire futile et pour cela, l'apanage de la bourgeoisie, plaçant respectivement, selon l'adage de Schiller ouvrant l'article d'Adorno, l'art, du côté de la gaieté ; et la vie, la réalité, du côté du travail. L'art est gai parce qu'il échappe à la réalité, se dissocie du travail. Enfin, il est gai parce qu'il véhicule une promesse de bonheur, un idéal. L'art merveilleux de JSA est gai parce qu'il est le reflet des chants, danses et jeux du peuple aux sons des tam-tams au cours de la nuit interdite.

Et si [l'art] n'était pas une source de plaisir pour les hommes, même indirectement, il n'aurait pas pu subsister au sein de la simple existence à laquelle il oppose contradiction et résistance. Ce n'est pourtant pas quelque chose d'extérieur à lui, mais bien une partie de sa détermination propre. C'est à cela que fait allusion la formule kantienne de la finalité sans finalité, même si elle ne désigne pas nommément la société. L'absence de finalité de l'art, c'est sa façon d'échapper aux contraintes de la conservation de soi. Il incarne quelque chose comme la liberté au milieu de la non-liberté.⁴⁴⁹

Ainsi, peut-on reconnaître une gaieté à l'art dans son essence ludique et non dans ce qu'il exprime de spirituel, même au-delà de l'idéalisme.

Toutefois, selon Alexis, « les artistes seraient inconscients de refuser d'utiliser tout cela au service d'une prise de conscience⁴⁵⁰ » et l'art doit donc être grave : servir la cause du peuple, le faire réfléchir sur les injustices, les inégalités qu'il encourt et modifier les consciences existantes. Car, « l'art tout comme la connaissance, reçoit son matériau, et finalement aussi ses formes, de la réalité et particulièrement de la réalité sociale, afin de la modifier, est pris de ce fait dans un nœud de contradictions insolubles. Il sera d'autant plus profond qu'il montrera de façon évidente, alors que la loi de sa forme cherche à concilier les contradictions, qu'elles sont concrètement inconciliables. [...] Là où la croyance culturelle se

⁴⁴⁸ Théodor Adorno, « L'Art est-il gai ? », *Notes sur la littérature*, Champs Flammarion, Paris, 1999, pp. 429-436.

⁴⁴⁹ *Ibid.*, p. 430.

⁴⁵⁰ Jacques Stephen Alexis, « Du réalisme merveilleux des Haïtiens » dans *Actes du Premier Congrès international des écrivains et artistes noirs*, Paris, Sorbonne, 19-22 septembre 1956, publiée dans *Présence Africaine*, no spécial, 1956, p. 266.

plaît à ne voir que pure harmonie, comme chez Mozart, celle-ci proclame qu'elle fait dissonance avec le dissonant qui est sa subsistance. C'est cela la tristesse de Mozart. Ce n'est qu'en transformant ce qui se maintient malgré tout de façon négative, contradictoire, que l'art accomplit ce que l'on calomnie en le transfigurant en un être au-delà de l'étant, indépendant de son contraire. L'art oscille entre la gravité et la gaieté, parce qu'il a en quelque sorte échappé à la réalité et qu'il est malgré tout imprégné d'elle.⁴⁵¹»

Conclusions :

Si nous comparons les points communs entre Carpentier et JSA, nous constatons que le réalisme merveilleux des haïtiens consiste en une esthétique qui se veut à la fois, le reflet et le transcendé de l'histoire unique d'Haïti (et d'Amérique Latine), son brassage ethnique entre esclaves africains et colons Européens et, l'intégration d'une culture contradictoire pour l'écrivain cubain, et complémentaire pour l'écrivain haïtien. Cette contradiction / complémentarité peut susciter, un discours cynique sur l'Histoire ou encore un discours critique par rapport au discours dominant (cela peut être l'Europe, le surréaliste pour Carpentier ; la bourgeoisie, le capitalisme pour JSA). C'est ce discours sur l'histoire qui amènera Dash à écrire son essai : « le réalisme merveilleux comme voie de sortie du post-colonialisme ».

Pour cette raison, on peut d'ores et déjà affirmer que le réalisme merveilleux de Carpentier et JSA est une esthétique à la fois populaire - dans le sens qu'elle met en scène la vie de tous les jours du peuple et qu'elle s'adresse au peuple - et engagée. Il faudra néanmoins attendre le dernier essai de Carpentier pour avoir véritablement une analyse stylistique du réalisme merveilleux. Car, la langue de JSA et de Carpentier est riche, poétique et fortement imagée. Pour reprendre l'expression de Carpentier, elle est le véhicule de transition entre culture nationale et universelle.

⁴⁵¹ Théodor Adorno, « L'Art est-il gai ? », *Notes sur la littérature*, Champs Flammarion, Paris, 1999, p. 431.

3.2 PAYS SANS CHAPEAU ET MODE

NARRATIF RÉALISTE MERVEILLEUX

Le roman *Pays sans Chapeau* recoupe un des grands mythes de la littérature : le retour. Après plus de vingt ans d'absence, d'errance entre Montréal et Miami, un carnet à la main, l'auteur rentre chez lui, à Port-au-Prince, en Haïti. Le pays semble en apparence ne pas avoir changé : l'odeur du café de son enfance est la même et les amis d'enfance sont restés fidèles. Pourtant, Da, la grand-mère n'est plus et c'est le spectre même de la mort qui semble avoir envahi le pays. Paradoxalement, le lecteur sort de ce livre avec un sentiment de fraîcheur et d'exaltation. L'écriture de Dany Laferrière essaie de capter la spontanéité du regard et les courts chapitres sont autant de portraits brossés, de paysages esquissés, de saynètes rapportées et de tableaux qui forment un discours narratif retraçant la dimension kaléidoscopique des visions et des images du voyageur. Cette écriture et retour sur soi lui ont souvent valu d'être qualifié d'auteur antillais, franco-caribéen, et de qualifier son écriture « d'écriture de l'exil ». Une telle appellation, même si elle a l'avantage de créer des ponts entre la négritude, le mythe d'Ulysse et l'œuvre est décevante car elle laisse de côté la dimension folklorique haïtienne. Je propose de voir dans quelle mesure le récit, *Pays sans chapeau*, à cause de son double thème -la mort / le retour - peut être lié au *réalisme merveilleux*, malgré la polémique qui entoure cette expression. En lui associant la définition précise du réalisme merveilleux comme mode narratif, tel qu'explicité par Scheel, cette appellation permet de rendre compte de la spécificité d'une œuvre de Laferrière.

Le mode narratif réaliste-merveilleux que propose Scheel est inspiré de la théorie de la narratologie de Genette et Chanady, du manifeste de JSA, et Carpentier, et des écrivains latino-américains tels que Gabriel Garcia Marquez pour n'en nommer qu'un seul. Il est constitué de trois critères :

- A. La co-présence dans le récit d'un code réaliste et d'un code de mystère
- B. La fusion de ces codes antinomiques dans le discours narratif
- C. L'infiltration du discours narratif par l'exaltation d'une voix auctoriale

A) CODES ANTINOMIQUES ET STRUCTURE BINAIRE

Le « code » est la manière dont le discours narratif structure les informations de l'histoire, leur donnant un type de cohérence (ici, en l'occurrence, réaliste ou surnaturelle/mystérieuse). Le code d'un texte détermine le genre du récit. Ainsi, si des modes narratifs (appelés plus communément genres) comme le fantastique, le conte de fée et la science-fiction sont devenus des genres à part entière, c'est parce que les textes qui les illustrent affichent des codes reconnaissables par le lecteur. Bien sûr, la production littéraire et notamment la littérature contemporaine nous offre des exemples d'œuvres qui sont sans cesse aux frontières des genres ou à cheval sur plusieurs. L'intérêt particulier des modes narratifs réalistes merveilleux est de justement décrire ces textes-frontières dans lesquels un code « réaliste » s'articule, paradoxalement, avec un code de l'imaginaire.

Laferrière a choisi d'articuler ces deux codes de façon à flouer le lecteur sur la nature de ses intentions. La construction du roman *Pays sans Chapeau* de Dany Laferrière respecte une structure binaire simple : une alternance de deux thèmes :

Pays réel : (pp. 15- 34 ; pp. 39-44 ; pp. 53-61 ; pp. 67-69 ; pp. 77-82 ; pp. 99-110 ; pp. 117-129 ; pp. 139- 153 ; pp. 163- 187 ; pp. 197-209 ; pp. 217-245)

Pays rêvé : (pp. 35-38 ; pp. 45-52 ; pp. 63-66 ; pp. 71-75 ; pp. 83-90 ; pp. 91-98 ; pp. 111-115 ; pp. 131- 137 ; pp. 155-162 ; pp. 189-196 ; pp. 211- 216).

Ces deux thèmes renvoient directement aux codes réalistes, et mystère / surnaturel. Cette disposition n'altère cependant pas la chronologie de l'histoire. Le lecteur ne lit pas deux histoires parallèles s'entrecroisant ou se chevauchant, mais une seule et même histoire, - celle de Vieux Os retournant sur son île natale, Haïti, après vingt ans d'absence -. Les chapitres intitulés *Pays réel* mettent en scène des histoires aux cadres réalistes, soit la lutte pour la survie ; alors que ceux regroupés sous la dénomination *Pays rêvé* mettent en scène « les fantasmes du peuple⁴⁵² » : zombis, zinglindous, fantômes et autres créatures revenus d'entre les morts.

⁴⁵² Dany Laferrière, *Pays sans chapeau*, Paris, Le Serpent à Plumes, 1999 (1997), p. 46.

Code mystère/Surnaturel

Le code mystérieux ou surnaturel s'exprime de diverses manières et d'ailleurs, il ne s'agit pas ici d'épuiser toutes les formes thématiques, car

selon les textes ou les auteurs concernés par ces modes, le surnaturel ou le mystérieux se traduit en phénomènes diégétiques pouvant aussi apparaître dans d'autres modes : personnages fabuleux ou mythiques, doués de capacités surnaturelles ou absurdes, faits inexplicables, proches de croyances et superstitions (pour les occidentaux), tapis volants, plantes et animaux parlants, etc. L'important est de constater que ces éléments s'inscrivent, pour chaque œuvre concernée, dans une logique narrative tout aussi rigoureuse que le code réaliste parallèle. En d'autres termes, ni le surnaturel ni le mystérieux, dans ces modes, ne relève de l'intrusion sporadique ou du discours d'un personnage, dont le narrateur se distancierait. Bref, code réaliste et surnaturel forment un amalgame déconcertant.⁴⁵³

Dans le récit *Pays sans chapeau*, le code mystère / surnaturel s'exprime d'abord de façon très fine. L'ouverture du roman s'apparente au récit d'Ulysse, qui après avoir bravé l'Ithaque et l'exil, rentre enfin au bercail. Désorienté, le héros doit réapprendre à voir, manger, toucher et respirer :

Cette chaleur finira par m'avoir. Mon corps a vécu trop longtemps dans le froid du Nord. La descente vers le Sud, cette plongée aux enfers. Les feux de l'enfer. Je suis en sueur sous ce manguier. L'odeur d'une mangue trop mûre qui vient d'exploser près de ma chaise m'étourdit presque. Quelques feuilles jaunes achèvent de se décomposer dans la cuvette d'eau au pied de l'oranger. Une eau visqueuse. Au loin : le chien mort couvert de mouches noires de la tête aux pieds. Ce bruit incessant des mouches bourdonnant. Le jeu de lumière fait paraître les mouches tantôt noires, tantôt bleues. On m'apporte une tasse de café bien chaud. Je m'apprête à prendre la première gorgée.⁴⁵⁴

Ce qui devait être la grande magie du retour se transforme en *une descente aux enfers*. Que de mystères suggérés par la simple évocation d'un homme assis à son bureau, dans le jardin ! Ici, le code mystérieux/surnaturel s'exprime par une langue qui anime et animalise le jardin : « L'odeur d'une mangue trop mûre qui vient d'exploser ; quelques feuilles jaunes achèvent de se décomposer, l'oranger ; et bien sûr, le chien mort couvert de mouches de la tête aux pieds, le jeu de lumière ». Le narrateur passe en revue, tel un observateur, tous les détails objectifs du jardin et les reformule dans une langue hautement métaphorique visant à suggérer la présence du mystère. Chaque élément du jardin s'anime pour créer une atmosphère mystérieuse où tous les éléments semblent se resserrer autour du narrateur-

⁴⁵³ Charles W. Scheel, « Le réalisme merveilleux selon Jacques Stephen Alexis et Irlemar Chiampi », dans *Le réalisme magique et le réalisme merveilleux : des théories aux pratiques*, Paris, L'Harmattan, 2005, p. 108.

⁴⁵⁴ Dany Laferrière, *Pays sans chapeau*, Paris, Le Serpent à Plumes, 1999 (1997), p. 36.

personnage comme un étai. Au lieu de se contenter de « narrer » les faits ou de décrire objectivement un paysage ou une scène, le narrateur exprime une exaltation constante. Cette exaltation est particulièrement évidente dans l'utilisation des figures du langage et des métaphores : la descente aux enfers, mangue qui explose, etc. Dans l'exemple ci-dessus, la narration est doublée d'un commentaire poétique, mais nous étudierons dans une autre partie, la fonction poétique de cette œuvre.

Plus loin, le code mystérieux / surnaturel devient plus explicite lorsque le héros, une fois accoutumée, entend sa mère raconter une drôle d'histoire :

J'entends ma mère raconter à la voisine avoir vu un bizango, il y a à peine un mois, qui descendait la pente du morne Nelhio tout en buvant du sang et en gueulant des chants obscènes. Le corps couvert de cendres, nu, indécent, le sexe à l'air, les yeux rouges, la bouche crachant le feu à la recherche d'une nouvelle victime dans la nuit opaque [...] Elle affirme n'avoir parlé de ça à personne jusqu'à aujourd'hui. Ma mère se retourne et remarque que je m'intéresse à son récit [...] Moi, ce qui me touche c'est sa capacité pratiquement illimitée à revivre ses peurs nocturnes. La nuit existe dans ce pays. Une nuit mystérieuse. Moi qui viens de passer près de vingt ans dans le nord, j'avais presque oublié cet aspect de la nuit. La nuit noire. Nuit mystique.⁴⁵⁵

Pas de doute, ici, nous sommes en plein récit réaliste merveilleux ! Le bizango, créature de la mythologie haïtienne, est une créature de la nuit, mi animal et mi-vampire. Cette créature est hyper-sexualisée : *chants obscènes, nu, indécent, le sexe à l'air*; sadique : *buvant du sang, à la recherche d'une victime* ; et mythique : *les yeux rouges et crachant le feu* comme un dragon. La dimension surnaturelle et mystérieuse est amenée par une tierce personne. C'est d'ailleurs le discours rapporté qui induit le surnaturel. On peut presque parler d'un fonctionnement interne du discours surnaturel de Laferrière. D'abord, discours rapporté par une personne proche ; puis, contamination de ce discours : *ce qui me touche...*; enfin, adhésion, complicité : *la nuit existe dans ce pays*. Il faut lire qu'il y a en effet, quelque chose de mystérieux dans ce pays, qui existe au-delà de la volonté individuelle cartésienne, nordique.

Code réaliste

Le mouvement réaliste a été le mouvement dominant en art et en littérature pendant la seconde moitié du XIXe siècle en Europe pour perdurer jusqu'à nos jours. Les écrivains du

⁴⁵⁵ Dany Laferrière, *Pays sans chapeau*, Paris, Le Serpent à Plumes, 1999 (1997), pp. 46-47.

réalisme sont Flaubert, Balzac et Proust pour n'en nommer que quelques uns. Le premier lança le *bovarisme*, le deuxième modernisa la tradition allemande du roman d'apprentissage et le thème du *jeune parvenu* ; le dernier, enfin, fait la lumière sur le processus de la mémoire. Ainsi, il y a autant de formes réalistes que d'écrivains réalistes. Nous nous concentrerons sur le réalisme balzacien puisqu'il est le sujet de nombreuses études narratologiques.

Le concept du réalisme peut être formulé sous la forme d'un pacte entre l'auteur et le lecteur : pour qu'il soit valable, il doit être énoncé clairement au tout début du récit. C'est le pacte dans lequel le narrateur possible, qui jouit d'une extériorité par rapport au récit se donne pour mandat envers le lecteur, le narrataire, de peindre avec précision et logique un monde, sa société, ses décors et ses figures dominantes. Le réalisme balzacien réside dans la minutie et l'exhaustivité des descriptions de toutes sortes, voulant avoir valeur d'un regard encyclopédique qui parcourt toute la faune du premier tiers du siècle en faisant correspondre lieux, corps, et objets. Les lieux et objets renseignent sur les personnages et ceux-ci sur les lieux : Enfin, « toute sa personne explique la pension, comme la pension implique sa personne⁴⁵⁶ ». Le réalisme de Balzac⁴⁵⁷ demeure d'abord, une forte perspicacité à lire le monde, une intuition étonnante, à dénoter et connoter les nouveaux mécanismes constitutifs et moteurs de la société parisienne. Concrètement, les stratégies du narrateur sont d'effectuer une sorte de jeu de relais entre l'omniscience du narrateur-auteur, et la focalisation interne des personnages, donnant à voir êtres et choses à travers les yeux d'un « familier » du récit : ce déplacement de situation narrative rapproche le point de vue exhaustif et extérieur du romancier de celui, intérieur et nécessairement partiel, de l'un de ses personnages. Pour ainsi faire, Laferrière ne s'interdit ni le commentaire esthétique, ni le clin d'œil malicieux ou coquin, ou encore, le jugement assuré à l'intérieur de ces mêmes descriptions.

Bref, le concept de réalisme implique la notion de vraisemblance qui est, comme le dit Greimas « une référence évaluante que le discours projette hors de lui-même et qui vise une certaine conception de la réalité⁴⁵⁸ ». Ce concept est nécessairement lié à un certain relativisme culturel. Sémiotiquement parlant, il relève du phénomène bien connu de la catégorisation de l'univers des discours. « La notion de vraisemblance est intimement liée à la conception du

⁴⁵⁶ Honoré de Balzac, *Le père Goriot*, Paris, Gallimard, 1996 (1835), p. 29.

⁴⁵⁷ Nous convenons, pour notre propos, que le réalisme auquel nous nous référons est d'abord un mouvement français. D'ailleurs, même si le réalisme de Flaubert est bien différent de celui de Balzac, nous nous référons à une définition générale qui s'appuie davantage sur le réalisme balzacien.

⁴⁵⁸ Algirdas Julien Greimas, « Le contrat de véridiction » dans *Le vraisemblable et la fiction*, Université de Montréal, les 24-25-26 octobre 1974, p. 1.

discours en tant que représentation plus ou moins conforme à la réalité qu'il est censé représenter⁴⁵⁹». Le fait qu'un discours puisse être qualifié de « vrai » ne manque pas de poser la question relative à son organisation interne. Pour ce faire, l'écriture réaliste a recours aux descriptions, lesquelles créent des « effets du réels » qui interrompent l'action. Leurs valeurs référentielles sont gages de vraisemblance et de « vérité objective ». On pose généralement cette manière d'écrire comme « le degré zéro⁴⁶⁰ » du récit.

On retrouve dans le récit *Pays sans Chapeau* des éléments du code réaliste qui fonctionnent de façon à créer une vraisemblance. Ces éléments s'expriment sur le mode phénoménologique et concourent à créer un système logique de réalisme. Il y a d'abord l'odeur :

Ce qui frappe d'abord, c'est cette odeur. La ville pue. Plus d'un millions de gens vivent dans une sorte de vase (ce mélange de boue noire, de détritits et de cadavre d'animaux). Tout cela sous un ciel torride. La sueur. On pisse partout, hommes et bêtes. Les égoûts à ciel ouvert. Les gens crachent par terre, presque sur le pied du voisin. Toujours la foule. L'odeur de Port-au-Prince est devenue si puissante qu'elle élimine tous les autres parfums individuels. Toute tentative personnelle devient impossible dans ces conditions. La lutte est par trop inégale.⁴⁶¹

Parmi ces odeurs, il y a celle du café :

L'odeur du café de Palme. Le meilleur café au monde, selon ma grand-mère. Da a passé toute sa vie à boire ce café.
J'approche la tasse fumante de mon nez, toute mon enfance me monte à la tête.
Je jette les trois gouttes de café par terre pour saluer Da.⁴⁶²

Puis, l'odeur renseigne sur l'origine sociale des gens :

Même s'ils vivaient depuis plusieurs années à Port-au-Prince, les paysans gardaient encore collée à la peau cette odeur végétale. On dirait des arbres qui marchent. Je connaissais une jeune paysanne qui sentait la cannelle. D'accord, je le concède, le centre-ville a toujours senti l'essence. Dans les quartiers populaires - Martissant, Carrefour, Bolosse, Bel-Air -, on utilisait surtout les parfums bon marché, comme Florida, Bien-être, My dream. Un peu plus haut (dans tous les sens du mot), on se servait d'eau de Cologne. Et les dames des quartiers résidentiels se parfumaient au Dior, Nina Ricci, Chanel et Guerlain.⁴⁶³

⁴⁵⁹ Algiradas Julien Greimas, « Le contrat de véridiction » dans *Le vraisemblable et la fiction*, Université de Montréal, les 24-25-26 octobre 1974, p. 3.

⁴⁶⁰ L'expression « degré zéro » est emprunté à Roland Barthes, et apparaît dans son premier livre, en 1953, à Paris.

⁴⁶¹ Dany Laferrière, *Pays sans chapeau*, Paris, Le Serpent à Plumes, 1999 (1997), p. 68.

⁴⁶² *Ibid.*, p. 21.

⁴⁶³ *Ibid.*, p. 69.

Un peu plus loin, le récit explicite la situation géographique du narrateur-personnage :

Notre nouvelle maison (celle qu'on occupe aujourd'hui après avoir perdu notre place rue Lafleur-Duchêne) se trouve juste à la frontière. Du haut du morne Nelhio, en jetant un rapide coup d'œil sur la gauche, on peut facilement voir la foule hurlante et en sueur de Martissant.⁴⁶⁴

Les différents noms des quartiers, villages et personnages sont non seulement vraisemblables, mais authentiques puisque vérifiables sur n'importe quelle carte géographique et revendiqués par l'auteur lui-même.

Tout comme dans les romans de Balzac, la question sociale y est importante. Elle est représentée, chez Laferrière, par la montagne, la morne : celui qui habite au-dessus de la montagne a un rang social plus élevé que les autres ; *la foule hurlante et en sueur de Martissant* est l'ultime point de chute dans l'échelle social. Pour ce qui est des événements s'inscrivant dans une fiction de type réaliste, *Pays sans Chapeau* offre une étude de cas intéressante. Les affaires du village telles que vécues par les personnages entourant Vieux Os sont détaillées. Il est question de choses à première vue, banale : renouer avec de vieilles connaissances au détour des rues ; transactions commerciales, etc. Nombreux sont les passages qui décrivent la pauvreté matérielle des Haïtiens, la promiscuité, la surpopulation, la nostalgie d'un régime duvaliériste, et, sur un autre plan, la nostalgie du pays perdu, des amours d'adolescents, des amitiés, des querelles d'amis et le goût pour la liberté. En somme, jusque-là, il s'agit d'une représentation plausible de la société de Port-au-Prince à une époque post-duvaliériste autour de 1980.

B) ANTINOMIE FONDUE DANS LA NARRATION

Le concept d'antinomie proposé par Chanady, et repris par Scheel, va au-delà de ceux - d'ambiguïté et d'hésitation - avancés respectivement par Caillois et Todorov :

Un terme bien plus satisfaisant qu'hésitation (qui est une réaction de la part du lecteur aux indications textuelles), est celui d'antinomie, i.e., la présence simultanée de deux codes conflictuels dans le texte. [...] Contrairement au merveilleux [...], dans lequel les faits

⁴⁶⁴ Dany Laferrière, *Pays sans chapeau*, Paris, Le Serpent à Plumes, 1999 (1997), p. 42.

inhabituels peuvent être compris dans le cadre réaliste, le fantastique crée un monde qui ne peut être expliqué par aucun code cohérent.⁴⁶⁵

Ainsi, le surnaturel dans le texte réaliste merveilleux est-il une partie intégrante de la réalité ; contrairement au texte fantastique où le surnaturel est perçu comme problématique. Ce qui est antinomique au niveau sémantique est résolu au niveau de la fiction. Cette fusion est assurée par le style que nous décrirons plus amplement dans la partie C) et la position du narrateur. La fusion consiste à mettre les deux niveaux de réalités réalisme et mystère / surnaturel sur le même plan. Les deux codes deviennent comme les fils d'un même tissu.

Le héros de *Pays sans chapeau*, à peine rentré chez lui, est rappelé aux coutumes folkloriques de son île natale :

- As-tu oublié l'usage, Vieux Os ?

Il faut en donner aux morts d'abord. Ici, on sert les morts avant les vivants. Ce sont nos aînés. N'importe quel mort devient subitement l'aîné de tous ceux qui respirent encore. La mort change immédiatement de mode de temps. Il quitte le présent pour rejoindre à la fois le passé et le futur. Où vis-tu maintenant ? Dans l'éternité, Joli coin, hein ! Je jette la moitié de la tasse de café par terre en nommant à haute voix mes morts. Da qui aimait tant ce café des Palmes que je déguste à l'instant. Borno, le fils d'Edmond. Arince, le frère de Daniel (mon grand-père). Victoire, la sœur de Brice. Et Iram aussi, le jeune frère de Da. Mais surtout Charles, l'ancêtre, celui qui a fondé la dynastie (soixante enfants selon les estimations les plus modérées). Et à chaque nom prononcé, je sens vibrer la table. Ils sont là, maintenant, à côté de moi, tout près de cette table bancale qui me sert de bureau, à l'ombre du vieux manguier...⁴⁶⁶

Le discours narratif de ce passage, loin de souligner l'antinomie potentielle de ces aspects (boire du café / servir du café aux morts), sont fondues harmonieusement dans le texte : le héros ne juge nullement fantaisiste ou déplacé le fait de verser du café sur la terre pour les morts. Au contraire, averti par sa mère, il semble se rappeler la coutume - étrange pour un occidental - et se la remémore sans expliquer d'où elle tire son origine, depuis combien de temps il effectue ou pas ce rite et quelle importance elle a dans sa vie et celle de sa famille, etc. Comment la fusion a-t-elle eu lieu ? Avec la complicité de l'auteur, bien sûr ! Bien que l'auteur, le narrateur et le personnage principal ne fassent qu'un, la voix du narrateur est faussement candide : elle laisse supposer une légère hésitation, puis ironise sur le mode de temps insulaire : « La mort change immédiatement de mode de temps. Il quitte le présent pour

⁴⁶⁵ Amaryll Chanady, *Magical realism and The Fantastic: Resolved Versus unresolved Antinomy*, New York & London, Garland Publications, 1985, p. 11. (Traduction de Scheel).

⁴⁶⁶ Dany Laferrière, *Pays sans chapeau*, Paris, Le Serpent à Plumes, 1999 (1997), p. 37.

rejoindre à la fois le passé et le futur. Où vis-tu maintenant ? Dans l'éternité, Joli coin, hein ! » Mais, comme le dira plus tard le héros, cela se voit « qu'il a vingt ans de capitalisme dans les veines.⁴⁶⁷ » Dans tous les cas, cette ironie passagère ne vise pas le rituel lui-même, mais plutôt ce qu'elle sous-entend, et, est balayée par une suite lyrique, où Vieux Os se remémore Da, sa grand-mère et les nombreux moments qu'ils ont partagés, lorsqu'enfant, elle préparait le café de Palmes et l'offrait à celui qui croisait sa route. Dans ce registre lyrique, il décline la lignée de ses ancêtres. Le subjonctif *Il faut* ainsi que l'adverbe *Ici*, montre bien le caractère réglementé, coutumier et ritualisé du geste. Ce geste est légitime pour le héros parce qu'il appartient à cette famille, cette terre, et cette histoire. Qu'en est-il une fois que Vieux Os retrouve sa famille, ses amis, ses habitudes et les lieux de son enfance ? Vieux Os se met en quête de réaliser un vieux fantasme : celui de séjourner parmi les morts et revenir chez les vivants en rendre compte. Tout débute lorsque Vieux Os rencontre quelqu'un qui lui fait une étrange proposition :

- Supposons, dit-il en regardant de nouveau par terre, que vous soyez mort...
Je sens un léger frisson me parcourir le dos. Il sourit, conscient de son effet.
- Et que, après quelques temps, il pointe vers moi un doigt énergique - vous estimiez avoir l'expérience nécessaire pour écrire votre ouvrage sur les morts.
Je remarque qu'il ne dit jamais la mort, mais les morts. (...)
- Supposons que vous franchissiez cette porte.
Un long silence.
- Ça vous intéresse ?
- Bien sûr, c'est tentant... (...)
- Ne vous inquiétez pas. Je ne vous laisserai pas là-bas. N'ayez pas peur... (Il se met à rire.) Je dois trop à votre grand-père pour qu'il vous arrive quoi que ce soit...
Il retourne vers la maison. Je le vois cracher trois fois dans la main gauche de tante Renée avant de franchir la barrière. Tante Renée s'approche de moi. Elle piétine son ombre en marchant. Déjà midi.
- Lucrece t'a parlé.... c'est mon parrain.
- Oui, dis-je en essayant de garder mon calme, il m'a proposé de m'accompagner de l'autre côté.
Tante Renée semble songeuse un moment.
- Il t'a proposé ça?
- Oui, c'est ce qu'il vient de me dire à l'instant
- C'est étrange, murmure tante Renée presque pour elle-même...C'est la première fois qu'il propose ça à quelqu'un. (...).
- Il était sérieux alors ? (...)
- Il vit dans les deux mondes (...). C'est un passeur.
- Tu crois à ça, tante Renée ?
- Je sais que ça existe.⁴⁶⁸

⁴⁶⁷ Dany Laferrière, *Pays sans chapeau*, Paris, Le Serpent à Plumes, 1999 (1997), p. 136.

⁴⁶⁸ *Ibid.*, pp. 135-136.

Ce passage permet de voir à quel point le narrateur est neutre. Il ne remet nullement en question les capacités de Lucrèce à le faire passer « de l'autre côté », mais, en même temps, il feint d'être surpris que sa tante puisse croire à son existence, comme le laisse voir l'interrogation. Ce dialogue permet aussi de voir comment l'histoire intègre peu à peu des éléments du mystère / surnaturel jusqu'à saturer l'intrigue et la langue. La terre des Dieux et des hommes ne font plus qu'une : fusion totale des espaces concrets de vie et virtuels, du réel et du rêvé, omniprésence du spectre de la mort. Sur le plan stylistique, l'écriture surenchérit sur l'image, et devient plus poétique que dans le premier passage cité. Les personnages incarnant le mystère / surnaturel ou rapportant un discours se multiplient et se distinguent. Il y a les personnages familiaux, chers et de confiance qui rapportent un discours surnaturel / mystérieux et les autres personnages. Dans cet extrait, le personnage de Lucrèce, et son attitude physique est décrite comme inquiétante : son sourire, son doigt pointé, son rire et ses crachats, au nombre de trois. De même, la description de tante Renée révélera la même inquiétante étrangeté du fait de sa proximité avec Lucrèce : « son ombre prend vie sous le soleil de midi ».

Le *modus operandis* de l'inclusion du surnaturel, soit la remise en question, l'ironie et la fausse réticence sont autant de traitements formels qui ponctuent le récit, font rebondir l'histoire sans installer une hiérarchie entre les deux codes. Le lecteur constate ainsi que le code mystère/surnaturel est ici doué d'une grande cohésion en raison de sa propre causalité et de son traitement formel récurrent. Cette grande cohésion est aussi assurée par la présence de multiples détails réels et culturels : les liens familiaux explicités, mais aussi les courts chapitres, qui comme des tableaux, nous renseignent sur la vie quotidienne à Port-au-Prince.

La position du narrateur

Le rôle du narrateur est capital dans le sens où c'est la manière dont il perçoit les événements qui définit le récit comme réaliste-merveilleux ou simplement fantastique. « Tout comme il existe un pseudo-réalisme merveilleux dans lequel l'étrange ou le surnaturel est soudain expliqué (et par conséquent invalidé), il existe un pseudo réalisme merveilleux dans lequel les événements étranges ou surnaturels ne sont pas traités comme des « réalités objectives », mais comme des croyances, rêves ou hallucinations affectant des

personnages⁴⁶⁹». Bien sûr, ce qui est naturel ou surnaturel varie d'un lecteur à un autre, c'est le relativisme culturel dont parle Greimas. En fait, c'est la voix narrative – plutôt que les informations suivies dans *Pays Sans Chapeau* - qui indique au lecteur si un événement doit être perçu ou non comme surnaturel et si ce surnaturel est problématique ou non.

Le statut de la narration peut être qualifié comme étant une hyper-narration. En effet, l'auteur décide de se projeter lui-même, en personnage principal, Vieux Os. Ainsi, l'auteur est à la fois, narrateur, celui qui raconte l'histoire et le personnage principal de l'histoire.

Le narrateur est autodiégétique et omniscient dans la mesure où il affecte une indifférence relative ou une empathie manifeste aux intrusions du mystère / surnaturel apportés par des personnages tiers (la mère; grand-mère Da, tante Renée; Lucrèce). Or, « La voix narrative agit ensuite par focalisateurs (personnages secondaires de l'histoire), dont le narrateur-principal choisit ou pas de se distinguer. Quand le focalisateur place un événement surnaturel sur le même plan que l'événement ordinaire, les événements de surnaturel et naturel sont fondus⁴⁷⁰». Comme nous avons pu le constater, d'une part, tous les personnages secondaires ne font aucune différence entre le naturel et le surnaturel ; d'autre part, les événements étranges ou surnaturels sont traités comme des réalités objectives et non comme problématiques ou absurdes par le narrateur-personnage. Autrement dit, malgré les aléas du narrateur-personnage, le texte peut être considéré comme un texte réaliste merveilleux.

La position du narrateur vis-à-vis des personnages est cependant complexe. Tantôt, la narration se confond avec celle de la communauté (en acceptant de se soumettre aux us et coutumes tels que le rituel du café) ; tantôt elle se désolidarise de ses personnages, que cela soit Tante Renée ou sa mère par le biais de l'ironie ou de la remise en question. De plus, là où le lecteur attend des explications, quant à savoir d'où provient le rituel du café, la croyance en les zombis, les Dieux du panthéon vaudou, il se retrouve déçu.

Au tout dernier chapitre, le narrateur-personnage réussit l'exploit d'entrer dans le Monde des Dieux et rencontre les Dieux du Panthéon vaudou, ce qui constitue l'apogée du récit : Ogou Ferraille, Erzulie Fréda Dahomey, Zaka. Mais les Dieux ont des visages

⁴⁶⁹ Charles W. Scheel, « Le réalisme magique redéfini comme mode narratif... », dans *Le réalisme magique et le réalisme merveilleux : des théories aux pratiques*, Paris, L'Harmattan, 2005, p. 114.

⁴⁷⁰ *Ibid.*, p. 91.

d'hommes et des occupations d'hommes. Le narrateur est déçu qu'il n'y ait pas plus d'artifice. Le monde des Dieux est semblable à celui des êtres humains. Le mystère demeure entier. Tout comme il existe un pseudo-fantastique dans lequel l'étrange ou le surnaturel est soudain expliqué et par conséquent invalidé à la fin du roman (le personnage a fait un rêve ou une explication scientifique vient faire la lumière); Dans *Pays sans chapeau*, le merveilleux du monde des Dieux n'est ni expliqué (les tentatives d'explications scientifiques faites par le professeur échouent tant elles sont exagérées) ni idéalisé ou sublimé, mais « banalisé » ; et donc, vu et vécu sur le même mode que le monde réel.

En reprenant l'analyse de *La Jument Verte* de Marcel Aymé⁴⁷¹ faite par Scheel et en l'appliquant au récit *Pays Sans Chapeau* de Laferrière, on peut relever les tactiques de résolution/fusion de l'antinomie entre les codes :

1. L'absence totale de commentaires là où le lecteur attend une explication ou une distanciation avec les aspects de l'action ;
2. La compensation du fait absurde par son insertion dans une accumulation de détails réalistes et de références culturelles réelles ;
3. La neutralisation de l'antinomie entre les codes réaliste et mystère/surnaturel par la présence constante, dans la narration, du commentaire comique, ironique ou satirique.

C) L'INFILTRATION DU DISCOURS NARRATIF PAR L'EXALTATION D'UNE VOIX AUCTORIALE

Le récit *Pays sans Chapeau* offre un objet d'étude particulier en ce qu'il correspond aux deux premiers critères, soit la présence de deux critères antinomiques et la fusion, mais ne correspond pas tout-à-fait au troisième. Le style de l'auteur ne concorde pas assurément avec l'exaltation auctoriale dont parle Scheel. Sa définition du réalisme merveilleux, inspirée par les notions du genre et des styles a toutefois plusieurs avantages dans le cadre de l'analyse laferrienne. Le premier tient à sa précision : une analyse strictement formelle permettra de

⁴⁷¹ Charles W. Scheel, « Le réalisme magique redéfini comme mode narratif... », dans *Le réalisme magique et le réalisme merveilleux : des théories aux pratiques*, Paris, L'Harmattan, 2005, pp. 123-148.

qualifier le traitement narratif. Le second est comparatiste : si le style de Laferrière lui est propre, le mode du réalisme merveilleux permet de le rapprocher à d'autres auteurs.

Dans le texte réaliste merveilleux, le discours du narrateur est loin d'être objectif et impartial, et ce, malgré le cadre réaliste. Le discours est l'objet d'une vision exaltée traduite par un langage d'une poésie tendant au lyrisme :

Dans l'infiltration auctoriale réaliste merveilleux, l'aspect essentiel est celui que je qualifie d'exaltation. Ce terme seul devrait exclure toute confusion avec un discours auctoriale de type proustien (si tant est qu'on puisse en faire un type), dont le rapport critique avec le récit est bien plus proche, en fait, d'une réticence. Cette exaltation (que je préfère ne pas préciser davantage sur le plan théorique, afin de ne pas encombrer ou limiter inutilement mon modèle) traverse donc tous les niveaux du texte, depuis le discours des personnages jusqu'à l'aspect auctorial de celui du narrateur. Dans les niveaux discursifs de la narration ainsi télescopés, l'exaltation auctoriale du mode réaliste-merveilleux est l'aspect dynamique sous-tendant une écriture caractérisée par une forte motivation (*Weltanschauung* ou idéologie) et par une fusion narrative poétique du code réaliste et du code mystérieux⁴⁷².

La forte motivation *weltanschauung* ou idéologique dont parle Scheel fait référence en partie aux finalités de l'art réaliste merveilleux de JSA dans son manifeste, lesquelles, rappelons-le, en plus de définir le rôle de l'écrivain donnent un aperçu du contenu :

Avoir une claire conscience des problèmes précis, concrets et actuels et des drames réels que confrontent les masses, dans le but de toucher, de cultiver plus profondément et d'entraîner le peuple dans ses luttes.⁴⁷³

D'ailleurs, il existe un écart considérable entre la langue utilisée par JSA et celle de Laferrière. Nous avons vu précédemment que la langue de l'auteur québéco-haïtien est imagée et que cette poétisation va en croissant dans le récit pour atteindre un point culminant avec le récit dans l'au-delà. De plus, dans un des premiers passages cités, il animalise son environnement immédiat. Dans l'extrait suivant de *Compère Général Soleil* l'animalisation de la nuit est encore plus fortement marquée :

La nuit respirait fortement [...] le vieux faubourg qui pourrit comme une mauvaise plaie au flanc de Port-au-Prince, baignait dans un jus ultra-marin [...] Le nègre passa la main sur son front : la merde, le foutre! Dit-il. Il était couché sur des haillons couvrant la paille tressée [...] et il avait peur, peur de ce qu'il allait faire. [...]. Il donna un coup violent à la nuit noire, la nuit tropicale vorace et perfide, la nuit pleine de zombis et d'étoiles [...] Poussé par la faim, le grand goût, comme une

⁴⁷² Charles W Scheel, « Le réalisme magique redéfini comme mode narratif... », dans *Le réalisme magique et le réalisme merveilleux : des théories aux pratiques*, Paris, L'Harmattan, 2005, p. 228.

⁴⁷³ *Ibid.*, p. 268.

bête, Hilarion était dehors ! Gens de bien, fermez bien vos portes ! La nuit tropicale avec ses épaules noires, et ses cheveux de petits nuages de laine blanche, faiblissait lentement.⁴⁷⁴

Dans ce court passage, on constate que l'univers urbain, pauvre et dangereux de Port-au-Prince se fond merveilleusement bien avec l'exaltation de la culture populaire du surnaturel, des zombis. JSA double l'écriture du roman de l'ascension sociale de Hilarion, par une poétisation de la nuit tropicale, sensuelle et enivrante.

La nuit tropicale est d'abord personnifiée : elle respire, épaules noires et cheveux.

La forte motivation dont parle Scheel, le *Weltanschauung* ou l'idéologie de ce récit qui est théorisée par l'auteur haïtien dans son manifeste est certainement la lutte du peuple pour le bonheur (voir partie 2). Dans le roman *Compère Général Soleil*, l'engagement syndical est au cœur d'un récit dont l'action s'étend sur 350 pages. Le cadre historique est celui d'Haïti des années 30 : l'armée américaine occupe le pays et une petite bourgeoisie mulâtresse a la main mise sur le pouvoir. Mais cette lutte prend des allures de roman de formation où Hilarion, le héros, connaît la prison et, à l'orée de cette expérience traumatisante, toute l'histoire débute. Hilarion a une révélation : il fait la rencontre de militants communistes à l'intérieur de sa geôle. L'espoir renaît, il obtient un travail, tombe amoureux de la jolie Claire-Heureuse (dont le nom seul est une promesse de bonheur simple et limpide). Puis, il effectue un voyage en sa terre natale afin de remercier les *loas*⁴⁷⁵ protecteurs.

Au cours de son séjour en prison, Hilarion subit un interrogatoire brutal. Le narrateur interrompt le récit et apostrophe le lecteur :

... suppose que fatigué par la misère, ne croyant plus à grand-chose, excepté au ventre et peut-être à la volupté, tu te fasses gendarme. En Haïti, quand on est garde, on mange certes, mais on mange mal, on travaille dur. [...] Autour de toi, les autres maltraitaient de pauvres types [...], tu camoufles ta troupe, tu t'endurcis. Les officiers te traitent comme un chien, et tu te remplis de fiel. [...] Puis, tout d'un coup, de rage d'être sans un centime, de rage d'être bourreau pour vivre, tu frappes, tu cognes de toutes tes forces... Tu deviens un véritable gendarme...⁴⁷⁶

Voilà bien les *dramas réels* auxquels sont confrontées les masses, les conditions faisant en sorte que des hommes et des femmes, naturellement bons, se tournent vers le

⁴⁷⁴ Jacques Stephen Alexis, *Compère Général Soleil*, Paris Gallimard, 1955, pp. 7-12.

⁴⁷⁵ Les *loas* sont des esprits ou Dieux dans le panthéon du vaudou haïtien.

⁴⁷⁶ Jacques Stephen Alexis, *Compère Général Soleil*, Paris Gallimard, 1955, p. 29.

régime totalitaire ! La narration en grande partie focalisée par le héros, Hilarion, déborde ici, pour décrire et commenter le climat de violence, de misère, de corruption et d'injustice régnant, allant jusqu'à décrire le processus par lequel un simple citoyen peut se transformer en gardien sadique.

Le narrateur oscille entre sympathie pour les protagonistes de l'histoire indignation contre les oppresseurs et exaltation pour décrire les moments de joies, les fêtes populaires. Enfin, voici un autre type d'intrusion didactique de la part du narrateur qui survient dans la description de l'île :

C'est la loi de fer de l'État des riches contre les pauvres, c'est la fatalité des voitures américaines qui, comme d'énormes crapauds, se promènent sur le corps de la pauvre Haïti. L'homme des villes est esclave des américains [...] de tous les gros poissons qui font la loi contre le peuple... malgré tout, le peuple chante et rit, car le peuple est un géant. [...] De nouveaux bras d'ouvriers et de lutteurs sont la moisson qui jaillit sans cesse de notre terre. [...] Mais je m'emporte ! Je m'emporte toujours, quand je regarde mon pays...⁴⁷⁷

En règle générale, l'imagerie de JSA est mise au service d'une idéologie, de la dénonciation politique. La narration, pour ce faire, passe d'une forme impersonnelle à un discours auctorial à la première personne. D'ailleurs, les intrusions didactiques adoptent le temps du présent alors que le reste du récit obéit, en partie, au récit classique réaliste.

Dans *Pays Sans Chapeau*, les thèmes chers au *Weltanschauung*, notamment ceux de la dénonciation et de l'injustice sont là en pointillés, finement distillés ici et là, dans le récit. Point de récit épique où l'intervention d'un narrateur s'emporte. Plutôt, de courtes réflexions sur l'état d'un pays qui ne s'arrange pas. Dans le tableau *Les Bourgeois*, le narrateur-personnage principal retrouve un vieil ami, Philippe. Les deux personnages constatent que le bien matériel et la société de consommation ont pris le pas sur les grandes batailles idéologiques de leur jeunesse : « Le mépris des riches n'est plus à la mode. Les gens veulent tout simplement avoir une bonne jeep, eux aussi.⁴⁷⁸ »

La jeep rouge, ultime symbole du bonheur de la consommation, de la réussite sociale et de l'occupation américaine, parcourt les routes de la capitale, sous l'œil habitué, indifférent des passants comme un fait immuable, une provocation à un peuple qui a longtemps et

⁴⁷⁷ Jacques Stephen Alexis, *Compère Général Soleil*, Paris Gallimard, 1955, pp. 34-35.

⁴⁷⁸ Dany Laferrière, *Pays sans chapeau*, Paris, Le Serpent à Plumes, 1999, (1997), p. 171.

maintes fois lutté pour son indépendance et son autonomie Elle est aussi immuable que l'occupation américaine, les soldats américains, qui font désormais partie du paysage haïtien :

Je remarque d'abord sa nuque puissante, noire, huilée. À peine vingt ans, même pas. Il est en train de palper des oranges. Le corps tranquille. Décontracté. Présent. Partout chez lui. Le voilà qui se retourne, comme au ralenti, me voit et sourit. Je reste figé. Je suis en présence d'un soldat américain en train de faire calmement ses emplettes, non pas à Beyrouth, Berlin ou Panama, mais à Port-au-Prince. En treillis de combat.⁴⁷⁹

Le choc est pour l'exilé, très grand. Peu de choses ont ainsi changé depuis son départ. Pour reprendre les termes de JSA, l'homme des villes est (toujours) l'esclave des américains, dominé par sa puissance économique et sa force militaire, occupée par ses hommes, mais aussi par ses valeurs consuméristes.

Ainsi, est-on en droit de se demander, s'il est question d'idéologie dans *Pays sans Chapeau* et s'il y en a une, quelle est-elle sinon, justement *qu'il n'y a plus d'idéologie dans cette île des caraïbes*. La survie ou l'ascension sociale occupe une telle place dans le quotidien des gens qu'il semble ne plus avoir de place pour la dénonciation ou la lutte des pauvres pour de meilleures conditions de vie.

⁴⁷⁹ Dany Laferrière, *Pays sans chapeau*, Paris, Le Serpent à Plumes, 1999, (1997), p. 186.

CHAPITRE 4

LE THÉÂTRE GREC ANTIQUE ET *LE SANG DES PROMESSES*

4.1 LE THÉÂTRE AUJOURD'HUI : ENTRE THÉÂTRALITÉ ET PERFORMANCE

État de la question

Au début de leur essai respectif, Danan et Sarrazac confient que le monde du théâtre connaissait des mutations. Leurs réflexions respectives, loin de s'opposer, se complètent. Pour Danan, l'élément central est le festival d'Avignon, donnant ses lettres de noblesse à un genre immergeant :

Un terme revient avec insistance depuis quelques années dans les écrits théoriques et dans les discours des praticiens : celui de la « performance ». C'est ainsi, qu'en écho apaisé à la polémique de 2005, les directeurs du Festival d'Avignon situaient, il y a deux ans, leur programmation « entre théâtre et performance ».⁴⁸⁰

Pour Sarrazac, une crise du théâtre est annoncée :

Purement fictionnel, le rideau de fer ne s'interpose aujourd'hui, au début de la représentation, entre le public et les artistes, que pour mieux souligner cette béance, ce vide de la scène moderne. Derrière le rideau de velours, nos aînés pouvaient subodorer l'abondance et la plénitude d'un théâtre fondé sur l'illusion. A présent, le rideau de fer est à peine levé que déjà nous savons que ce décor, cette scénographie ne parviendront jamais à combler le vide de la scène ni à nous combler, nous public... Au tournant du XXI^e siècle, le théâtre prend conscience, à l'instar des autres représentations, de son vide intérieur et projette ce vide vers l'extérieur.⁴⁸¹

Ce présent chapitre brosera le tableau de ce nouveau phénomène en France, essayant de réfléchir à la fois sur ses origines, ses influences et les chemins qu'il trace au sein de la dramaturgie et la place qui est laissée au texte.

⁴⁸⁰ Joseph Danan, *Entre théâtre et Performance : la question du texte*, Actes Sud-Papiers, 2013, p. 5.

⁴⁸¹ Jean-Pierre Sarrazac, *Critique du théâtre : de l'utopie au désenchantement*, Éditions Circé, Belval, 2000, pp. 52-53.

Dans son essai intitulé *Entre théâtre et Performance*, Danan de définit ce qu'est la performance, ce nouveau genre qui s'invite. Effet de mode ou nouveau genre ? Danan fait remarquer que si la performance est inhérente au théâtre, quelle est le problème ? Le problème vient, bien sûr, d'un flottement entre deux acceptions du terme « performance ». Une définition de la performance au sens plus large serait inspirée de la culture anglo-saxonne, des *performings arts*, et renverrait à « l'acte théâtral au présent, dans sa relation avec les spectateurs. Le texte dans sa forme écrite, c'est-à-dire fixée, y est considérée comme facultatif, secondaire ou en tout cas, second⁴⁸² ». Cette définition inclut et déborde sur les autres arts, en mêlant les dimensions anthropologiques, culturelles, etc. Une seconde définition retenue par Danan est plus restrictive et désigne ce qu'il appelle le *performance art* et renvoie à un type d'« événements », dont le cadre d'émergence se trouve plutôt du côté des arts plastiques et s'appuie davantage sur l'image et le corps.

Le théâtre de la performance se popularise dans les années 60-70, période de mutations sociales et politiques. Il est revendiqué par des artistes issus du monde des arts plastiques et littéraires qui se produisent lors de représentations appelées des « actions », des « happenings ». Pour Danan, il y a deux dates importantes et deux auteurs sont fondateurs de ce genre.

D'abord, Peter Handke, qui en 1966, présente « Outrage au public ». Par cette pièce, l'auteur d'origine allemande cherche à faire *tabula-rasa* des grandes traditions théâtrales, et plus, précisément, le théâtre onirique (trop éloigné de la réalité), le théâtre documentaire (trop didactique) et le théâtre naturaliste (trop de jugements). Dans la dramaturgie fondée par Handke, le public et l'adresse au public sont primordiaux. D'ailleurs, remarque Danan, les acteurs ne jouent pas, « ils ne représentent rien d'extérieur à eux-mêmes. Et s'ils jouent, c'est à être des acteurs où l'espace-temps n'est autre que celui de la scène.⁴⁸³ ».

La deuxième date importante est celle de 1975 lorsqu'Antoine Vitez met en scène *Catherine* d'après le roman d'Aragon. Danan retrace ici la mise-en-scène particulière de Vitez : les comédiens lisent le texte, livre à la main et, tantôt, incarnent les personnages et les actions du livre. Par exemple, les acteurs se mettent à organiser un repas et à manger sur la scène, tout comme dans le roman. Bref, pour reprendre les mots de l'auteur, le metteur-en-

⁴⁸² Joseph Danan, *Entre théâtre et performance : La question du texte*, Actes Sud, p. 7.

⁴⁸³ *Ibid.*, p. 15.

scène livre le texte et fait théâtre de ce geste. Voilà où Danan rejoint Sarrazac. Cette gestualisation, cette marque du metteur-en-scène auxquelles les acteurs se livrent coïncide avec une certaine idée de la théâtralité. Théâtralité au sens où Roland Barthes l'entendait : « la théâtralité, c'est le théâtre moins le texte⁴⁸⁴ », c'est-à-dire, penser le théâtre non point sans le texte, mais de façon récurrente, à partir de sa réalisation ou dans son devenir scénique, comme un *work-in-progress*. Ce *gestus*, est une composante importante de la performance, de sa théâtralité. C'est ce qu'appelle Sarrazac, l'être-là du théâtre.⁴⁸⁵ Lorsque l'objet (le livre *Catherine*) se donne à voir pour ce qu'il est, pour être présent et produire de l'action et des situations (le repas), cet objet devient *littéral*.

Or, dans ce que nous venons d'esquisser comme étant le théâtre postmoderne, se caractérisant à la fois, par le genre de la performance et sa théâtralité, nous pouvons déjà conclure que le théâtre post-moderne renonce à représenter des concepts, et, de ce fait, se méfie du texte, divorce d'avec le texte. Le metteur-en-scène devient, dans le théâtre postmoderne, un auteur, un créateur qui est encouragé à travailler avec les acteurs non pas dans une relation de subordination, mais dans une relation d'équité et de partage créatif. La représentation, en conséquence, devient une performance unique et non reproductible.

Artaud ou la divergence d'opinions

De son essence politique, le théâtre postmoderne garde le sens critique et la contestation. Là, les avis divergent en partie. La critique se met d'accord pour affirmer que le théâtre postmoderne doit être en prise avec le réel, et tous ou presque font référence à Artaud. Artaud, en 1938, avant-gardiste, écrit sur les conditions d'un théâtre qui ferait surgir la « vraie vie » : le théâtre de la cruauté doit « agir directement sur l'âme⁴⁸⁶ » en détruisant la nomenclature classique du théâtre, les catégories du temps et de l'espace afin d'en faire émerger « un certain nombre de tableaux, d'images irréductibles, indéniables qui parleront à l'esprit directement. Les objets, les accessoires, les décors même qui figureront sur la scène devront être entendus dans un sens immédiat, sans transposition ; ils devront être pris non pas pour ce qu'ils représentent, mais pour ce qu'ils sont en réalité⁴⁸⁷ ». Le but du théâtre de la cruauté - repris plus tard par le théâtre post-moderne - est de « brutaliser les formes⁴⁸⁸ », d'en

⁴⁸⁴ Roland Barthes, *L'Empire des signes*, Albert Skira, coll. « Les sentiers de la création », Paris, 1970.

⁴⁸⁵ Jean-Pierre Sarrazac, *Critique du théâtre : De l'utopie au désenchantement*, Paris, Circé, 2000, p. 56.

⁴⁸⁶ Joseph Danan, *Entre théâtre et performance : La question du texte*, Paris, Actes Sud, p. 33.

⁴⁸⁷ Jean-Pierre Sarrazac, *Critique du théâtre : De l'utopie au désenchantement*, Paris, Circé, 2000, p. 57.

⁴⁸⁸ Antonin Artaud, « Le théâtre et son double », in *Œuvres Complètes*, IV, Paris, Gallimard, p. 17.

finir avec les chefs-d'œuvre où l'espace unique et unitaire de la scène épuisait le drame de l'action jusqu'à une scène finale où l'irréversible avait lieu. En créant une esthétique qui s'ouvre sur le réel, Artaud veut replacer le spectateur au centre de la pièce, où celui-ci pourrait vivre une véritable *catharsis*⁴⁸⁹ : « Je propose donc un théâtre où des images physiques violentes broient et hypnotisent la sensibilité du spectateur.⁴⁹⁰ »

Mais alors, s'interroge Danan, la performance peut être le double du théâtre tant rêvé par Artaud ? Pour Sarrazac, le théâtre est certes un précurseur du théâtre postmoderne, tout comme celui de Brecht, mais leur esthétique demeure imparfaite.

Même si la littéralité d'Artaud devient « la voie privilégiée pour l'avènement de la théâtralité⁴⁹¹ », cette conception du *gestus* cherche surtout à affranchir définitivement la théâtralité (ou la performance) des acteurs de commentaires par rapport à l'action, bref, à générer du sens métaphorique, symbolique ou conceptuelle. Là divergent les avis : pour Danan, le théâtre postmoderne de la performance ne tourne pas le dos à la métaphore ou au symbole ; pour Sarrazac, le théâtre postmoderne de la théâtralité a un compte à régler avec une écriture tournée vers la dérive de l'interprétation, c'est-à-dire, « qu'il faut en finir avec un art fondé sur l'intériorité, la psychologie, la profondeur⁴⁹² » ainsi que le didactisme, les pièces à thèses.

On a bien compris, dans un cas comme dans l'autre, la fable dans le théâtre n'est plus reconnaissable. Après la crise de la fable⁴⁹³, il y a maintenant décomposition de la fable. Grâce aux procédés des arts plastiques et à l'intervention créatrice du metteur-en-scène, la fable ne consiste plus à dérouler le drame d'une vie sur scène, mais à remonter le temps du

⁴⁸⁹ *Catharsis* : concept tiré de l'œuvre *La Poétique*, d'Aristote. Processus par lequel l'action représentée sur la scène va faire éprouver au spectateur deux types de sentiments : la crainte ou la pitié. La notion de *catharsis* est intimement liée à sa définition de la tragédie : « imitation, réalisée par des personnages en action et non au moyen d'une narration, [qui] en suscitant la pitié et la crainte, opère la purgation (*catharsis*) propre à de telles émotions ».

⁴⁹⁰ Antonin Artaud, « Le théâtre et son double », in *Œuvres Complètes*, t IV, Gallimard, p. 99.

⁴⁹¹ Jean-Pierre Sarrazac, *Critique du théâtre : De l'utopie au désenchantement*, Circé, 2000, p. 62.

⁴⁹² *Ibid.*, p. 58.

⁴⁹³ La fable est, selon Aristote, la première partie constitutive du poème dramatique. Or, la fable (*muthos*) est la cible, dans les dramaturgies modernes et contemporaines, un véritable travail de réflexion. Cette réflexion mènera à la déconstruction et la décomposition de la forme dramatique, lesquelles étaient déjà à l'œuvre à l'époque des Lumières, et s'accélérent à partir des années 1880. On retrouve cette réflexion sur la fable dans de maintes pièces contemporaines - de Beckett, de Vinaver, de Sarraute, etc - où la fable devient pratiquement introuvable. Du moins, ne constitue-t-elle plus, dans le processus de l'élaboration de la pièce, un préalable.

drame, à déconstruire le temps et l'espace de cette vie et les présenter sous une forme qui relève davantage du fragment, du morcelé et de l'inachevé.

Que va-t-on présenter alors ? S'il n'y a plus de *mimésis*⁴⁹⁴, que va-t-on voir au théâtre ?

Le théâtre d'aujourd'hui

Pour Danan, même si le théâtre postmoderne ne veut plus de la *mimésis*, il ne boude néanmoins ni la métaphore ni le symbole. Danan donne l'exemple de Castellucci, metteur-en-scène italien. Nous prendrons l'exemple du *voile du pasteur*, vu en 2011, au TNB (plutôt que *La Casa de la Fuerza*, que nous n'avons pas vu dont fait état Danan) qui fait appel aux arts vidéos, aux arts plastiques, et à un jeu de bruitage et de lumière particulier. Castellucci s'inspire d'un classique de la littérature américaine, la nouvelle de Nathaniel Hawthorne pour en faire un spectacle envoûtant, déroutant et hypnotisant. C'est avant tout la dualité entre l'être et le paraître, le bien et le mal qui est racontée à travers l'histoire d'un jeune pasteur qui décide de ne plus vouloir se départir d'un voile noir, qui lui cache la moitié du visage. Nous sommes bel et bien, avec Castellucci, dans la performance. Et la fable, dans tout cela ?

Pour Sarrazac, même si « le fragment entre en contradiction avec le drame absolu », on va au théâtre dans lequel la scène fait dorénavant une part belle à l'action. L'écriture du fragment permet « la pluralité, la rupture, la multiplication des points de vue⁴⁹⁵ ». Il permet aussi de renouer avec une certaine tradition du théâtre, à la fois élizabéthain, grecque antique et dramaturges baroques, pour en faire émaner un bouquet d'actions « dont les débuts à peu près simultanés explorent des pistes parallèles ou contradictoires, du moins en apparence⁴⁹⁶ ». Mais les actions multiples lancées par les dramaturges entraînent presque toujours des explications,

⁴⁹⁴ *Mimésis* : concept dérivé de *La Poétique (poiètikè)* d'Aristote. Originellement, cette notion embrasse l'épopée et la poésie tragique, la comédie, l'art du dithyrambe et, en partie, l'art de la flûte et de la cithare. L'imitation est, pour Aristote, naturelle à l'homme et c'est d'ailleurs ce qui le distingue de l'animal. Son apprentissage et son éducation se fait grâce à l'imitation et, toujours selon Aristote, l'imitation est un art apprécié. Le principe d'imitation doit donner au spectateur l'illusion de la réalité. « même s'il s'agissait toujours de conventions, l'éclatement de celles-ci dans les écritures contemporaines rend le principe d'imitation encore moins d'actualité. On parle même aujourd'hui de *dénégation* du réel, l'illusion ne pouvant exister que si le spectateur est dialectiquement conscient de se trouver face au monde artificiel de la scène. La rareté des actions, l'écriture fragmentaire, la mise en crise du personnage et l'usage de la parodie font qu'une bonne partie des écritures d'aujourd'hui ne prend plus du tout en compte ce principe. ». Complément de définition donné par Jean-Pierre Ryngaert dans *Lire le théâtre contemporain*, Paris, Nathan, 2000, p. 177.

⁴⁹⁵ Jean-Pierre Sarrazac, *Poétique du drame moderne et contemporain*, Paris, Centre d'études théâtrales Université Paris III, 2001, p. 51.

⁴⁹⁶ *Ibid.*, p. 51.

nécessaires à la compréhension du mélange des genres, de la fragmentation. Dans cette explication, le dramaturge cherche à rendre compte de l'opacité et de l'instabilité d'un univers dont la complexité est représentée par le fragment, c'est-à-dire, par des bouts, des brisures, des débris, des éclats, des miettes ou morceaux d'écritures, inégalement séparés par des vides, autant de chemins de traverses, que de routes indépendantes qui ouvrent le récit. Ainsi, on cherche toujours à comprendre le monde dans lequel on vit, et cette vision n'est pas totalement absurde.

Dans cette optique, représenter des pièces qui s'inspirent de la tradition du théâtre grec ne semble pas inopportun. Certains auteurs - comme Mouawad - s'inscrivent dans la filiation de Brecht et le théâtre épique. Les ruptures, sauts, ellipses et variations d'angles brutales qui lui sont propres inspirent les dramaturges d'aujourd'hui comme Wajdi Mouawad. « Le monde n'est pas organisé, l'œuvre non plus⁴⁹⁷ ». Le théâtre contemporain de Wajdi Mouawad est à la fois un théâtre de la performance, théâtre de parole, théâtre du fragment et de l'épique. Il raconte, dans une mise-en-scène moderne, qui inclue des jeux de lumière, de bruitages et en faisant appel aux arts plastique, une fable, décomposée en morceaux, laquelle rappelle celle des grecs anciens. Mais pourquoi les grecs antiques ? Mouawad nous donne la réponse dans ses pièces. Ses personnages sont nés aveugles, ils tâtonnent dans le noir, cherchent le chemin qui pourra les ramener au pays natal. Dans cette quête, vécu davantage comme un voyage, les personnages doivent relever des défis, faire fi des obstacles, traverser des épreuves et le spectateur assiste, à la déroute de ces personnages qui tanguent entre la vie et la mort, entre le concret et le vide.

⁴⁹⁷ Jean-Pierre Sarrazac, *Poétique du drame moderne et contemporain*, Paris, Centre d'études théâtrales Université Paris III, 2001, p. 54.

4.2 L'INSCRIPTION DU THÉÂTRE GREC ET LE SANG DES PROMESSES DE WAJDI MOUAWAD

Notes préliminaires :

Cette réflexion débute à la faveur d'une double expérience : à la suite d'une rencontre (brève!) avec l'auteur au Salon du Livre en 2007, je voulus assister à la représentation de la tribologie, *Le Sang des promesses* de Mouawad au Palais des Papes, à Avignon en 2009. Chacun sait que le Festival d'Avignon est la « Mecque du théâtre » : des troupes provenant d'un peu partout à travers le monde jouent des coudes pour pouvoir faire du partie du *IN*, ou qu'à cela ne tienne, du *OFF*.

Si le Palais des Papes est un lieu éblouissant et qui se prête au Festival depuis 1947, y mettre en scène est un défi : jouer devant 2000 personnes sans aucun artifice, comme le faisaient les grecs antiques, dans une salle ouverte, à l'air libre devant le plus de gens possible. Le théâtre de Mouawad, représenté dans ces lieux renouait avec son essence mythologique : la présence d'un chœur ; des partitions de poésie finement insérées entre les actes qui permettent de délimiter les épisodes et enfin, certaines conventions respectées accentuent ces retrouvailles.

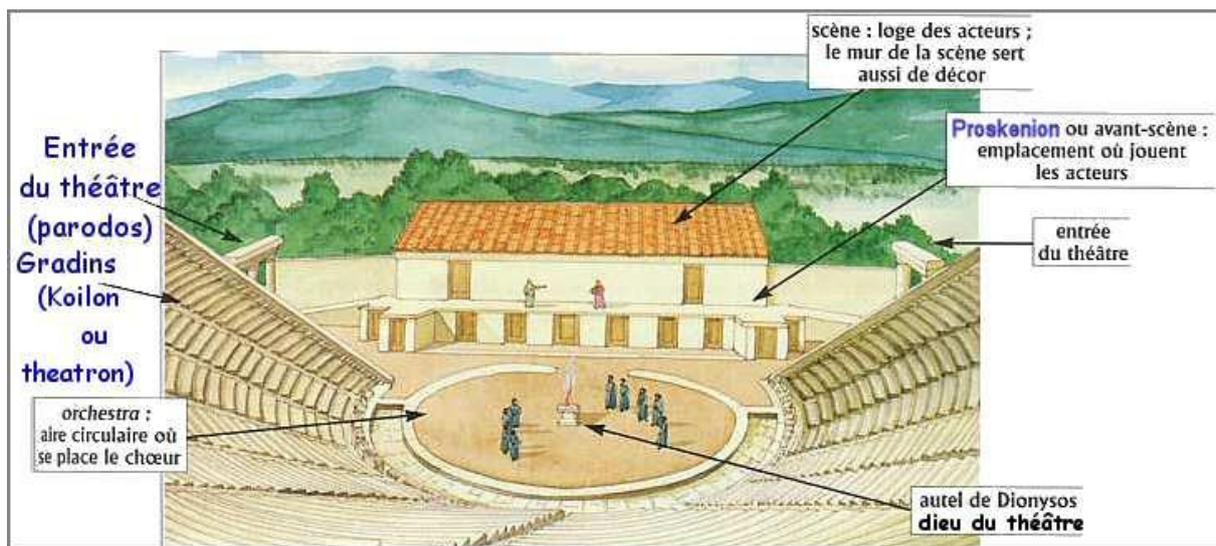
La visée de l'auteur de renouer avec un théâtre résolument tragique et non dramatique est confirmée dans ses choix de représentations d'après : Sophocle et la création d'un véritable chœur. Il est intéressant de voir comment *Incendies*, *Littoral* se trouvent au carrefour de deux cultures, deux courants : la culture contemporaine, celle de la performance, des technologies de l'information et, celle plus classique, du théâtre grec. C'est d'ailleurs ce métissage, cette croisée qui, pour nous, définissent les écritures migrantes. Les écritures migrantes agissent comme des palimpsestes à plusieurs voix : elles mélangent, sans hiérarchie, les influences, les références afin de faire immerger un imaginaire nouveau. Afin de mieux constater comment le théâtre de Mouawad réactualise les sujets grecs antiques, nous étudierons les éléments suivants :

- i. *Le lieu et le décor*
- ii. *La tragédie comme convention esthétique et spectaculaire (structure)*
- iii. *La performance ou le pouvoir du chant*

i. LE LIEU ET LE DÉCOR

Le décor varie peu d'une pièce à l'autre du temps des représentations antiques. Le principal décor est le mur de la scène qui est fixe. Le lieu reste neutre car il doit montrer, à la fois, la richesse de l'organisateur et aider à l'imagination des spectateurs. Les deux illustrations suivantes montrent les différentes parties et fonctions du théâtre antique. (*Figure 10 et 11*).

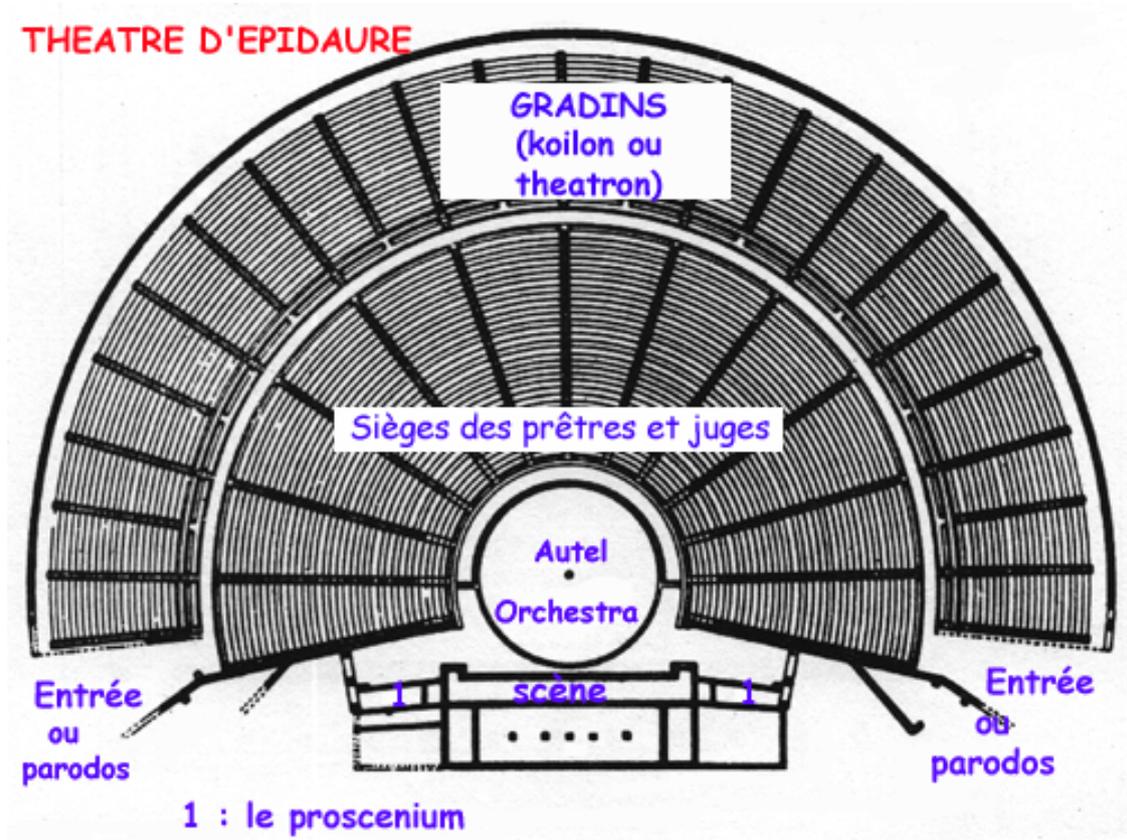
Figure 10 : Architecture du théâtre antique grec⁴⁹⁸



⁴⁹⁸ Source :

<http://jfabradu.free.fr/GRECEANTIQUE/GRECE%20CONTINENTALE/PAGES%20THEMATIQUES/theatre/schema-theatres.php3>

Figure 11 : Schéma du théâtre d'Épidaure, théâtre antique.⁴⁹⁹



Le théâtre grec est un lieu ouvert. Il est adossé à une colline. Les spectateurs voient le décor naturel du paysage. Sur le plan social et politique, c'est un édifice à caractère religieux et démocratique dont toutes les places sont bonnes, un lieu de pédagogie lié à la vie de la cité.

En demi-cercle, il s'adossait à la pente d'une colline, où se formait un auditorium naturel. Il se composait de trois parties:

⁴⁹⁹ Source : <http://jbradu.free.fr/GRECEANTIQUE/GRECE%20CONTINENTALE/PAGES%20THEMATIQUES/theatre/schema-theatres.php3>

- 1) L'enceinte (*koïlon*), gradins où se situaient les spectateurs. Celle-ci occupait plus de la moitié d'un cercle, et était fermée par un mur extérieur (*analemma*).
- 2) L'orkhêstra (partie la plus ancienne), espace circulaire (diamètre d'environ 20m) au centre duquel se trouve l'autel de Dionysos (*thymelê*) où évolue le chœur.
- 3) La scène (*skênê*), plate-forme élevée de un à deux mètres soutenue, du côté des spectateurs, par un mur supportant les décors, et sur lequel évoluent les acteurs (*proskénion*).

Le théâtre grec se joue en plein air, dans un endroit choisi pour ses qualités acoustiques (capacité d'un lieu à laisser entendre les vibrations sonores), c'est pourquoi, même au dernier rang les spectateurs entendent parfaitement. Les gradins sont creusés à flanc de colline : c'est le *théatron*, à proprement dit, c'est-à-dire le lieu d'où l'on voit. Le spectacle a lieu dans deux endroits distincts : l'*orchestra* de forme ronde où évolue le chœur (chants et danses) et le *proskénion* où jouent les acteurs, devant la *skênè* qui est le mur de scène (loge des acteurs) sur lequel sont accrochés les décors et derrière lequel se trouvent les coulisses.

Les conditions matérielles d'Incendies

La pièce *Incendies*, deuxième volet du tryptique « Le Sang des Promesses », (le premier étant *Littoral*, et le troisième, *Forêts*) fut représenté à la Cour d'Honneur du Palais des Papes dans le cadre du Festival d'Avignon en 2009 (voir Figures 3 et 4), soit une performance totalisant 12 heures. Les conditions de représentation de la pièce coïncident avec celles, expliquées plus haut, qui avaient cours chez les grecs antiques. Le Palais des Papes offre une scène extérieure aux dimensions adéquates pour une représentation. La scène forme un demi-cercle imparfait, aménagé, pour les besoins de la pièce, en un long rectangle. Des gradins sont, pour l'occasion, montés dans l'enceinte du Palais des Papes.

La Cour d'Honneur peut sublimer le théâtre ou écraser les spectacles trop fragiles. Ici, pour la représentation de la trilogie, *Le sang des Promesses*, le lieu de la représentation théâtrale est idéale, à la fois fermé par les haut murs du Palais, prodiguant une acoustique proche de l'*analemma*. Tout comme les représentations d'autrefois, le décor est réduit, voire, quelques fois, inexistant. C'est le Verbe qui suggère à la fois les lieux traversés, les époques

traversées et les déambulations des personnages. A juste titre, le théâtre de Mouawad peut être qualifié de théâtre de la parole. Le cadre de chaque scène est ainsi suggéré par la parole. Lorsque, à la scène d'exposition, le Notaire Lebel fait la lecture du testament, nul objet ou décor vient incarner ce bureau dans un espace urbain. Mouawad a su allier les technologies de son chère au théâtre de la performance et les convenances du théâtre grec antique. Ainsi, pour indiquer la présence du bureau, un bruitage off, de travaux de construction, signale l'emplacement d'un bureau coincé entre deux bâtiments, à proximité d'un chantier et le Notaire lui-même, indique aux spectateurs l'emplacement de l'action de la première scène :

C'est sûr, c'est sûr, c'est sûr, je préfère regarder le vol des oiseaux. Maintenant faut pas se raconter des racontars : d'ici, à défauts d'oiseaux, on voit les voitures et le centre d'achats. [...] C'est mon bureau. J'emménage. Les autres notaires sont partis. Je suis tout seul dans le bloc.⁵⁰⁰

Figure 12. Photo de la scène du Palais des Papes, avant l'aménagement de la scène.⁵⁰¹



⁵⁰⁰ Wajdi Mouawad, *Incendies*, Montréal, Éditions Leméac/Actes-Sud, 2003, p. 11.

⁵⁰¹ Source : http://monumentshistoriques.free.fr/cathedrales/avignon/imag/cour_d%27honneur.html

Figure 13. Photo de la scène du Palais des Papes, vue générale⁵⁰²

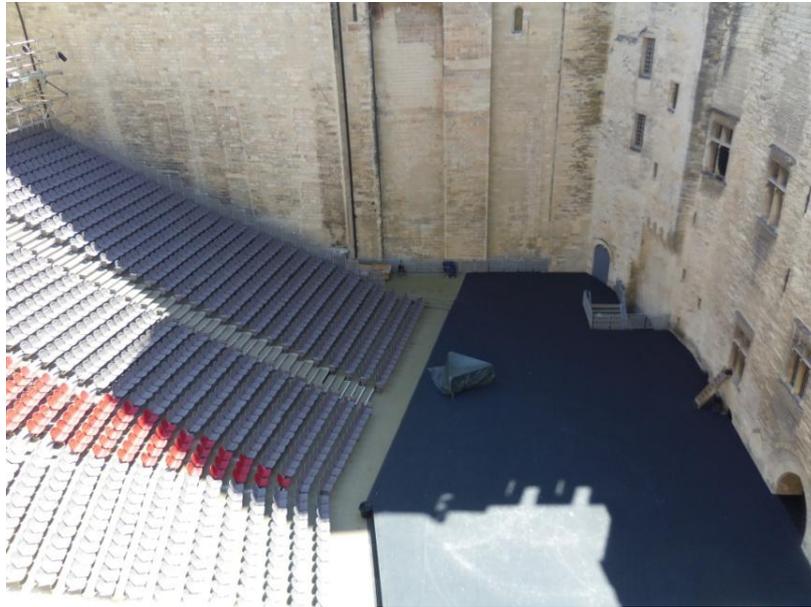


Figure 14 : Photo de la scène aménagée pour la trilogie Le sang des promesses⁵⁰³.



⁵⁰² Source : <http://blog.lesoir.be/entractes/page/10/>

⁵⁰³ Source : <http://blog.lesoir.be/entractes/page/10/>

ii. LA TRAGÉDIE COMME CONVENTION ESTHÉTIQUE ET SPECTACULAIRE

La tragédie obéit à un certain nombre de règles fixes qui codifient la mise-en-scène et l'écriture de la pièce de théâtre. Nous analyserons et comparerons la structure, la nomenclature générale d'une tragédie antique, soit *Électre* de Sophocle à *Incendies*, de Mouawad. Le choix de Sophocle n'est pas anodin. Nous avons choisi Sophocle (et non pas Eschyle ou Euripide) à la faveur de deux principaux arguments : le premier est d'ordre historique. Il y a une certaine continuité dans l'œuvre de l'habitant de Colonne. En effet, huit de ses pièces nous sont parvenues, créant un ensemble cohérent : *Ajax* (445 av. J.-C.) , *Les trachiniennes* (450 av. J.-C.), *Œdipe-Roi* (425 av. J.-C.) , *Oedipe à Colonne* (posthume 401 av. J.-C.) , *Antigone* (442 av. J.-C.), *Électre* (414 av. J.-C.) , *Philoctète* (409 av. J.-C.) , *Les Limiers* (440 av. J.-C.) . Le deuxième argument est d'ordre argumentatif et littéraire. Aristote lui-même cite Sophocle, dans sa *Poétique*, comme étant un auteur paradigme de la tragédie, notamment à cause du rôle du chœur et la dimension psychologique des personnages humains (qui relèguent quelque peu au second plan, le conflit entre les Dieux et les hommes. Enfin, sur le plan littéraire, Sophocle place *Électre* au cœur de l'intrigue de sa pièce alors qu'elle est reléguée au second plan chez Eschyle, au détriment d'Oreste.

A) STRUCTURE DE LA TRAGÉDIE

Chaque représentation comporte une structure bien définie, laquelle obéit à des règles très précises qui peuvent subir des variations selon les auteurs. Ainsi, la représentation comporte un prologue ou scène d'exposition (a) ; où un ou deux personnages expliquent la situation ; puis, arrive le chœur (*b : parodos*) ; deux épisodes/ péripéties ou actes sont séparés par des chants de chœur ou de la poésie (*c : stasima*) et, enfin un acte final du chœur ou dénouement (*d : exodos*) complétait la représentation. Ainsi il y a une alternance fondamentale entre le parlé et le chanté.

Prenons l'exemple de la tragédie *Électre*, de *Sophocle* afin d'avoir un point de comparaison⁵⁰⁴ :

⁵⁰⁴ Le signe ☞ fait référence à l'étude d'*Incendies*, de Wajdi Mouawad.

a) **PROLOGUE** :

◆ Scène du précepteur et d'Oreste qui explique la situation : On annonce les ordres de vengeance d'Apollon. Oreste doit se faire passer pour mort. Plaintes d'Électre (*Vers 1-120*).

☞ Incendies : scène dans le bureau du Notaire Lebel qui explique la situation : On annonce que Nawal est morte et ses dernières volontés. Simon et Jeanne, les enfants de Nawal reçoivent leurs quêtes. Colère de Simon (*Acte I, scène 1 et 2*).

b) **PARADOS**:

◆ Le chœur des femmes fait son entrée est reproche à Électre ses plaintes incessantes (*Vers 121-250*).

☞ Dans *Littoral*, un groupe d'habitants se constitue, parle et se plaint que la mémoire de leurs morts n'est pas respectée.

c) **DES EPISODES** (dialogues entre les personnages) séparés par des *stasima*⁵⁰⁵.

◆ 1^{er} épisode : Électre confie ses souffrances aux Mycéniennes. Chrysothémis, sa sœur, apporte des offrandes au tombeau de son père. Électre espère le retour d'Oreste (*Vers 251-471*).

1^e stasimon : le chœur espère la justice (Vers 472-515)

☞ 1^{er} épisode : Jeanne confie ses inquiétudes au Notaire Lebel. Simon manque de concentration lors d'un entraînement de boxe. (*scènes 3 et 4*). Enterrement de Nawal avec les deux enfants (*scène 10*).

⁵⁰⁵ *Un stasimon* = chant "sur place" du chœur constitué de strophes et d'antistrophes pendant lesquelles le chœur dansait dans un sens puis dans un autre. On est certain que les 15 choreutes étaient organisés en 3 files de 5 quand ils entraient. Chaque *stasimon* fait émerger une image actualisée par les corps des danseurs qui donne le ton à l'épisode qui suit ou qui précède.)

1^{er} stasimon : Nawal est enceinte. Abandon forcé de son fils. Wahab, ami de Nawal, est emporté. Nazira, la grand-mère de Nawal, meurt. Nawal espère la justice et que son enfant lui reviendra (scènes 5 à 9).

- ◆ 2^e épisode : Un affrontement oppose Électre et Clytemnestre. Scène du message : le Précepteur annonce la mort d'Oreste. Electre est désespérée. (vers 516-1057).

2^e stasimon : la famille. Eloge d'Electre (Vers 1058-1097)

- ☞ 2^e épisode : Rencontre décisive avec Antoine, écoute des cassettes de silence. Scène d'affrontement entre Jeanne et Simon. Jeanne est en perdition (scènes 11 et Acte II, scène 14).

2^e stasimon : Nawal apprend à lire et à écrire. Rencontre avec Sawda, elles quittent le village. (Acte II, scènes 12 et 13).

- ◆ 3^e épisode: Chrysothémis découvre des preuves sur l'existence d'Oreste. Électre lui prouve le contraire (Vers 1098-1383).

3^e stasimon : Le vengeur (Vers 1383-1397).

- ☞ 3^e épisode : Jeanne découvre un indice sur l'existence menée par Nawal. Une photo de deux femmes dans un orphelinat désert. (Acte II, scène 16). Et étudie la photo (Acte II, scène 18).

3^e stasimon : la photo s'anime : Nawal et Sawda sont en pleine errance, arrivent à l'orphelinat et cherchent l'enfant, mais ne le trouve pas. (Acte II, scènes 16 et 17).

4^e épisode = Electre /Oreste. Plaintes d'Électre devant l'urne funéraire d'Oreste. Scène de reconnaissance du frère et de la sœur. Décision du meurtre avec le Précepteur. (Vers 1398-1507)

☞ 4^e épisode : Simon découvre un indice sur la vie de Nawal : sa phobie des autobus. Jeanne part à la recherche de sa mère. (*Acte II, scènes 19 et 20*).

4^e stasimon : La vengeance de Nawal et Sawda (*Acte III, scènes 21, 22, 23 et 25*).

☞ 5^e épisode : Jeanne parcourt tous les endroits où Nawal est passée : la prison de Kfar Ryat ; l'école ; chez un paysan. Elle apprend la légende de la femme qui chante. (*Acte III, scènes 26, 27 et 28*).

d) EXODUS :

◆ Scène finale qui coïncide avec la sortie du chœur ou la dernière réplique du coryphée : le meurtre de Clytemnestre (dialogue Electre/ coryphée qui écoutent ses cris), Electre /Egisthe, puis Egisthe/ Oreste (2^e meurtre, celui d'Égisthe).
La tragédie se termine sur un récitatif très bref du coryphée. (*Vers 1507- 1510*)

☞ Incendies: Acte final qui coïncide avec la rencontre entre Nihad/Abou tarek et les jumeaux : le meurtre d'un journaliste par Nihad ; Dialogue entre Simon et le Notaire Lebel ; révélation de Chamseddine sur les liens de filiations. (*Acte IV, scènes 31 à 35*).

La tragédie se termine par la lecture de trois lettres, brèves de Nawal (*Acte IV, scènes 36 à 38*).

B) GENRE CODIFIÉ : SUJETS ET SCÈNES CONVENTIONNELS :

La tragédie est, dans l'Antiquité, un genre codifié : son écriture et sa réalisation scénique répondent essentiellement à deux questions : Quel sujet choisir afin de susciter les émotions propres à la tragédie, c'est-à-dire la pitié, l'horreur et l'effroi ? Et par quels moyens y parvenir ? Pour le spectateur grec, il retrouve avec plaisir des scènes attendues qui provoquent les mêmes effets cathartiques décrit par Aristote. Les moyens pour y parvenir résident dans la technique de la *mimésis*. Une *mimésis* qui repose ici, dans l'Antiquité, non pas sur l'imitation de la réalité (et donc d'un certain réalisme comme celui de Brecht) mais dans une forme stylisée qui cherche à reproduire les mêmes effets du réel. L'univers théâtral n'est pas considéré comme réaliste par les spectateurs grecs : la *mimésis* théâtrale donne à voir et à entendre ce à quoi les spectateurs n'ont pas accès (les mondes des héros et des dieux), mais sans leur donner à aucun moment l'illusion que la distance entre eux et ces figures n'existe plus. Pour ce faire, la *mimésis* se décline, selon les pièces, en six éléments : la musique; la danse ; le masque ; le costume ; le jeu conventionnel et le contrôle de la voix.

Les poètes tragiques puisent leur inspiration dans la mythologie et la poésie lyrique et sont libres du traitement de l'histoire et des personnages choisis : ils réorganisent le matériau en fonction de l'enjeu qu'ils veulent développer (et aussi la *mimésis*). Les fins ne sont pas toujours les mêmes. Ainsi, Euripide est-il le premier à faire de Médée la meurtrière de ses enfants tués ailleurs par les corinthiennes en colère. Sophocle est le seul à faire participer aussi activement Électre au meurtre de sa mère. Bref, chaque auteur essaie de surprendre le public en interprétant l'histoire mythologique, en enrichissant la légende. Chaque tragédie est un spectacle unique, une nouvelle version spectaculaire du mythe raconté. Ces mythes interprétés sur scène reposaient sur un canevas, bien connu et attendu du public qui se déclinait en différentes situations ou scènes conventionnelles :

- a. *L'agôn*
- b. *Scène de reconnaissance*
- c. *Récit du messager*
- d. *Scènes de supplications ou scènes d'asylies*
- e. *Rituels funéraires, libations*

a. L'Agôn⁵⁰⁶

L'Agôn est une scène d'affrontement rhétorique entre deux personnages. Dans *Incendies*, plusieurs scènes correspondent à un affrontement verbal, une joute. Mais si l'on retient que la rhétorique est cet « art de parler sur quelque sujet que ce soit avec éloquence et avec force [...] pour persuader⁵⁰⁷ », on peut réduire le nombre de scènes pour l'étude à quelques unes. Prenons la scène où Nawal et Sawda apprennent que des miliciens sont entrés dans un camp de réfugiés et ont exterminé tout le monde. Nawal et Sawda, la quarantaine passée, font le bilan de leur vie et sur l'action future à mener.

Un argumentaire autour de la violence (Acte III, scène 25) :

NAWAL : Je comprends Sawda, mais pour répondre à ça on ne peut pas faire n'importe quoi. Écoute-moi. Écoute ce que je te dis : le sang est sur nous et dans une situation pareille, les souffrances d'une mère comptent moins que la terrible machine qui nous broie. La douleur de cette femme, ta douleur, la mienne, celle que tous ceux qui sont morts cette nuit ne sont plus un scandale, mais une addition, une addition monstrueuse qu'on ne peut pas calculer. Alors, toi, toi Sawda, toi qui récitais l'alphabet avec moi il y a longtemps sur le chemin du soleil, lorsque nous allions côte à côte pour retrouver mon fils né d'une histoire d'amour comme celle que l'on ne nous raconte plus, toi tu ne peux pas participer à cette addition monstrueuse de la douleur. Tu ne peux pas.

SAWDA : Alors, on fait quoi ? On fait quoi ? On reste les bras croisés ! On attend ? On comprend ? On comprend quoi ? [...] On reste dans nos livres et notre alphabet à trouver ça « tellement » joli, à trouver ça « tellement » beau, trouver ça « tellement » extraordinaire. (...) Extraordinaire sont des crachats au visage des victimes. Des mots ! A quoi ça sert, les mots, dis-moi, si aujourd'hui je ne sais pas ce que je dois faire ? On fait quoi, Nawal ?⁵⁰⁸

Dans cet extrait, les personnages de Nawal et Sawda s'affrontent dans une joute verbale autour de la question de l'action et de la violence. D'un côté, Nawal est contre toute violence ou action violente et ses principaux arguments sont au nombre de trois. Il y a d'abord l'argument de la partie et du tout : Nawal et Sawda ne sont pas le centre du monde dans cette

⁵⁰⁶ L'agôn est le terme technique désignant la partie de la pièce où se déroule une scène de débat ou de combat, tantôt simple prise de bec, tantôt bagarre ou débat dialectique.

⁵⁰⁷ Diderot, Denis et d'Alembert. « Rhétorique » dans *L'Encyclopédie ou Dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers est une encyclopédie française*, Paris, 1751. Consultable en ligne sur : alembert.fr

⁵⁰⁸ Wajdi Mouawad, *Incendies*, Montréal, Éditions Leméac/Actes-Sud, 2003, p. 86.

guerre, elles sont une infime partie dans une machine qui les broie, quelque chose qui les dépasse et sur laquelle elles n'ont aucun pouvoir. L'erreur consisterait, selon Nawal, à ériger leur souffrance personnelle à un niveau supérieur, un point de référence. Le deuxième argument est celui du « œil pour œil, dent contre dent⁵⁰⁹ ». Nawal ne croit pas en la loi du Talion, où le châtement doit être égal au crime. Nawal ne croit pas que la violence est une réponse à la violence. Enfin, il y a l'argument de l'amour et de l'amitié : lorsqu'on a eu la chance de connaître le véritable amour et l'amitié authentique.

D'autre part, Sawda, elle, est pour une action violente. Son argument pour étayer sa position est celui-ci : la vacuité et l'inutilité des mots. Les mots sont bien sûr, à prendre au sens métaphorique. Les mots symbolisent, dans *Incendies*, l'instruction, la connaissance livresque ainsi que la connaissance de soi-même. Les mots sont aussi des outils pour dire le monde et dénoncer la violence. Ce que souligne Sawda, c'est l'inanité des mots, l'incapacité des mots à faire corps avec les événements. Les mots ayant tendance à avoir du retard sur la réalité, à décrire un déjà-là.

b. Scène de reconnaissance.

La scène de reconnaissance repose sur la rencontre de deux parents qui ne se sont pas vus depuis longtemps. Lors de cette scène, il y a un objet ou une caractéristique physique qui déclenche la reconnaissance mutuelle des personnages. Cet objet est important car il est souvent une trace de l'origine et de l'histoire d'un personnage. Ulysse est d'abord reconnu à la cicatrice de la blessure que lui avait faite un sanglier. Œdipe a une cicatrice aux pieds, ayant eu les pieds enflés par les cordes qui les enserraient et c'est cette cicatrice qui permettra de rétablir son identité. Dans *Incendies*, l'objet qui permet de la reconnaissance est un nez de clown rouge. Cet objet, d'abord incompris de Nihad, possède différentes significations : Cet objet a été donné par la mère, Nawal, à son fils, tout juste avant que celui-ci ne lui soit enlevé. Il signifie donc, au début, tout l'amour d'une mère et d'un père :

Objet de l'enfance,
Des rires de la forêt,
De l'amour.⁵¹⁰

⁵⁰⁹ Wajdi Mouawad, *Incendies*, Montréal, Éditions Leméac/Actes-Sud, 2003, p. 86.

⁵¹⁰ *Ibid.*, p. 87.

Néanmoins, pour Nihad, il signifie autre chose :

Un petit nez rouge. Un petit nez de clown. Qu'est-ce que ça veut dire ? Ma dignité à moi est une grimace laissée par celle qui m'a donné la vie. Cette grimace ne m'a jamais quitté.⁵¹¹

Le personnage de Nihad voit, vit et interprète le monde qui l'entoure à travers le prisme de sa propre expérience. Enfant abandonné, ballotté de camp en camp, n'ayant ni chez-soi, ni toit stable ou parents aimants, le nez de clown est, selon son interprétation, la marque indélébile d'un destin malheureux : sans dignité et ni amour.

Cet objet qui devait signifier l'amour d'une mère et d'un père se retrouve donc affublé d'une autre signification : il agit, dans le récit, comme une cicatrice jamais tout-à-fait refermée, l'empreinte du dérisoire.

La scène de reconnaissance a lieu lorsque l'objet est reconnu par les deux parents.

Ainsi, Nawal reconnaît en Abou Tarek, son fils, Nihad lorsque celui-ci, un jour, se lève et sort ce petit objet.⁵¹² Or, au lieu d'une scène de retrouvailles gaies, et d'effusions, Nawal, stupéfaite, choisit de garder le silence : « Le silence est pour tous devant la vérité ⁵¹³ ». D'ailleurs, Nawal avait fait une promesse : « Quoiqu'il arrive, je t'aimerai toujours ⁵¹⁴ », mais incapable d'incarner la mère aimante qu'elle souhaitait être devant son violeur, elle choisit de taire ce qu'elle sait. Mais si la mère reconnaît son fils, le fils ne reconnaît pas sa mère. Nihad est, tel un Œdipe aveuglé traversant la guerre, mais peu importe son itinéraire, car son destin le rattrape. Nihad, l'enfant dont l'abandon a, tout comme Œdipe, mis à l'écart de ses proches, ses parents. L'abandon crée un écart. De cet écart naquit l'être insensible au monde extérieur et à ses semblables.

⁵¹¹ Wajdi Mouawad, *Incendies*, Montréal, Éditions Leméac/Actes-Sud, 2003, p. 84.

⁵¹² *Ibid.*, p. 87.

⁵¹³ *Ibid.*, p. 86.

⁵¹⁴ Wajdi Mouawad, « Promesse », « lettre au fils », *Incendies*, Montréal, Éditions Leméac/Actes-Sud, 2003, pp. 27-28, pp. 87-88.

Transformation et renversement de situation :

La reconnaissance annonce souvent un renversement de situation, un coup de théâtre puisque l'un des deux parents voit son identité perdue rétablie. Le renversement de situation auquel le spectateur assiste chez Mouawad peut faire penser à l'*Œdipe* de Sophocle et à *Antigone*.

La transformation et le renversement de situation sont liés à la découverte du crime. Or, le crime de Nihad, est celui d'un innocent coupable. Si le crime d'Œdipe est un crime politique par excellence, parce qu'il tue son père qui est roi, et que tuer le père, c'est, symboliquement, tuer la cité, la patrie, la tradition. Bref, tuer le père, c'est détruire celui-ci qui a construit pour tenter de prendre la place de la loi du père. Nihad, par comparaison, est celui qui tue tous les hommes, les femmes et les enfants. Son crime est aussi un crime politique par excellence ; il ne cherche pas à tuer uniquement le père et sa loi, mais à éradiquer la famille comme fondement sociétal.

Si chez Sophocle, Œdipe devient un bourreau, un tyran, on retrouve la même figure chez Mouawad : Nihad, grâce à sa gâchette facile, son absence de remords, de familles et, par extension, de sentiments de cœur, parvient à survivre malgré la guerre en se faisant embaucher comme franc-tireur. La figure du franc-tireur remplace donc celle du roi tyrannique dans une actualisation du théâtre grec, mais les deux hommes connaissent le même sort. Ce sont des hommes seuls, qui ont droit de vie ou de mort sur leur cité et qui ont, dès la tendre enfance, appris à se défendre.

c. Récit du messager

Le récit du messager correspond à la convention de ne pas montrer de violence en direct sur la scène. Le récit permet aussi de donner des informations sur un fait qui s'est passé dans un ailleurs ou dans le passé. Ainsi, les années d'emprisonnement où Nawal a été torturée et violée ne sont pas directement montrées sur scène, ou même suggérées. Mouawad a choisi d'appliquer cette convention ; et est une tierce personne raconte le calvaire vécu par Nawal. :

CHAMSEDDINE : Non, ton frère n'a pas travaillé avec ton père. Ton frère était ton père. Il a changé son nom. Il a oublié Nihad, il est devenu Abou Tarek. Il a cherché sa mère, l'a trouvée mais ne l'a pas reconnue. Elle a cherché son fils, l'a trouvé et ne l'a pas reconnu. Il ne l'a pas tuée car elle chantait et il aimait sa voix. Le ciel tombe, Sarwane, il tombe. Oui, oui, tu comprends bien, il a torturé ta mère et ta mère, oui, fut torturée par son fils et le fils a violé sa

mère. Le fils est le père de son frère, de sa sœur. Tu entends ma voix Sarwane ? On dirait la voix des siècles anciens qui vient à toi (...) Et les étoiles se sont tues en moi une seconde, elles ont fait silence lorsque tu as prononcé le nom de Nihad Harmanni tout à l'heure. Et je vois que les étoiles font silence à leur tour autour de toi...⁵¹⁵

La tierce personne est un ancien criminel de guerre, qui s'est recyclé dans le tourisme. Le récit de la tierce personne, appelle, comme dans la tragédie grecque, au calme et à la sérénité. Ainsi, dans le récit d'*Œdipe-Roi*, peut-on lire :

Aujourd'hui, dans quel flot d'effrayante misère est-il précipité ! C'est donc ce dernier jour qu'il faut, pour un mortel, toujours considérer. Gardons-nous d'appeler jamais un homme heureux, avant qu'il ait franchi le terme de sa vie sans avoir subi un chagrin.

Le messager s'identifie, dans les deux cas, au peuple et sa voix se confond avec celle du peuple. Dans la pièce *Œdipe-Roi*, cette connivence est connotée par le pronom personnel « nous » ; dans *Incendies*, cette connivence s'exprime par l'expression « la voix des siècles anciens », autrement dit, la communauté des anciens, des sages. Dans les deux cas, le messager fait sienne la douleur du protagoniste : « *[D]ans quel flot d'effrayantes misère est-il précipité* » ; « *et les étoiles se sont tues en moi une seconde* ». Cette douleur est d'abord un choc, un bouleversement, tantôt souligné par l'exclamation, le ton plaintif chez Sophocle; tantôt manifestée par l'évocation poétique des étoiles chez Mouawad.

d. Scènes de supplication et scène d'asylie

Les scènes de supplication et scène d'*asylie* s'attachent à un ou plusieurs objets religieux. Elles consistent, pour un ou plusieurs personnages, à prier de manière insistante un être ou une divinité. L'objet de la prière peut varier d'un mythe à l'autre. La tragédie *Œdipe-Roi* de Sophocle s'ouvre sur une scène de supplication. Debout devant le palais figuré par la *skéné*, un groupe d'enfants arrivent en procession. Conduits par un Prêtre de Zeus, ils se sont rendus devant le palais royal pour implorer leur roi, Œdipe, de les délivrer de la peste qui ruine le pays. Ce rituel impose à Œdipe de répondre favorablement à leur demande. C'est cette obligation religieuse qui va pousser Œdipe à aller jusqu'au bout de son enquête, quelles qu'en soient les conséquences pour lui.

⁵¹⁵ Wajdi Mouawad, *Incendies*, Montréal, Éditions Leméac/Actes-Sud, 2003, p. 84.

Ce qui est en jeu, dans les supplications, c'est le rétablissement de la paix de la cité, l'équilibre de la cité. Or, l'évocation du procès, par Nawal, dans *Incendies*, est comparable à l'expression des supplications de Thèbes :

LE PRÊTRE. - Eh bien ! Je parlerai. Ô souverain de mon pays, Œdipe, tu vois l'âge de tous ces suppliants à genoux devant tes autels. Les uns n'ont pas encore la force de voler bien loin, les autres sont accablés par la vieillesse ; je suis, moi, prêtre de Zeus ; ils forment, eux, un choix de jeunes gens. Tout le reste du peuple, pieusement paré, est à genoux ou sur notre place ou devant les deux temples consacrés à Pallas ou encore près de la cendre prophétique d'Isméno. Tu le vois comme nous, Thèbes, prise dans la houle, n'est plus en état de tenir la tête au-dessus du flot meurtrier. La mort la frappe dans les germes où se forment les fruits de son sol, la mort la frappe dans ses troupeaux de bœufs, dans ses femmes, qui n'enfantent plus la vie. Une déesse porte-torche, déesse affreuse entre toutes, la Peste, s'est abattue sur nous, fouaillant notre ville et vidant peu à peu la maison de Cadmos, cependant que le noir Enfer va s'enrichissant de nos plaintes, de nos sanglots.⁵¹⁶

Dans *Littoral*, les personnages progressent avec Wahab, en quête d'un lieu d'ensevelissement pour le père de celui-ci. C'est une procession où chaque personnage, tour à tour, raconte la perte d'un être cher. Cette prise de parole incite, exhorte Wahab à les guider, à les délivrer de leur peine, tel le prêtre. A mesure que chacun raconte son histoire, les personnages ressemblent de plus en plus aux suppliants de la pièce *Œdipe-Roi*, frappés par le malheur et ne sachant où aller, vers qui se tourner.

e. Les rituels religieux

Les rituels religieux sont indissociables du spectacle. Ils sont de purs signes théâtraux. Ils sont essentiellement des rituels de deuil, de libation (offrande de boisson à un dieu en la renversant sur le sol ou l'autel). Dans *Antigone* de Sophocle, une tension dramatique est créée par l'empêchement de l'ensevelissement de Polynice et la volonté de celle-ci d'offrir des funérailles convenables à son frère. Antigone, en faisant cela, cherche l'apaisement :

Ayant commis un crime pieux, chère je me coucherai auprès de qui m'est cher ; car j'aurai plus longtemps à plaire à ceux qui sont sous terre qu'à ceux qui sont ici. C'est là que je serai couchée pour toujours. Mais toi, méprise à ton gré ce qu'il y a de plus sacré pour les Dieux.⁵¹⁷

Cet apaisement viendrait du fait d'enterrer dignement son frère, car son destin, tout comme celui de sa famille, est marquée par le sceau du malheur : son père, Œdipe a connu

⁵¹⁶ Texte intégral, traduction de M. Artaud, Paris, Librairie-éditeur, 1859, disponible en ligne sur : <http://remacle.org/bloodwolf/tragediens/sophocle/>

⁵¹⁷ Texte intégral, traduction par Le Conte de Lisle, disponible en ligne sur le site : <http://remacle.org/bloodwolf/tragediens/sophocle/Antigone.htm>

une fin funeste, ainsi que ces deux frères. Ne pas respecter le rituel funéraire revient ici à déplaire aux Dieux, à être tourmenté au-delà de la mort.

Le cœur de l'intrigue, dans *Littoral*, réside dans la quête d'un lieu d'ensevelissement pour Wahab, laquelle permet de développer de longues parties poétiques :

LE PERE. Mon âme est rassurée,
Pourtant je suis en proie à un grand trouble.
Je vais aller rejoindre le grand calme des profondeurs.
J'aurai comme compagnon de jeu les noms de mon pays
Là, parmi les poissons, je serai le gardeur de troupeaux.
Je vous laisse seuls.
A jamais orphelins.
[...]
Les vagues m'emportent
La mer m'avale,
Je m'en vais vers ce pays où tout nous ressemble.
Je marcherai sur l'eau désormais.⁵¹⁸

Bien plus, Wahab endosse une figure mythique, celle d'Antigone. Antigone est une figure rebelle dans les mythes grecs, elle n'hésite pas à s'opposer au pouvoir du Roi, Créon, afin de faire respecter les lois divines au détriment des lois humaines. De même, Wahab parcourant un pays ravagé par la guerre et s'identifiant peu à peu à ce pays, cherche un lieu de sépulture. Il se moque bien des lois humaines, établies qui régissent l'ensevelissement d'une dépouille. La quête elle-même permet de réfléchir sur la mort : « Nous ne sommes rien [...], nous ne sommes rien ! C'est ce que nous cherchons qui est tout.⁵¹⁹ ».

La quête est d'abord recherche de sens, quête de vérité. Mais la quête n'est pas aisée. Le temps, la putréfaction du cadavre somment Wahab de faire au plus vite.

Dans *Incendies*, rituels de deuil et libations sont combinés. La pièce débute d'entrée de jeu par l'enterrement anonyme de Nawal. Néanmoins, le rite n'est pas effectué correctement :

Enterrez-moi toute nue
Enterrez-moi sans cercueil
Sans habit, sans écorce

⁵¹⁸ Wajdi Mouawad, *Incendies*, Montréal, Éditions Leméac/Actes-Sud, 2003, pp. 103-104.

⁵¹⁹ *Ibid.*, p. 79.

Sans prière
Et le visage tourné vers le sol.
En guise d'Adieu
Vous lancerez sur moi
Chacun
Un sceau d'eau fraîche
Puis, vous jetterez la terre et scellerez ma tombe⁵²⁰

Pour avoir gardé le silence sur la naissance de ses jumeaux, Nawal demande à être enterrée *sans habit, la face contre terre*, comme les traîtres. La prière a pour but de formuler un désir, un besoin, ou encore de rendre hommage au défunt ou à une divinité. Ici, l'absence de prière est absence de dialogue avec l'au-delà, refus de communiquer ses dernières pensées avec les êtres chers restés ici-bas, mais en rompant ainsi la communication, Nawal démontre qu'elle est une femme atypique, car elle rompt avec ses traditions.

Dans le mythe de Prométhée, le dieu Prométhée est puni par Zeus pour avoir donné le feu aux hommes, ce qui risque de donner plus de force aux hommes, voire de mettre en péril le déséquilibre net qu'il y a entre l'Olympe et les hommes. Par conséquent, il s'est attiré la colère de Zeus et ce dernier se déchaîne : il le fait enchaîner et un aigle lui dévore chaque jour son foie qui ne cesse de se régénérer, afin que sa peine soit infinie.

Bien sûr, le feu connote la connaissance. Et Nawal n'a volé aucun feu ou savoir, mais le combat mené contre l'ignorance et la guerre engendrée par celle-ci (qui ont d'ailleurs compromis à maintes reprises l'équilibre de la ville) l'a rapproché de Prométhée. On peut penser que Nawal, en voulant acquérir la connaissance, moult aventures qui auraient déferlé sur sa descendance de Nawal.

⁵²⁰ Wajdi Mouawad, *Incendies*, Montréal, Éditions Leméac/Actes-Sud, 2003, p. 13.

C) LA PERFORMANCE THÉÂTRALE OU LE POUVOIR DU CHANT

La culture athénienne du Ve siècle av. J-C est une culture de la performance, c'est-à-dire que la vie politique, religieuse et privée comporte de nombreux rituels à caractère spectaculaire : de grandes cérémonies ou rassemblements collectifs comportant des actants et des spectateurs. Or, l'expression « performance » résonne différemment aujourd'hui, comme nous l'avons démontré dans la partie précédente.

a. La performance chorale à l'origine du théâtre

Le chœur rituel est le fondement de la performance théâtrale. Les chœurs sont à la fois religieux et civiques : ils sont un moyen de communiquer avec les dieux, puisqu'ils sont souvent des prières ; et ils sont, pour la jeunesse grecque, un instrument d'initiation et d'éducation à la poésie.

Le principe est simple : un groupe de jeunes gens ou de jeunes filles se réunissent pour chantent ou danser à l'unisson sous la direction d'un chef de chœur, le *chorègos*. (Le mot *choros* désigne au départ un lieu où l'on danse). A Athènes, on pense que ces chœurs faisaient leur prestation sur l'*agora* où l'on a retrouvé de traces d'une *orchestra* (une aire aplanie). Le chœur se réunit lors d'occasions qui sont nombreuses: rites funéraires, mariages, banquets.

Les chœurs rituels les plus fréquents sont aussi ceux dont on va trouver des traces dans les tragédies dont les différents chants sont :

- Le péan : chant propitiatoire en l'honneur d'une divinité. Pendant que les garçons chantent, les filles poussent des cris rituels. Cela oscille entre exécution par l'ensemble du chœur et exécution monodique où le chœur n'intervient que par ses pas de danse et le chant du refrain.
- L'hyménée : chant de noces entonné par un chœur de femmes.
- Le thrène : chant de lamentations funèbres (Entrée d'Electre et *kommos* avec le chœur)

Dans l'œuvre de Wajdi Mouawad, on ne retrouve pas de péan, en raison de la modernité de ses pièces, il n'y a pas de divinités présentes dans ces pièces. On ne retrouve pas, non plus, d'hymnée, de chant de noces entonné par un chœur de femmes. En revanche, on retrouve plusieurs chants autour de la mort, qui pourraient être associés à des chants funèbres.

Il y a d'abord, le chant de prière de Nawal, un chant de supplication de sa propre souffrance et célébration de sa mort prochaine.

Le chant est aussi prière, c'est-à-dire cri d'espoir lancé à la nuit, dans la noirceur de l'incendie. Alors que Nawal, demeurée seule, est faite prisonnière, « les nuits où Abou Tarek la [Nawal] violait, on confondait leurs voix⁵²¹ ». Elle chante tant encore et encore, que son nom s'efface, son numéro de cellule disparaît derrière le pseudonyme de *la femme qui chante*. Elle chante même au sommet de la souffrance pendant les viols répétés. Son chant est pareil à celui du Phénix qui, renaissant de ses cendres, est déjà marqué par la renaissance d'un chant après le silence de la mort. C'est un chant d'espoir dont la portée ouvre l'horizon.

Ce chant est donc double dans sa nature et ambivalent comme le feu qui l'anime. D'une part, il est le chant de désespoir de devoir souffrir la mort. L'oiseau, devant mourir, « saisit » qu'il doit mourir, la mort étant connotée par le silence. Le volatile sait que sa mort est inéluctable⁵²² tout comme Nawal s'attend, d'une nuit à l'autre dans sa cellule au trépas. Nawal chante, et son chant, comme celui de l'oiseau est « vaste et simple » et s'étend d'aussi loin que les voix perdues dans la nuit peuvent l'entendre. Son chant s'unit à toutes les voix qui vont se *perdre dans la nuit*, qui vont mourir, celles des autres prisonnières pendant qu'elles sont torturées. Elle se joint aux cris « perdus des enfants jetés dans la rivière⁵²³ ». Enfin, elle se lie à toutes les voix qui se sont déjà perdues, celles de ses bourreaux. C'est ainsi que le chant de Nawal est universel. De plus, il est mouvement. Les mots qui le construisent sont un poème qui transporte, qui émeut et met en branle le bûcher dans les ramures. C'est « la substance intime du Phénix⁵²⁴ » qui s'embrase traduisant un pôle intime du feu : Nawal, oiseau de feu, souhaite d'un désir flamboyant de flamber, de se consumer et de s'anéantir au fil des nuits de viols. Le chant est alors une prière qui prépare l'autel d'aromates, le rituel de la mort : « Alors,

⁵²¹ Wajdi Mouawad, *Incendies*, Montréal, Leméac/Actes Sud, 2003, p. 63.

⁵²² Nous ferons, pour la partie qui suit, référence au poème énoncé un peu avant, *Le feuillage éclairé*.

⁵²³ Wajdi Mouawad, *Incendies*, Montréal, Leméac/Actes Sud, 2003, p. 67.

⁵²⁴ Gaston Bachelard, *Fragment d'une poétique du feu*, PUF, Paris, 1988, p. 74.

il ne me reste que ma mort et je la choisis et elle sera entière⁵²⁵». Le Phénix est seul. Il est unique. « Il est le maître des instants magiques de la vie et de la mort. Il atteint sa plus grande gloire dans l'embrasement final de son bûcher⁵²⁶». Le triomphe du chant et la synthèse des parts de vie et de mort s'accompliront dans la mort. Il n'y a qu'une option : Nawal ou l'Univers. Oiseau volant jusqu'au zénith, jusqu'au soleil, Nawal a en partie voulu voler le feu, « le feu-lumière-conscience⁵²⁷ » pour le donner aux hommes. Elle a voulu dénoncer la violence de sa génération. Pour sa punition, l'homme qui la viole chaque soir ressemble étrangement à l'aigle qui dévore quotidiennement le foie de Prométhée enchaîné. Les deux blessures sont faites dans un foyer de chaleur. Dans le mythe de Prométhée, l'aigle vient tourmenter l'être dans ce creuset de la chaleur qu'est le foie vivant. Chez Nawal, le bourreau vient persécuter la femme dans son giron, cette partie où la première flamme naît : la vie. La punition n'est pas de priver Nawal du feu. Au contraire le bourreau active en son corps un feu rongeur en la violant. Le tison allumé en son sein, et l'appel du bûcher résidant dans son chant, l'incendie n'est pas loin.

Juste avant, le chant « appelle encore ». Il *appelle* et cherche l'écho de ses amours d'antan, ses amours consumées. Il appelle Wahab dont il a perdu la trace et qu'il ne retrouvera plus jamais la voix. Le chant, souvenir d'apprentissage de l'amitié, appelle le fils enlevé dont il a égaré l'empreinte et dont il n'entendra jamais plus le cri. Le chant, douce prière, effectue un retour sur le passé : « L'amour que j'avais à vivre, je l'ai vécu, l'enfant que je devais avoir, je l'ai eu. Il me restait à apprendre, j'ai appris⁵²⁸ ». Il rend ainsi un dernier hommage à celui-ci, mais son chant est *vain*, sans résultat immédiat. La prière réussit à peine à adoucir la souffrance de la perte. Le feu du bûcher est le point culminant : il symbolise les parts de mort et de vie qui sont enfin libérées dans un néant parfumé afin de renaître. Désir de renaître parce que la vie sensible a revêtu uniquement cette part de mort. C'est-à-dire, cette part de souffrance et de détresse qui faisait de Nawal, « une poule à qui on a tranchée la tête (...) et de son cou décapité, le sang [l'] inonde et [la] noie⁵²⁹ ».

⁵²⁵ Wajdi Mouawad, *Incendies*, Montréal, Leméac/Actes Sud, 2003, p. 62.

⁵²⁶ Gaston Bachelard, *Fragment d'une poétique du feu*, PUF, Paris, 1988, p. 73.

⁵²⁷ *Ibid.*, p. 128.

⁵²⁸ Wajdi Mouawad, *Incendies*, Montréal, Leméac/Actes Sud, 2003, p. 62.

⁵²⁹ *Ibid.*, p. 48.

Le chant noir et cruel du personnage cède à un autre chant, un chant « qui s'éveille au fond morne du chant de l'oiseau qui s'est tu⁵³⁰ » dans la nuit de l'âme. Ce chant est « une onde d'existence, une onde d'abord étouffée, puis plus saillante traverse le chant⁵³¹ ». Cette onde voyage du chant noir et cruel de la mort à un chant qui s'éveille à la vie pour témoigner de la naissance des premières clartés après le cheminement dans l'ombre. Cette onde est l'instant de silence entre le chant de la mort et celui de la renaissance, « le silence [étant] pour tous devant la vérité⁵³² ». Avant que « les voix des siècles anciens puissent venir⁵³³ », avant que l'ancien puisse se mêler au nouveau, que les parts de feu de mort et feu de vie puissent enfin se mélanger afin de transcender une nouvelle vie, le silence se fait. Ainsi, *les étoiles font silence* en Nawal dans la nuit de son chant. Les étoiles se sont tues en Nawal l'entraînant dans un profond coma.

La mort a été vécue. Dans l'âme. Chaque nuit de viol, elle pensait sûrement mourir.

L'espoir de vivre et d'aimer vivre était devenu incendié, détruit. Cuisante est la douleur de vivre dans un monde où l'espoir de réaliser ses rêves est anéanti : « [Mon fils] est vivant et perdu. Wahab est vivant et perdu. Je suis vivante et perdue⁵³⁴ ». Lorsqu'il n'y a plus de place pour les rêves, l'appel du bûcher se fait sentir. On peut voler au milieu des hommes pour se faire exploser, comme Sawda. Brûlée vive parce que trop près des étincelles du feu, du soleil, comme un oiseau en plein vol. À peine sortie du nid, elle n'a même pas eu le temps de connaître l'amour. Sinon, on peut se faire un bûcher métaphorique comme Nawal. Souhaiter quitter ce monde de misères pour rejoindre la lumière. Nawal s'embrase à même le feu trouble et ambivalent qui est en elle.

La fonction du chœur dans *Incendies* et *Littoral*

Mouawad n'a pas intégré de chœur dans *Incendies*⁵³⁵ ou *Littoral*, mais il en retient sa fonction essentielle : la parole collective.

⁵³⁰ Gaston Bachelard, *Fragment d'une poétique du feu*, PUF, 1988, p. 85.

⁵³¹ *Ibid.*, p. 85.

⁵³² Wajdi Mouawad, *Incendies*, Montréal, Leméac/Actes Sud, 2003, p. 87.

⁵³³ *Ibid.*, p. 84.

⁵³⁴ *Ibid.*, p. 79.

⁵³⁵ Mouawad n'inclut pas de chœur dans *Incendies*, *Forêts* ou *Ciels*, mais dans *Littoral*, si. En 2010, il début le « projet Sophocle » et décide de moderniser le chœur.

Le thrène est ce qui se rapproche le plus, dans cette pièce, de la poésie. Il se décline en un chant au registre pathétique et tragique : Nawal, dans ce poème, fait une déclaration d'amour à son fils :

Lettre au fils

Nawal. Je t'ai cherché partout.
Là-bas, ici, n'importe où.
Je t'ai cherché sous la pluie,
Je t'ai cherché au soleil
Au fond des bois
Au creux des vallées
En haut des montagnes
Dans les villes les sombres
Dans les rues les plus sombres
Je t'ai cherché au sud,
Au Nord,
À l'est,
A l'ouest,
Je t'ai cherché en creusant sous la terre pour y enterrer mes amis morts,
Je t'ai cherché en regardant le ciel,
Je t'ai cherché au milieu des nuées d'oiseaux.
Car tu étais un oiseau. (allégorie)
Et qu'y a –t-il de plus beau qu'un oiseau ? [...]
Dans ma cellule,
Je te racontais ton père, Je te racontais son visage,
Je te racontais ma promesse faite au jour de ta naissance.
Quoi qu'il arrive je t'aimerai toujours,
Quoi qu'il arrive, je t'arrive toujours.
Sans savoir qu'au même instant, nous étions toi
et moi dans notre défaite.[...]
Je parle au fils, car je ne parle pas au bourreau.
Au-delà du silence,
Il y a le bonheur d'être ensemble.
Rien n'est plus beau que d'être ensemble.⁵³⁶

Poème en vers libre, la forme ne suit pas la norme antique ! Ses formules ampoulées, longues savamment déroulées, aux tonalités à la fois pathétique et tragiques, et utilisant, plus souvent le discours rapporté de l'oracle, en y faisant ressortir ses images contradictoires, son message est énigmatique.

⁵³⁶ Wajdi Mouawad, *Incendies*, Montréal, Leméac/Actes Sud, 2003, pp. 128-129.

Ce qui frappe au premier abord, dans ce poème, outre le ton pathétique et tragique, c'est bien sûr, les nombreuses anaphores. Il y a l'occurrence du mot « cherché », qui démontre bien le caractère non seulement répétitif de la quête, mais aussi l'importance qu'elle revêt aux yeux de la mère. L'Émotion évoquée est sans aucun doute la souffrance d'aimer, laquelle est soulignée par les allitérations du [t], [d], créant un martèlement crescendo de la douleur. La souffrance de la séparation de la mère avec son fils est retranscrite par la quête. Ensuite, il y a les descriptions des lieux de recherches : davantage symboliques que réels, ils évoquent tantôt un certain désespoir (*en creusant la terre*), une poésie désuète (*sous la pluie*), une certaine naïveté (*en regardant le ciel*), et enfin, le parcours (*à l'est, à l'ouest*) empreint d'une grande solitude (*dans ma cellule*). Tous ces indices géographiques amplifient le sentiment de douleur de la narratrice.

CHAPITRE 5 : L'ÉNIGME DU RETOUR : POÉTIQUE

*« Les souvenirs sont des chambres sans serrures
Des chambres vides où l'on n'ose plus entrer,
Parce que de vieux parents jadis y moururent.
On vit dans la maison où sont ces chambres closes...
On sait qu'elles sont là comme à leur habitude,
Et c'est la chambre bleue et c'est la chambre rose...
La maison se remplit ainsi de solitude,
Et l'on y continue à vivre en souriant... »⁵³⁷*

5.1 L'ÉNIGME DU RETOUR :

NOTES PRÉLIMINAIRES

Qu'ont en commun Ying Chen, Dany Laferrière, et Wajdi Mouawad ? Leurs œuvres recourent un grand mythe de la littérature : celui du retour. Le plus grand Retour est sans conteste celui d'Ulysse, revenu à son Ithaque après plus de vingt ans d'absence. On ne peut nier la distance historique qui sépare le premier texte (Homère : VIII^e siècle av J.-C.) des autres (XXI^{ème} siècle) .Cet éloignement conditionne en quelque sorte certaines de nos interrogations, le sentiment du retour est-il le même à l'époque antique et contemporaine ? Est-il vécu de la même façon, par nos auteurs ? Et enfin, est-ce que le mythe du retour peut avoir lieu à notre époque alors que nous parlons de la mort de la littérature, des genres et de l'auteur ?

Les raisons qui expliquent d'emblée le projet du voyage de retour sont diverses chez nos auteurs. Pour Ying Chen et Wajdi Mouawad, ce voyage de retour au pays natal, respectivement, en 1997 (40 ans) et autour de 1992 (25 ans), coïncident avec la participation des auteurs à des projets artistiques. En effet, après plus de 12 ans d'absence pour Chen et 17 ans d'absence pour Mouawad, le retour au pays natal est l'occasion de débiter un projet. Chen pour sa part participera à un long métrage, *Voyage Illusoire*, réalisé par Georges Dufaux, en 1997 dont elle est la principale protagoniste. Le tournage donne vie au retour au

⁵³⁷ Henry Bataille, « Poème XIII », dans *La chambre blanche*, La différence, 1989, p 45.

pays natal : Dufaux filme Ying Chen arrivant à l'aéroport de Shanghaï et retrouvant les lieux de son enfance. Ils aborderont ainsi les thèmes des origines, de la langue et des lieux de son enfance. Plus tard, ce tournage donnera lieu à la publication d'un essai : *4000 marches, un rêve chinois*⁵³⁸ lequel est à l'étude, ici. Mouawad, quant à lui, se verra octroyé une bourse du Conseil des Arts du Canada afin de retourner au Liban pour y puiser la matière, l'inspiration nécessaire pour créer de nouvelles pièces de théâtre. C'est d'ailleurs la lettre envoyée au Conseil des Arts, augmentée de ses commentaires personnels publiés dans « *Le Sang des promesses ; puzzles, racines et rhizomes*⁵³⁹ » qui nous servira de matière à analyser son retour.

Enfin, Dany Laferrière, fait bande à part. Il entreprend ce voyage dans un but plus personnel : il souhaite revoir les siens après plus de vingt ans d'absence, en 1996. A cette date, le dernier dictateur est exilé quelque part en France et le climat politique s'est quelque peu adouci. Son retour est relaté dans *Pays sans Chapeau*.⁵⁴⁰

5.2 LA NOSTALGIE

Kundera, lui-même un exilé⁵⁴¹, analyse sémantiquement les vocables du mot retour dans différentes langues :

Le retour, en grec, se dit *nostos*. *Algos* signifie souffrance. La nostalgie est donc la souffrance causée par le désir inassouvi de retourner. Pour cette notion fondamentale, la majorité des Européens peuvent utiliser un mot d'origine grecque (*nostalgia*, *nostalgia*) puis d'autres mots ayant leurs racines dans la langue nationale : *anoranza*, disent les Espagnols ; *saudade*, disent les Portugais. Dans chaque langue, ces mots possèdent une nuance sémantique différente. Souvent, ils signifient seulement la tristesse causée par l'impossibilité du retour. Mal du pays. Mal de chez soi. Ce qui, en anglais, se dit : *homesickness* Ou en allemand : *henweh*. En hollandais : *heimwee*. Mais c'est une réduction spatiale de cette grande notion.⁵⁴²

Le plus grand aventurier de tous les temps est aussi le plus grand nostalgique. L'Odyssée est née à l'aube de la culture grecque antique. C'est l'épopée fondatrice de la nostalgie. *Nostos* et

⁵³⁸ Ying Chen, *Quatre mille marches*, Paris, Seuil, 2004.

⁵³⁹ Wajdi Mouawad, *Le sang des promesses*, Leméac/Actes Sud, 2009.

⁵⁴⁰ Dany Laferrière, *Pays sans chapeau*, Paris, Serpent à plumes, 1999, (1997).

⁵⁴¹ Kundera naquit à Brno (région de la Moravie) en 1929 au sein d'une famille d'artistes. Il habite en France depuis 1975, où il a enseigné dans de nombreuses universités. Il devint célèbre avec *L'Insoutenable Légèreté de l'être* (*Nesnesitelná lehkost bytí* : 1984). Après avoir souffert d'une dure époque de répression en Tchécoslovaquie où la majorité de ses publications devint interdites, Kundera quitta son pays et reçut la nationalité française. Là il commença à publier en liberté.

⁵⁴² Milan Kundera, *L'ignorance*, Paris, Gallimard, 2003, (2000), p. 9.

Algos forment un couple indéniable. Ainsi, il sera difficile d'étudier les textes de nos auteurs en séparant ces deux concepts. Comment s'expriment le *Nostos* et l'*Algos* chez nos auteurs ?

A) LE TEMPS DU RETOUR OU L'APORIE DU PRÉSENT

Le déplacement au pays natal donne lieu, chez nos écrivains migrants, à une réflexion distanciée, *à posteriori* sur les sentiments et images qu'évoque le pays natal. Bref, le passé se confronte au présent, comme si mémoire et oubli ne devaient pas être opposés, mais complémentaires, le même versant d'une figure. Si la mémoire joue le rôle de la conservation des images d'un monde, le pays natal disparu, on verra, soulève la question du passé à nouveau présent.

Le pays natal se présente volontiers dans les textes de nos auteurs à travers le prisme d'un travail de la mémoire, laquelle, selon Paul Ricœur, peut contribuer au « sentiment d'orientation dans le passage du temps en lui-même⁵⁴³ ». Il évoque d'ailleurs à ce sujet un « Triple présent » : présent du passé (mémoire); présent du futur (anticipation); présent du présent (intuition, émotion).⁵⁴⁴ On pourra donc étudier ces différentes formes du présent mémoriel dans l'écriture de Ying Chen, Dany Laferrière et Wajdi Mouawad conjuguée au *topoi* du *Nostos*.

D'une part, il est évident que les auteurs ne cherchent pas à se remémorer des souvenirs, se distinguant par là de Nathalie Sarraute, et des autres auteurs dits classiques :

...C'est encore tout vacillant, aucun mot écrit, aucune parole ne l'ont encore touché, il me semble que ça palpite faiblement... hors des mots... comme toujours... des petits bouts de quelque chose d'encore vivant... je voudrais, avant qu'ils disparaissent...⁵⁴⁵

Il s'agit pour la narratrice de fixer les souvenirs, de les retranscrire pour ne pas les perdre tout en se méfiant des souvenirs déjà construits par une tradition familiale, mais sans mystère qui pourraient constituer un ensemble de « beaux souvenirs ».

⁵⁴³ Paul Ricœur, *La mémoire, l'histoire, l'oubli*, Paris, Seuil, 2003, (2000), p. 32

⁵⁴⁴ *Ibid.*, p. 32.

⁵⁴⁵ Nathalie Sarraute, *Enfance*, Paris, Gallimard, 1983, p. 9.

Dans *Pays sans chapeau*, alors que le narrateur rentre chez lui, le passé resurgit tandis qu'il n'est pas recherché :

Je suis couché sur le dos, les bras en croix. Je me demande où je suis. Des voix me parviennent. Je reconnais la musique du créole. Peut-être suis-je encore à Montréal et que je rêve tout simplement que je suis à Port-au-Prince. C'est un rêve que je faisais souvent autrefois quand je venais d'arriver à Montréal. Je rêvais d'Haïti toutes les nuits. Je rêvais surtout que je marchais dans les rues de Port-au-Prince, ou que je conversais avec un ancien camarade de classe devant le stade Sylvio-Cator. J'ai rarement rêvé de ma mère à Montréal. Pendant une dizaine de secondes, j'ai bien cru que j'étais à Montréal et que tout se passait dans ma tête. Je suis bien à Port-au-Prince, et la voix que j'entends est celle de la voisine qui raconte quelque chose à ma mère.⁵⁴⁶

Le narrateur semble naviguer entre deux temps : celui du passé récent (à Montréal) et celui du présent (arrivé en Haïti). Cette incursion du passé dans le présent le ramène en arrière, dans un passé plus ancien (anachronie) : surgit alors le souvenir de ses rêves lors de son arrivée, il y a vingt ans, à Montréal. Les images cherchent à dominer la vision du présent qu'a le narrateur. Un sentiment de confusion émerge de ces voltes-faces entre passé et présent.

On observe le même phénomène dans *4000 marches*. Le passé réapparaît tandis qu'il n'est pas sollicité :

Dès que je plonge dans des rues familières et dans l' infinie marée des Shanghaiens, je sens mon corps se rapetisser et mon esprit se resserrer. Les êtres et les choses me paraissent inintéressants, tout-à-fait ternes malgré leur nouvelle splendeur⁵⁴⁷

Et peut-on lire encore, plus loin : « Je ne me sens plus là-bas [au Canada], chez moi.⁵⁴⁸ » Pour Chen, le passé (vie à Montréal) est entièrement dominé par le présent (arrivé à Shanghai) et par les souvenirs que leur vision suscite. La narratrice est littéralement prise d'assaut par les images de Shanghai. Le passé a « surpassé », a « écrasé », le présent. Le réel présent (objets, lieux) appelle, évoque et donne de la voix au passé, mais la narratrice ne cherche pas à s'en souvenir. Les lieux se donnent comme un « étant-là » pour Chen.

De même, chez Mouawad, le souvenir s'invite tandis qu'il n'est pas espéré :

⁵⁴⁶ Dany Laferrière, *Pays sans chapeau*, Paris, *Serpent à Plumes*, 1999, (1997), p. 104.

⁵⁴⁷ Ying Chen, *Quatre mille marches*, Paris, Seuil, 2004, p. 11.

⁵⁴⁸ *Ibid.*, p. 11.

La chute des tours m'a donné un sentiment de déjà-vu. (...) A la vue de ces deux tours s'écroulant, tout comme à la vue de ma mère mourant, je me suis vu, flottant au milieu de rien, avec l'impression détestable d'être un acteur tenant un rôle dans un mauvais film...⁵⁴⁹

Le souvenir s'invite ici par le biais du procédé du *flashback*. Le narrateur plongé dans un présent dramatique (les événements du 11 septembre 2001) où un autre souvenir dramatique surgit du passé (voir sa mère mourir). L'impression de déjà-vu, ressentie par le narrateur n'est ici, pas liée à l'image, mais bien à un sentiment de perte de repères, de confusion temporelle, où le passé, revient, devenant plus vrai que le présent lui-même. Mais à ce moment-là, il n'est pas encore retourné au Liban.

J'ai pris huit cent quarante-quatre photos et je les ai toutes développées, les bonnes comme les mauvaises, car il y avait en moi un besoin impossible à décrire, garder les choses, les marquer, et ne pas les oublier. (...) J'ai senti à nouveau des odeurs qui ne m'avaient en vérité jamais quitté, j'ai senti le soleil taper, et malgré toutes ces retrouvailles, jamais je ne m'étais senti aussi étranger que là-bas. Plus qu'à Paris, et encore plus qu'à Montréal. Je ne peux vous expliquer. (...) Montréal me semblait tout aussi fantômatique (avais-je réellement quitté le Liban ?) que le Liban à Montréal.⁵⁵⁰

L'impression de *déjà-vu* du narrateur le mène à un exercice de repérage : repérer tout changement ou modification. Ainsi, les souvenirs du passé, les images des lieux, objets sont-ils réactivés par cet exercice de repérage. Malgré tout, cela ne suffit pas : le narrateur se sent « étranger » chez lui et ce sentiment traduit à son tour son incapacité à faire corps avec le présent du retour.

On observe ainsi chez nos auteurs migrants un double mouvement. Il y a d'abord la volonté d'« être », d'habiter les paysages nouvellement retrouvés et celle, plus ambiguë, qui relève de l'impossibilité de s'ancrer à nouveau dans ce que l'on a quitté depuis longtemps et qui appartient au passé.

Ces incursions involontaires de la mémoire dans le présent nous fait dire que nous sommes donc dans la *mnéné* et non dans l'*anamnésis*⁵⁵¹. Le véritable souvenir est un récit qui vient non pas de l'extérieur, mais d'« images intérieures ». Ces images surviennent

⁵⁴⁹ Wajdi Mouawad, *Le Sang des Promesses*, Leméac/Actes Sud, 2009, p. 39.

⁵⁵⁰ *Ibid.*, p. 17.

⁵⁵¹ Aristote appelait *mnéné* l'évocation actuelle de la survenance d'un souvenir. Il caractérise la *mnéné* comme *pathos*, affection : il arrive que nous nous rappelions de ceci ou cela en certaine occasion, nous « éprouvons » alors ce souvenir. Aristote désigne par le terme *anamnésis* la recherche volontaire d'un souvenir. C'est l'effort, le rappel. D'ailleurs, celui-ci peut réussir ou échouer.

naturellement, émergent de l'intériorité pour refaire surface. Cela laisse penser que ces images ont toujours existé, et qu'elles étaient enfouies dans l'inconscient. La mémoire s'épancherait donc suite à certains stimuli ou déclencheurs et resterait muette en certaines occasions.

B) Du présent au passé ou le vieil olivier d'Ulysse.

Comment les récits mettent-ils en « scène » les retours des protagonistes ? Quels sont les éléments qui provoquent la *mnéné* ? Comment Ulysse a-t-il pu reconnaître son pays ? Le matin, quand :

Ulysse se réveillait, déposé par les marins de Phéacie sur les rives de l'Ithaque, il ne savait pas où il était. Puis, Athéna écarta la brume de ses yeux et ce fut l'ivresse ; l'ivresse du Grand Retour, l'extase du connu. Il vit la montagne qu'il connaissait depuis son enfance et caressa le vieil olivier pour s'assurer qu'il était resté tel qu'il était vingt ans plus tôt.⁵⁵²

Ulysse aurait-il pu accomplir son grand retour si le vieil olivier avait été abattu et s'il n'avait pas pu reconnaître son environnement ? Si Athéna ne l'avait pas aidé ? Qui sert de guide au narrateur des aventures de *400 marches*, de *Pays sans chapeau* et du *Sang des Promesses* ? La première possibilité est, de faire comme Ulysse, c'est-à-dire, de rencontrer un objet qui appartient au passé comme au présent. C'est la reconnaissance de cet objet qui permet au protagoniste de se sentir à nouveau « chez lui ».

Le retour du héros laferrien, contrairement au récit grec, est vécu comme un prodige : le héros, sa mère et sa tante s'agenouillent au milieu de la chambre et font une prière. Soudainement, la prière d'abord austère se transforme en chant, danse et cris de joies. Les deux femmes se lèvent et, s'exécutant clament en battant des mains: « Il est revenu !⁵⁵³ ». Ce sont d'ailleurs les deux femmes, ou plus précisément la mère qui sert de guide au retour de Vieux Os. Car, tout comme Pénélope, elle ne quitte jamais le pays et le héros identifie le pays à sa mère tout comme Ulysse identifie son Ithaque natale à Pénélope. C'est la mère de Vieux os qui se charge de lui rappeler les usages (voir partie précédente), de le guider dans son apprentissage pour réapprendre à sentir, voir et boire. Enfin, elle a la fonction de passeur : elle

⁵⁵² Milan Kundera, *L'ignorance*, Paris, Gallimard, 2003, (2000), p. 13.

⁵⁵³ Dany Laferrière, *Pays sans chapeau*, Paris, Serpent à Plumes, 1999, (1997), p. 34.

est le lien entre le pays, c'est-à-dire le surnaturel, les zombies, la déchéance économique et sociale du peuple et le narrateur-personnage.

Mouawad, quant à lui, n'a plus ses parents pour l'accueillir : ses parents sont morts et c'est son oncle qui l'accueille :

Revoir mon oncle qui, après un des repas les plus succulents de ma vie, me dit en regardant vers le lointain : « Tu dois te marier avec une Libanaise » aurait pu me fâcher, me fâcher de me voir tout à coup pris en charge par des conventions auxquelles je n'appartenais plus. Mais je n'ai eu aucune envie de me fâcher, au contraire je souriais parce que mon oncle me parlait comme mon père.⁵⁵⁴

Le retour est ici marqué par un double mouvement : le rappel du goût de l'enfance, et l'usage pour les jeunes hommes. Les deux sont accueillis favorablement par le narrateur puisqu'il se sait un étranger, un homme qui revient de loin. Néanmoins, la communication semble laborieuse.

Le retour de l'héroïne canadienne, dans *400 marches* est vécu sous le signe du rendez-vous différé, tout comme le récit d'Ulysse :

Mes parents, qui en apprenant mon retour n'ont pas pu bien dormir pendant des nuits, ont décidé de ne pas me demander l'heure de l'arrivée dès qu'ils ont su la présence d'une caméra. (...) Ils sont persuadés que je n'ai pas suivi leur conseil muet et que je suis en train de mener une existence fatigante.⁵⁵⁵

Bien sûr, la caméra crée une distanciation : ni les parents ni Chen ne sont totalement à l'aise pour être filmés dans un moment si intime. Ce sont, malgré tout, les parents qui servent de guide à Chen dans son périple du retour, puisque tout le reste semble assez étranger pour susciter tantôt l'indifférence (voir citation ci-dessus) tantôt une certaine tendresse. Les parents la guident dans les rues de Shanghai, lui montrent le dynamisme de la ville pour la retenir plus longtemps.

Se revoir jeune dans les yeux de ses parents ou de d'autres adultes est aussi, un phénomène mémoriel qui permet de rapprocher l'objet présent à l'objet du passé, permettant un ré-ancrage au pays natal. Ying Chen se revoit, à travers son enfant, en Chine :

⁵⁵⁴ Wajdi Mouawad, *Le sang des promesses*, Leméac/Actes Sud, 2009, p. 18.

⁵⁵⁵ Ying Chen, *Quatre mille marches*, Paris, Seuil, 2004, p. 10.

Depuis la venue de mon enfant, je me demande souvent quelle est notre provenance et quel sera notre devenir. Serais-je moi-même à l'origine de mon enfant ?⁵⁵⁶

De même, Laferrière et Mouawad se revoient à travers des jeux d'enfants :

Ils jouaient aux cowboys et aux Indiens. Il y a quatre décennies que je me retrouvais dans le groupe des Indiens. On descendait la colline en brandissant nos tomawaks⁵⁵⁷

Enfant, (...) il savait démonter, astiquer, nettoyer, remonter et calibrer une kalachnikov de manière quasi professionnelle. Enfant, il guettait le passage des miliciens pour s'occuper de leurs armes et se faire un peu d'argent de poche. Enfant, il rêvait du jour où il aurait sa propre kalachnikov⁵⁵⁸

Dans le premier extrait, le marqueur « il y a une décennie » montre une volonté de la part du narrateur de mettre une distance temporelle. Le choix de substituer les décennies aux années montre l'éloignement inexorable, l'effacement de l'enfance. Cette distance est traduite, dans le second extrait, par l'utilisation de la troisième personne. D'ailleurs, tout le récit (celui du *Poisson-soi*) est fait à la troisième personne. Dans les deux cas, l'écriture porte en elle-même cette première aporie de la mémoire, la présence du passé. Dans l'extrait de Laferrière, le passage du « ils » au « je » montre bien l'identification du narrateur au monde de l'enfance ; dans celui de Mouawad, la répétition du mot « enfant » combiné à la troisième personne montre l'attache du souvenir, l'ancrage du passé malgré une mise-à-distance.

Bref, les parents demeurent les meilleurs gardiens de la mémoire de nos protagonistes. Ils savent qu'une partie du travail de reconnaissance, d'habituation aux lieux dépend de leur implication, de leur rôle. Leur enthousiasme peut être contagieux (Laferrière), et même leur bienveillance, quoi qu'un peu « hors du temps », peut symboliser la répétition des rôles assignés, rôles familiaux distribués : père ; fils ; mère ; fille (Chen et Laferrière). Or, les parents sont source de souvenirs impérissables, ceux de l'enfance, bons comme mauvais.

⁵⁵⁶ Ying Chen, *Quatre mille marches : un rêve chinois*, Paris, Seuil, p. 24.

⁵⁵⁷ Dany Laferrière, *Pays sans chapeau*, Paris, Serpent à Plumes, 1999, (1997), p. 191.

⁵⁵⁸ Wajdi Mouawad, *Le Poisson soi*, Montréal, Boréal, 2011, p. 72.

C) ***Le présent du futur ou le manque***

Il y a des souvenirs qu'on recherche ardemment, des souvenirs pour lesquels on fournit un effort et si l'entreprise se révèle infructueuse, on se retrouve déçu, démuné. Ces souvenirs ont une valeur spéciale, ils sont à la fois porteurs de ce que nous avons été et de ce que nous serons ; ils sont, pour ne dire que cela, précieux parce qu'irremplaçables. Tel est le cas des souvenirs d'enfances. Le retour au pays natal peut se suffire à lui-même s'il signifie retrouver les lieux de son enfance. Lorsque le narrateur de *Pays sans Chapeau*, retourne à Petit-Goâve, il part, tout simplement, à la recherche de la maison de son enfance, celle de Da, où l'odeur du café s'échappe (celle de son adolescence est liée à Port-au-Prince). Il cherche à reconnaître l'endroit, à retrouver l'image de la maison. Revenir signifie le début d'une quête du souvenir lui-même : « J'approche la tasse fumante de mon nez. Toute mon enfance me monte à la tête. Je jette trois gouttes de café par terre pour saluer Da.⁵⁵⁹ »

Ici, le souvenir se présente d'abord sous le thème du sensoriel : le goût et l'odorat. Lesquels, sont intimement lié dans l'écriture laferrienne, à la conquête de son enfance. Ainsi, peut-on lire, aussi :

D'abord l'odeur. L'odeur du café des Palmes. Le meilleur café du monde, selon ma grand-mère. Da a passé toute sa vie à boire ce café. J'approche la tasse fumante de mon nez. Toute mon enfance me monte à la tête.⁵⁶⁰

Ces sensations tout en l'éveillant au monde, font revivre le passé, le souvenir du pays natal. Mais le narrateur ne magnifie pas pour autant le pays dans sa « découverte ». Plus loin, l'univers olfactif haïtien est un véritable corps à corps :

Ce qui frappe d'abord, c'est cette odeur. La ville pue. Plus d'un million de gens vivent dans une sorte de vase (ce mélange de boue noire, de détritiques et de cadavres d'animaux). Tout cela sous un ciel torride. La sueur. On pisse partout, hommes et bêtes. Les égouts à ciel ouvert.⁵⁶¹

Pour Mouawad, il s'agit plutôt d'une odyssée, car, il faut retrouver le chemin qui pourra nous ramener vers les souvenirs d'antan :

⁵⁵⁹ Dany Laferrière, *Pays sans chapeau*, Paris, Serpent à Plumes, 1999, (1997), p. 21.

⁵⁶⁰ *Ibid.*, p. 22.

⁵⁶¹ *Ibid.*, p. 62

Je me sens comme un voyageur cherchant le chemin qui saura le ramener chez lui. Longtemps, j'ai cru qu'il s'agissait d'une quête, aujourd'hui je crois, plus justement, qu'il est davantage question d'une odyssée, mais une odyssée vouée à l'échec, car le chemin est perdu.⁵⁶²

Ici, le chemin qui mène vers l'enfance est perdu, et, avec lui, la clé qui devait déverrouiller les souvenirs d'enfance. Que reste-t-il lorsque l'accès aux souvenirs est compromis ? Des souvenirs énigmatiques, flous :

Je ne sais plus où sont les routes asphaltées ni les chemins de terre qui me ramèneront vers la table où le couvert m'attend. C'est une table en bois placée contre un mur chauffé au soleil le jour durant. (...) Je ne me souviens plus du parfum des figuiers sauvages.⁵⁶³

Les souvenirs sont vidés de leur substance, désincarnés. Outre les éléments du soleil, et de la table, le reste demeure plongé dans le flou. Pour Chen, le souvenir cher à son cœur est bien sûr, celui de la mer. La mer, comme nous avons pu le constater est un thème récurrent dans son œuvre : « Le bruit des sirènes, le va-et-vient des bateaux, l'odeur de la mer, tout cela semble avoir habité en moi depuis une éternité, avant ma naissance.⁵⁶⁴ ». Il se tisse un lien très ténu entre la narratrice, ces moments d'hier et ceux d'aujourd'hui car ces moments d'antan sont eux-mêmes présentés sous le signe de la fragilité, de la vulnérabilité.

L'Odyssée est une traversée du monde, un essai de compréhension du monde qui nous entoure pour mieux en faire partie, pour mieux comprendre sa place au sein de celui-ci. D'avance, Ying Chen, Dany Laferrière et Wajdi Mouawad savent leur projet difficile. C'est un travail digne d'Icare, à la fois perpétuel recommencement et éternel retour de la douleur, douleur du manque. Néanmoins, il demeure ces années d'écart, d'absence et d'ignorance. Ces années où beaucoup de choses ont manquées à nos narrateurs. Mais qu'est-ce que le manque ? Étudions la signification du mot manque dans différents langues : alors que les « Tchèques, à côté du mot nostalgie pris du grec, ont pour cette notion leur propre substantif, *stesk*, et leur propre verbe ; la phrase d'amour tchèque la plus émouvante : *styska se mi po tobe* : j'ai la nostalgie de toi ; je ne peux supporter la douleur de ton absence. En espagnol, *anoranza* vient

⁵⁶² Jean-François Côté, *Architecture d'un marcheur : Entretiens avec Wajdi Mouawad*, Montréal, Éditions Leméac, 2005, p. 13.

⁵⁶³ *Ibid.*, p. 13.

⁵⁶⁴ Ying Chen, *Quatre mille marches : un rêve chinois*, Paris, Seuil, p. 23.

du verbe *anorar* (avoir de la nostalgie) qui vient du catalan *enyorar*, dérivé, lui, du mot latin *ignorare* (ignorer). Sous cet éclairage étymologique, la nostalgie apparaît comme la souffrance de l'ignorance. Tu es loin, et je ne sais pas ce que tu deviens. Mon pays est loin, et je ne sais pas ce qui s'y passe. Certaines langues ont quelques difficultés avec la nostalgie : les Français ne peuvent l'exprimer que par le substantif d'origine grecque et n'ont pas de verbe ; ils peuvent dire : je m'ennuie de toi mais le mot s'ennuyer est faible, froid, en tout cas trop léger pour un sentiment si grave. Les Allemands utilisent rarement le mot nostalgie dans sa forme grecque et préfèrent dire *Sehnsucht* : désir de ce qui est absent ; mais le *Sehnsucht* peut viser aussi bien ce qui a été que ce qui n'a jamais été (une nouvelle aventure) et elle n'implique donc pas nécessairement l'idée d'un *nostos*⁵⁶⁵». Nous retenons ainsi, que le manque est la à la fois souffrance de l'éloignement, désir de ce qui est absent et douleur lié à l'ignorance de ce qui advient de la personne aimé, ou d'un objet.

L'épopée du voyage de retour au pays natal ne saurait avoir lieu sans ce sentiment de manque bien présent chez nos auteurs et qui s'expriment ça et là de différentes façons. Ainsi, analysons rétrospectivement quelques passages de nos auteurs et voyons quel sont les objets susceptibles de susciter le manque :

Mes parents me manquent en ce moment [à l'aube du départ pour Shangaï]. Je ne pense qu'à mes parents, à leur santé, à leur train-train quotidien.⁵⁶⁶

Foule hurlante. Cette cacophonie incessante [celle de Port-au-Prince], ce désordre permanent - je le ressens aujourd'hui - m'a quand même manqué ces dernières années.⁵⁶⁷

Ici, le manque traduit quelque chose qui était là et qui n'est plus (l'amour des parents; le brouhaha d'une ville. Le manque, tel qu'il est exprimé dans ces deux extraits s'apparente à l'expression allemande *Sehnsucht*, il est désir de ce qui est absent, privation de quelque chose qui nous est cher. D'ailleurs le mot manque est littéralement absent des écrits⁵⁶⁸ de Wajdi Mouawad. Peut-être est-ce parce que pour éprouver le manque de quelque chose, il faut en avoir la connaissance. Or, Mouawad a quitté le Liban très jeune, à l'âge de huit ans, ne lui permettant pas, à l'instar des autres auteurs, d'avoir acquis une connaissance suffisante du pays.

⁵⁶⁵ Milan Kundera, *L'ignorance*, Paris, Gallimard, 2003, (2000), p. 11.

⁵⁶⁶ Ying Chen, *Quatre mille marches : un rêve chinois*, Paris, Seuil, p. 11.

⁵⁶⁷ Dany Laferrière, *Pays sans chapeau*, Paris, Serpent à Plumes, 1999, (1997), p. 12.

⁵⁶⁸ Lorsque nous parlons des « écrits » nous nous référons non pas à son œuvre théâtrale, mais à son œuvre non fictionnelle : poésie, entretiens, etc.

Bien plus, la privation du pays natal cause une souffrance réelle. Cet état rendrait fou n'importe qui :

Je suis couché sur le dos, les bras en croix. Je me demande où je suis. Des voix me parviennent. Je reconnais la musique du créole. Peut-être suis-je encore à Montréal et que je rêve tout simplement que je suis à Port-au-Prince. C'est un rêve que je faisais souvent autrefois quand je venais d'arriver à Montréal. Je rêvais d'Haïti toutes les nuits. Je rêvais surtout que je marchais dans les rues de Port-au-Prince, ou que je conversais avec un ancien camarade de classe devant le stade Sylvio-Cator. J'ai rarement rêvé de ma mère à Montréal. Pendant une dizaine de secondes, j'ai bien cru que j'étais à Montréal et que tout se passait dans ma tête. Je suis bien à Port-au-Prince, et la voix que j'entends est celle de la voisine qui raconte quelque chose à ma mère⁵⁶⁹

D) L'oubli et la Perte

Combien de fois Ulysse a-t-il rêvé à son Ithaque natale alors qu'il était en terre étrangère? N'a-t-il pas cru, une fois arrivé à bon port, une fois la brume repoussée que ce n'était, encore une fois, qu'un rêve? La répétition d'un événement a un effet étrange, elle prépare le personnage à son avènement et du fait, abolit la joie spontanée. Comme si à force de répéter le même rôle, la distance était anéantie : le rêve et la réalité ne font plus qu'un. Or, la réalité du retour ne ressemble en rien au rêve. Rien ne se passe comme prévu : on continue à rêver qu'on est là-bas en train de rêver d'être ici ou encore, qu'on attend derrière une porte. Impossible de rêver à la personne chère : ce rêve-là nous échappe, d'où un sentiment de perte insurmontable. Ainsi oubli et mémoire forment un couple très intime. L'un existe grâce à l'autre et vice versa. Certains souvenirs se répètent encore et encore, comme une obsession alors que d'autres sont muets. Quels sont ces souvenirs qui tombent dans l'oubli? Quels sont ces souvenirs qui provoquent tant de souffrance?

On retrouve chez Laferrière cette même dichotomie oubli / mémoire, transposée en pays rêvé / pays réel. Ayant fait l'objet d'une étude approfondie au dernier chapitre, nous pouvons affirmer que le pays réel est le récit du ré-ancrage au pays natal, de sa conquête et de son parcours d'un narrateur après une longue absence; le pays rêvé est le récit de ses années d'absence au pays natal, racontée par divers individus, divers subjectivités rapportés par le narrateur principal.

⁵⁶⁹ Dany Laferrière, *Pays sans chapeau*, Paris, Serpent à Plumes, 1999, (1997), p. 104.

L'oubli

Les auteurs migrants comblent volontiers les lacunes de leurs mémoires à l'aide de la fiction et ceci a d'ailleurs été le sujet d'une analyse dans une précédente partie qui a pour thème les jeux de l'écriture (voir *Chapitre 3 : Écriture et Jeux.*). Ce qui nous intéresse ici, est de savoir s'il arrive à nos auteurs migrants de prendre conscience d'oublier, une partie, ne serait-ce qu'un fragment de leur vie d'autrefois, de leur moi laissé là-bas. L'oubli signifierait que la mémoire a failli à faire son travail de conservation et que le Mnéné ne suffit à déclencher ou stimuler la mémoire.

Laferrière confie, lors d'un entretien à France Inter en 2010, que lorsqu'il est à Montréal, il est amnésique. Le *Nostos* demeure en Haïti ; de retour chez lui, tout lui revient progressivement en mémoire : les bruits incessants de la ville, la promiscuité, les odeurs et le manque d'espace privé. Or, pendant vingt ans Dany Laferrière souffre de nostalgie, mais ne se souvient de presque rien :

Des fois, là bas, je me sens totalement seul. J'ai envie de hurler. Personne qui vous ait connu avant. C'est comme si vous n'aviez pas eu de « avant ». Vous n'avez qu'un présent. J'aime ça le présent. Je veux vivre dans le présent, mais il n'y a pas de présent sans passé.⁵⁷⁰

Mouawad aussi est amnésique. Le souvenir de la mère, longtemps enfoui et vague, se met en branle, paradoxalement, à la chute des Tours jumelles, le 11 septembre 2001. Mouawad confie, dans un entretien, qu'il a vu sa mère mourir à l'Hôpital tout comme Nawal meurt à l'hôpital, impuissant :

A la vue de ma mère mourant, je me suis tu, flottant au milieu de rien, avec l'impression détestable d'être un acteur tenant un rôle dans un mauvais film, devenant froid, détaché de ces deux événements [la chute des *Twin Towers* et la mort de sa mère] pour me voir dans cette situation ...⁵⁷¹

On peut comprendre cette singulière contradiction si on regarde de plus près le fonctionnement de la mémoire. La mémoire a besoin d'entraînement pour bien fonctionner : si les souvenirs ne sont pas évoqués inlassablement, encore et encore, entre amis, ils s'en vont. Les immigrants qui atterrissent à Montréal et se regroupent dans les ghettos ne manquent ni d'histoires ni d'anecdotes. Leurs histoires mêmes se répondent. En revanche,

⁵⁷⁰ Dany Laferrière, *Pays sans chapeau*, Paris, Serpent à Plumes, 1999, (1997), p. 204.

⁵⁷¹ *Ibid.*, p. 39.

ceux qui fuient ou s'éloignent du confort du ghetto, comme Dany Laferrière, Wajdi Mouawad ou Ulysse, sont inévitablement frappés d'amnésie. Plus leur nostalgie est forte et non-communiquée, plus la mémoire se vide de souvenirs. Ainsi, « la nostalgie n'intensifie pas l'activité de la mémoire, elle n'éveille pas de souvenirs, elle se suffit à elle-même, à sa propre émotion, tout absorbée qu'elle est par sa seule souffrance⁵⁷²».

La charge émotionnelle peut être élevée : la simple évocation du nom du pays peut suffire à créer une image vide dans le cerveau, une page blanche. Il n'y a plus qu'une seule solution : vivre dans le présent, l'éternel présent. Ainsi peut-on lire chez Ying Chen :

Quand l'avenir n'est plus sûr, le passé sert de carte. Je suis heureuse de compter parmi ceux qui ne peuvent pas regarder en arrière, qui sont lancés dans le présent.⁵⁷³

Or, si chez Chen l'envie de vivre dans le présent est associée à une identité trop pleine, trop étouffante, chez Mouawad, le passé est absent. Trop jeune pour se souvenir, il faut, reconstruire un passé fragmenté par la guerre. Cette absence de passé fonde un rapport forcément complexe et ambiguë avec la mémoire du présent pour ce dernier. Ainsi peut-on lire dans son voyage effectué au Liban, une tentative de « retrouver » une mémoire :

J'ai pris huit cent quarante-quatre photos et je les ai toutes développées, les bonnes comme les mauvaises, car il y avait en moi un besoin impossible à décrire de garder les choses, de les marquer, de ne pas les oublier⁵⁷⁴.

Il dira d'ailleurs, à propos de cet album d'images, cet « album de famille », qu'il a « quitté le Liban à la suite d'une décision prise par mes parents. Depuis, [il] n'a jamais cessé de recoller les morceaux cassés de cette enfance. Et chacune de [s]es tentatives donne une pièce de théâtre.⁵⁷⁵ Ainsi, le narrateur construit son passé, remplit les blancs, retrouve certains objets familiers. Il repère, nomme et fixe chaque moment. Laferrière aussi se livre au même exercice :

J'écris tout ce que je vois, tout ce que j'entends, tout ce que je sens. Un vrai sismographe. Subitement, je lève la Remington à bout de bras vers le ciel net et dur de midi. Écrire plus vite, toujours plus vite.⁵⁷⁶

⁵⁷² Dany Laferrière, *Pays sans chapeau*, Paris, Serpent à Plumes, 1999, (1997), p. 42.

⁵⁷³ Ying Chen, *Quatre mille marches : un rêve chinois*, Paris, Seuil, p. 57.

⁵⁷⁴ Wajdi Mouawad, *Le sang des promesses*, Leméac/Actes Sud, 2009, p. 17.

⁵⁷⁵ Interview recueillie par Ghania Adarno pour Swissinfo. *LIBANVISION*. 15 May, 2007, disponible sur : http://www.libanvision.com/mouawad_theatre.htm

⁵⁷⁶ Dany Laferrière, *Pays sans chapeau*, Paris, Serpent à Plumes, 1999, (1997), p. 13.

La Perte

Chacun des auteurs, à leur façon, font l'expérience de la perte. En plus de faire l'expérience de la perte liée à la conquête d'un pays inconnu (voir à ce sujet, *chapitre 4 : Dérive continentale*), ils éprouvent le sentiment de la perte lors du voyage du retour au pays natal. Pour Mouawad, la perte la plus grande est sans conteste celle de sa langue maternelle :

Ma mémoire est une forêt dont on abat les arbres. Je ne me souviens plus de ma langue d'enfant, ni comment on dit le mot *fenêtre*, ni le mot *caresse*, ni le mot *profondeur*, ni *ravage*, ni *voyage*, ni *aubergine* ou *épi de maïs*.

Qu'y a-t-il de plus effrayant que de perdre la maîtrise de sa propre langue maternelle ? La langue dans laquelle nous avons balbutié nos premiers mots, mots d'amour, mots de tristesse et de colère. Le retour au pays natal donne lieu à une réflexion sur la perte de celle-ci. Pour Laferrière, l'artiste rencontre l'exilé dans *Pays sans Chapeau*. L'auteur confie :

Il y a longtemps que j'attends ce moment : pouvoir me mettre à ma table de travail (une petite table bancale) d'Haïti tranquillement, longuement. Et ce qui est encore mieux : parler d'Haïti en Haïti⁵⁷⁷

Ce qui se cache derrière cette révélation, cette joie brute, c'est bien sûr la perte de moments précieux ; ceux d'avoir pu pratiquer sa langue maternelle sur le sol maternel. Or, il en est autrement pour Chen :

A présent, je ne ressens aucun regret d'avoir quitté Shanghai. Ma vie d'autrefois devient un rêve évanescent, un paysage de Huan Shan où des montagnes entourées de brumes semblent d'une légèreté réelle. La peine de la rupture passée, il ne reste qu'à se saluer de loin avec calme et un peu d'amitié. (...) Pour la première fois, la ville de Shanghai me semble ravissante et la langue chinoise la plus belle de toute⁵⁷⁸»

Pour Chen, le passé appartient à un autre moi, celui du passé. Mouawad aussi fait l'expérience de la dépossession. Dans *Le sang des promesses*, il confie :

Là-bas, je n'ai pas écrit un mot. Je n'ai pas pu écrire un mot. Je ne voulais pas écrire un mot à ce sujet [le retour]. J'ai écrit d'autres mots. Des lettres, oui, des mots, des phrases, mais c'est tout, il n'y avait rien à faire, il ne fallait pas que j'insiste⁵⁷⁹.

Enfin, il y a une perte incommensurable : celle éprouvée par les pairs de l'exilé. Pour eux, le temps n'existe plus. Ils perdent un père, un fils.

⁵⁷⁷ Dany Laferrière, *Pays sans chapeau*, Paris, Serpent à Plumes, 1999, (1997), p. 13.

⁵⁷⁸ Ying Chen, *Quatre mille marches : un rêve chinois*, Paris, Seuil, pp. 29-30.

⁵⁷⁹ Wajdi Mouawad, *Le sang des promesses*, Leméac/Actes Sud, 2009, p. 16.

E) L'absence du Père, ou le retour du fils, Télémaque

Le récit de la longue absence d'Ulysse, est aussi celui de l'absence du père, l'exil du père. Ainsi, le récit d'Ulysse ne raconte pas seulement l'histoire d'un homme qui défie les Dieux et s'en va, contre vents et marées prouver que les hommes sont dotés de pouvoirs, eux aussi ; le récit d'Ulysse peut résonner de différentes manières : il raconte aussi, par ses apories, par ses blancs textuels, l'histoire d'un garçon qui devient un homme et ce, dans un pays animé de tensions et de conflits.

L'absence du père est ainsi, un des thèmes légué par le mythe du retour d'Ulysse. Télémaque, fils d'Ulysse et Pénélope, assiste, impuissant à la horde de prétendants faisant la cour à sa mère pendant son enfance. Devenu plus âgé, il décide de partir à la recherche de son père et de s'exiler, lui aussi. Formulée comme un récit inachevé doublé d'une mise-en-abîme (personnification) ou d'une forte poétisation. La figure du père, malgré qu'elle soit omniprésente dans l'œuvre de Laferrière est toujours présenté de façon parcellaire :

A dix-neuf ans, je devenais journaliste en pleine dictature des Duvalier. Mon père, lui aussi journaliste, s'était fait expulser du pays par François Duvalier. Son fils Jean-Claude me poussera à l'exil. Père et fils, exilés. Même destin.⁵⁸⁰

Ce passage apparaît dans *Pays Sans chapeau* vers la moitié du livre alors que Lucrece vient juste d'inviter le héros à visiter le pays des morts et qu'il s'embarque avec sa mère dans un taxi où un homme fera part de sa révélation Jéhovah.

Les mêmes informations sont narrées d'un roman à l'autre dans l'œuvre, avec des variations différentes. Cette scène est néanmoins évoquée dans presque toutes les œuvres⁵⁸¹ : son unique conversation avec son père :

- Qui est là ?
- Ton fils, dis-je.
- Je n'ai pas d'enfants, tous mes enfants sont morts.
- C'est moi, papa, je suis venu te voir.
- Retourne d'où tu viens, tous mes enfants sont morts en Haïti.
- Mais je suis vivant, papa.
- Non, il n'y a que des morts en Haïti, des morts ou des zombis.
- (...)
- Depuis douze ans, j'ai cette conversation qui me trotte dans la tête.⁵⁸²

⁵⁸⁰ Dany Laferrière, *Pays sans chapeau*, Paris, Serpent à Plumes, 1999, (1997), pp. 149-150.

⁵⁸¹ Le père exilé est évoqué dans : *Pays sans chapeau, Le cri des oiseaux fous, l'énigme du retour*,

Cela aurait dû être le moment des retrouvailles entre le père et le fils, mais elles ne sont pas heureuses, comme celle du récit de l’Odyssée. Lorsque Télémaque retourne en Ithaque, son père, Ulysse y est déjà. Très vite, il fomente le projet avec une tierce personne de tuer son père.

La question du père est également présente chez Mouawad. Le père est également mort et c’est l’oncle, qui rappelle la figure du père :

Revoir mon oncle qui, après un des repas les plus succulents de ma vie, me dit en regardant vers le lointain : Tu dois de marier avec une Libanaise » aurait pu me fâcher; me fâcher de me voir tout à coup pris en charge par des conventions auxquelles je n’appartenais plus. Mais je n’ai eu aucune envie de me fâcher, au contraire, je souriais parce que mon oncle parlait comme mon père...⁵⁸³.

Si pour Laferrière, le père trace le chemin de l’exil sur lequel se lance le fils ; chez et Mouawad, le père décide de l’exil pour lui-même et son fils, par deux fois.

Que reste-il du père ? Un souvenir confus, enfouie dans le pays de l’enfance ? Une rage enfouie, la colère d’un jeune homme ? Lorsque le père de Vieux Os meurt, celui-ci est enterré et son fils averti par un coup de fil. Le narrateur est ainsi dépossédé de son père, de son vivant et de sa mort. Dans *Littoral*, le père est absent et le fils est élevé par ses tantes. Le fils retrouve le père alors que celui-ci est déjà mort. La magie de l’écriture organise les retrouvailles : les vivants et les morts conversent, le fils et le père :

LE PÈRE. Wilfrid !

WILFRID. Papa ! J’ai rêvé que tu étais mort !

LE PÈRE. Et bien tu vois, je vais bien !

WILFRID. Et tu es venu me voir ?

(...)

WILFRID. Mais je ne comprends pas pourquoi tu es venu. Tu me fais peur ! Je fais de mon mieux pour t’enterrer avec maman, mais ce n’est pas facile !

LE PÈRE. Ce n’est pas pour ça que je suis venu te voir. J’ai vu que tu avais ouvert ma valise rouge. Je voulais être avec toi pour t’aider à comprendre ce qu’il y a dedans.

WILFRID. « Lettres non expédiées » ! Wilfrid, Wilfrid, Wilfrid...des lettres pour moi ?!

LE PÈRE. Elles te raconteront ton père, elles te raconteront ta mère.⁵⁸⁴

⁵⁸² Dany Laferrière, *Pays sans chapeau*, Paris, Serpent à Plumes, 1999, (1997), p. 244.

⁵⁸³ Wajdi Mouawad, *Le sang des promesses*, Leméac/Actes Sud, 2009, p. 17.

⁵⁸⁴ *Id.*, *Littoral*, Montréal, Éditions Leméac/Actes-Sud, 1999, p. 37.

Le récit de retour peut donc être lu comme un récit de réconciliation entre l'Histoire (la dictature et la guerre) et les personnages exilés, entre le père et le fils, rendues possible grâce à l'écriture.

Enfin, je m'interroge sur les conditions du voyage d'Ulysse. Ulysse aurait-il pu partir s'il avait été une femme ? Aurait-il été autant châtié par les Dieux s'il avait été une femme ? Ou peut-être aurait-il obtenu la clémence des Dieux... Son mari l'aurait-elle attendu ? Et son fils, aurait-il essayé d'aller la chercher malgré son troublant sentiment d'abandon ? Si Ulysse est, une des figures fondatrices de la littérature du voyage et, par extension, de la littérature migrante, lorsqu'on essaie de réfléchir à la figure d'Ulysse et l'écriture féminine, nous sommes happés par l'évidence des faits. Seule une femme née d'un Dieu ou d'une déesse aurait pu avoir le courage et l'ambition de partir, seule, faire fi de ce que les autres pensent et poursuivre sur sa lignée. Malheureusement, la littérature grecque antique ne nous laisse que Médée, et son voyage vengeur.

Le mythe de Médée date d'environ 2000 avant J.C. C'est un mythe qui a sans cesse évolué et s'est enrichi, au cours des années. Beaucoup de versions sont parus, mais les deux les plus connus sont ceux d'Euripide et de Sénèque. C'est d'ailleurs Sénèque qui lui donnera toute sa dimension furieuse et divine. Médée, fille d'Aétès, roi de Colchide et de l'océanide Idye, aide Jason à conquérir la toison d'or, grâce à ses talents de magicienne. Femme, son essence divine ne la protège pas contre la trahison, la répudiation de Jason.

Aucune figure féminine mortelle n'a effectuée de telle voyage, n'a été nourrie de la même soif d'aventures et d'inconnu comme Ulysse, semble nous dire la littérature antique grecque. Seule une femme d'essence divine, animée de surplus, d'un amour démesuré, voire interdit, aurait pu se lancer sur les routes et les mers inconnues de la Colchide.

Exilée, tout comme Ulysse, Médée se retrouve, contrairement à lui, seule, chassée de sa famille, de son clan, de sa patrie. Son retour à elle semble impossible. Impossible ? Pas tout-à-fait. Elle peut renaître et tirer l'énergie vitale, l'énergie nécessaire à revivre là.

CONCLUSION GÉNÉRALE

« Raconter une histoire nous impose de choisir un début », telles sont les paroles de Wajdi Mouawad qui clorent *Incendies*. Cette affirmation ne permet pas seulement de caractériser l'identité de l'auteur migrant, le « je migrant », lequel s'interroge autant sur la forme du récit que sur le contenu ; mais aussi de cerner les contours d'une esthétique d'écriture autofictionnelle. Bouleverser l'ordre des événements, réorganiser la matière mémorielle, la vérité, c'est conserver la subjectivité du « je migrant », mais une subjectivité qui ne dit pas non à l'imaginaire, à la fiction, à l'expérimentation.

Nous nous sommes interrogés, dans un premier temps, sur la question, à savoir de quelles manières les œuvres produites par Ying Chen, Dany Laferrière et Wajdi Mouawad s'inscrivaient dans le paradigme des écritures migrantes. Nous avons constaté alors que les trois auteurs, bien que différents par leur origine culturelle, partageaient de nombreuses caractéristiques et étaient étroitement liés. Nos trois auteurs sont marqués par l'expérience de l'exil, celle des traversées des frontières géographiques. D'ailleurs, la critique met de souvent de côté le fait que la vocation d'écrire naisse au terme de cette expérience, comme une évidence, pour nos auteurs. Ainsi, la traversée des frontières est aussi une excursion, un voyage du soi où se formule un discours assez critique contre le symbole même de la frontière et son caractère étouffant, rigide, et annihilant : le nationalisme et ses avatars.

Le thème de la frontière et le dialogue étant omniprésents sous plusieurs formes dans les œuvres des auteurs, nous nous sommes demandés, dans un deuxième temps, où était l'auteur dans son texte et s'il y avait adéquation entre le récit et la vie de l'auteur. Nous avons démontré que les auteurs du corpus ont produit des œuvres littéraires qui se situent dans des zones transculturelles, et doivent ainsi être comprises comme des textes hybrides. Leurs œuvres sont le reflet de cette diversité et se trouvent donc, au carrefour de plusieurs contextes culturels : la culture d'origine (Chine, Haïti et Liban), la culture d'adoption (Canadienne, Nord-Américaine). Dans ce sens, nous avons montré que les écritures autofictionnelles de Ying Chen, Dany Laferrière et Wajdi Mouawad doivent être qualifiées en termes de passage, d'errance, de l'entre-deux sans pour autant qu'il soit possible de marquer l'origine exacte.

Ce qui unit *Comment faire l'amour avec un nègre sans se fatiguer*, *Lettres Chinoises* et *Littoral*, et ce grâce à la spécificité du pacte autofictionnel, est l'enchevêtrement de différentes traditions culturelles de la représentation du « je ». Les auteurs ne renoncent pas, dans leurs textes, à assurer leur identité au lecteur, mais marquent la proposition d'un pacte que nous avons appelé un jeu d'écriture ; le mot pacte rappelant trop celui de Lejeune. L'expression « jeu » met davantage l'accent sur le caractère postmoderne, changeant et ludique de l'écriture. Ainsi, par ce jeu, l'auteur migrant présente au lecteur une identité qui est réfractée entre les personnages, en plus de celui du narrateur. L'auteur est ainsi, partout et nulle part à la fois. Son identité se dévoile premièrement, par le biais d'un jeu complexe entre le texte, le paratexte et le lecteur ; et, deuxièmement, par un jeu autour du nom. La théorie de l'écriture postmoderne rejoint celle de la psychanalyse lacanienne. D'après Lacan (cf. *Le stade du miroir*, 1949), le « je » ne peut capter une image authentique de soi dans le miroir, tout essai de se connaître n'aboutit qu'à une méconnaissance de soi. Le « je » reste étranger à soi-même.

pour exprimer cette nouvelle conception de l'être et de l'identité, les auteurs de l'autobiographie renouvelée se servent de procédés narratifs autres que ceux de l'autobiographie classique. L'écriture migrante est une écriture qui ne cherche pas à se fixer. Elle tâtonne, s'essaie à d'autres langues, à plusieurs registres, dans une même œuvre. Elle est palimpseste. Ainsi, dans un troisième temps, nous avons étudié le statut particulier qu'occupe la langue maternelle dans une même œuvre. Elle insère, comme un second discours, une autre mémoire disséminée, celle du pays quitté, perdu. A travers les proverbes haïtiens de Laferrière, la symbolique de l'eau chez Chen ou l'utilisation de l'alphabet arabe chez Mouawad, nous comprenons que la langue maternelle sert de prémisses à évoquer le pays natal, une incantation servant à voyager au pays natal. Or, ce voyage est aussi diversement réussi chez nos auteurs. La langue maternelle apparaît surtout dans les œuvres de jeunesse – *La mémoire de l'eau*, *Comment faire l'amour avec un nègre sans se fatiguer* et *Incendies* – pour évoquer, principalement, la grand-mère. Au terme de cette thèse, nous concluons que l'insertion de la langue maternelle n'est pas un artifice, - même si cela concourt à créer de l'exotisme, malgré tout - mais une « tunique de Nessus⁵⁸⁵ » : la langue française est ressentie tantôt comme un poison, tantôt comme une possibilité de renaître, une libération.

⁵⁸⁵ La tunique de Nessus était à la fois cadeau d'amour (pour Déjanire, la femme d'Héraclès) et poison mortel (pour Héraclès).

Notre analyse des romans migrants a démontré que ces jeux sont l'expression d'un désir d'établir un pont entre l'Autre et soi que cette altérité prenait diverses formes. Il y a d'abord, au niveau scriptural, le lecteur, pour lequel l'auteur met en place des stratégies afin d'adhérer au texte. L'utilisation de l'intertexte peut ainsi être vue, comme un paradigme de l'écriture post-moderne, mais aussi, un jeu de reconnaissance avec le lecteur. L'intertexte est un jeu de piste où les références dites classiques, historiques telles que le Code Noir et la parodie sont autant d'indices laissés ici et là au lecteur. Telle une stratégie d'intégration formulée par l'auteur, d'inférer le sens, l'écriture « avale » et est dépassement de modèles littéraires. Ce jeu de pistes construit une complicité entre l'auteur et le lecteur en plus d'un fil conducteur.

Dans cette relation trouble, cette complicité évidente entre les auteurs et leurs personnages, il nous a semblé intéressant, voire primordial, dans un quatrième temps, d'étudier la construction interne des auteurs canadiens, leur processus de création afin de relever les caractéristiques de cette écriture hybride. Le processus de création relève d'abord d'une maïeutique pour nos trois auteurs, il s'agit pour nos auteurs d'un voyage intérieur au terme duquel émerge le désir de découvrir, d'apprendre, de connaître l'Autre en soi, de se documenter. Il y a un lien étroit entre l'exil et l'écriture, et le premier stimule la seconde. Partir pour mieux se trouver. C'est ce qu'ont fait, avant eux, Joachim du Bellay, Nerval et Georges Sand. De ce fait, pour Laferrière et Chen, un second exil s'impose afin de pouvoir créer un espace de création, un espace de réflexion afin de penser sur soi. Ce second exil, qui a la particularité d'être volontaire, et non pas subi par nos auteurs, se révélera être un laboratoire d'idées où, d'abord, l'image joue un rôle central, déclencheur d'idées et muse ; puis, la marche ou déambulation, un thème cher à la littérature. La marche permet de mettre en mouvement le corps et, par extension, les idées. De même, chez Mouawad, il a été question de création collective, de l'écriture comme un *work-in-progress*, un va-et-vient entre le travail solitaire de l'écrivain et celui d'un dialogue avec les acteurs. Ainsi, Mouawad a renouvelé le concept de la création collective chère aux années 60.

Le thème premier et commun à nos auteurs migrants est sans conteste une colère. La colère d'un second exil forcé pour Mouawad, la colère de repartir à zéro pour Laferrière, la colère de se sentir emprisonnée, de suivre un chemin déjà tout tracé pour Ying Chen. Cette colère nous a ensuite permis de tracer les grandes lignes des configurations textuelles, c'est-à-dire une analyse macro-textuelle des œuvres des auteurs dans laquelle nous avons démontré que chaque auteur a construit son œuvre de façon cohérente. Cette cohérence est assurée par

l'image chez Mouawad (l'eau, le feu, la forêt...) ; la frontière chez Chen ; et la scripturalité chez Laferrière.

Après avoir brossé l'itinéraire de nos trois auteurs, et les grandes lignes de leurs œuvres, nous nous sommes intéressés, dans un cinquième temps, à la mise-en-texte de leurs exils, itinéraires et errances. Nous nous sommes interrogés à savoir comment étaient représentés l'arrivée en ville, la ville et les premiers pas du « je » migrant. A cette fin, nous avons d'abord analysé et conclu que le Québec, province du Canada, évoquait, au même titre que n'importe quel Etat des États-Unis : l'Amérique. Nous nous sommes ensuite intéressées aux textes qui mettaient en scène Montréal, la ville nord-américaine par excellence : *Les Lettres Chinoises*, *Comment faire l'amour avec un nègre* et *Littoral*. Au terme de notre analyse, il est apparu que ces textes pouvaient être regroupés car Montréal révélait des lieux emblématiques d'une mégapole. Nous avons ensuite conclu que la prolifération et la diversité des lieux offraient une trajectoire éclatée, un environnement à la fois foisonnant et séduisant et déroutant. La ville nord-américaine construit son propre langage, celui de la célérité et de l'abondance. Le « je » migrant se livre au jeu du repérage afin de conquérir son nouvel environnement. Cependant, lors de notre analyse, nous avons débordé du cadre nord-américain puisque les personnages vivant souvent dans plusieurs villes à la fois, il y avait des résonances pour certains auteurs, entre la ville quittée et la ville d'arrivée.

Après avoir étudié l'arrivée en ville des personnages migrants, c'est-à-dire, le début de l'aventure américaine, nous nous sommes penchés sur le commencement du texte. Écrire commande de choisir un début, et l'incipit est le lieu romanesque à partir lequel s'édifie tout le texte du roman. Pour ce faire, nous avons choisi trois textes qui correspondent aux débuts des auteurs, soit *La mémoire de l'eau*, *Comment faire l'amour avec un nègre* et *Incendies*. Nous avons postulé auparavant que les textes des auteurs migrants relevaient du postmoderne, de l'hybride et du palimpseste et, de ce fait, nous pouvions penser que les entrées et clôtures des textes migrants s'inspirent de modèles culturels classiques. L'entrée du texte étant le seuil, l'analyse des incipit était cohérente afin de voir comment l'auteur rencontre le lecteur, c'est-à-dire les stratégies mises en place pour que le lecteur adhère au texte. Ainsi, nous dénombrons parmi ces stratégies : premièrement, l'utilisation d'un titre symbolique (Chen et Mouawad) et provocateur (Laferrière) ; deuxièmement, le statut paradoxal du point de vue. En effet, dans les textes cités, le personnage esquisse un jeu de narration (qui fait écho à celui de l'énonciation). Il est généralement homodiégétique. Il raconte sa propre histoire. Au théâtre,

l'héroïne n'est qu'objet dans la scène d'exposition, avant de reprendre le fil conducteur de l'histoire. Or, cette dernière manière d'entrer dans l'histoire pour le lecteur n'étant pas nouvelle fait écho à une tradition théâtrale française (*Électre* de Giraudoux ; *Le jeu de l'amour et du hasard* de Marivaux pour ne nommer que deux-là) ; qui a exploité savamment la double énonciation théâtrale, laquelle communique au lecteur/spectateur des informations sur l'intrigue et sur l'héroïne de la pièce alors que celle-ci n'est pas sur scène. Troisièmement, nous avons relevé les principaux *topoi* des ouvertures afin de voir des similitudes entre ces textes ou avec des textes classiques. Nous avons élargi l'analyse à plusieurs textes par auteurs afin de donner plus de lisibilité à cette partie. Ainsi, les œuvres étudiées s'ouvrent en utilisant des *topoi* aussi différents que le souvenir, le commencement et l'attente. Ces *topoi* convoquent des embrayeurs. C'est dire que non seulement le texte débute, mais le texte formule aussi, de façon scripturale son commencement. Quatrièmement, nous avons constaté que les trois textes laissent des « blancs textuels », c'est-à-dire des omissions d'informations quant à la description physique et psychologique du narrateur pour donner le relais à un autre personnage, ces blancs sont donc une stratégie textuelle car ils postulent la participation du lecteur.

Poursuivant notre étude sur la grammaire du récit migrant, nous nous sommes intéressés, dans un sixième temps, à l'ordre des événements dans celui-ci, en s'inspirant de la théorie de Genette. La littérature est fondée sur un modèle bien précis : un récit dont le début est suivi d'un retour en arrière. Ce modèle est devenu un *topos* du genre épique et romanesque et on peut se demander si le genre migrant intègre cette tradition. Après avoir relevé les segments narratifs dans les textes migrants de nos trois auteurs, et les avoir soigneusement étudiés, nous affirmons que l'ensemble des textes migrants contiennent de nombreuses anachronies et leur nombre est suffisant pour constituer un réseau de références, un second texte tantôt moins important que le premier (Chen et Laferrière), tantôt, aussi important que le premier (Mouawad). Chen, Laferrière et Mouawad poursuivent donc leurs jeux. Et ces différents jeux d'anachronies poursuivent l'interrogation première : « Comment cela a-t-il commencé ? ». Bien plus, le nombre important d'anachronies trahit une certaine mobilité de la mémoire et des souvenirs. Alors, « Comment raconter ? Et que raconter ? »

Dans ce dédale de chemins tracés par les différentes anachronies avec, autant de commencements de récits possibles, l'itinéraire du « je » migrant semble incertain, imprévisible. Pour cause, chacun des personnages campés par nos auteurs migrants se trouve

face à une énigme, le rendant « aveugle ». Cette énigme est, pour les personnages migrants, d'ordre filial : « Sommes-nous prisonniers de notre histoire, de notre passé ? » Le récit migrant montre la trajectoire de cette quête de réponses, une quête où la réalité se confond avec le rêve, le fantasme. Le personnage migrant chemine, tel un Œdipe, incapable, souvent, de pressentir son environnement, malgré ses tentatives de déchiffrages. Dans sa fragilité, il s'écarte de son itinéraire, bascule volontiers dans le fantasme, celui d'incarner le rêve américain, ou encore, se réfugie dans le monde de l'enfance, monde chaleureux et rassurant. A force de s'écarter, les personnages font l'expérience de la perte. Ce que nous appelons perte, dérive, errance ou noyade semble indissociable de la trajectoire éclatée du « je » migrant. Cette perte est d'abord un « lâcher prise » sur le monde qui les entoure, ressenti comme nécessaire par les personnages afin de résoudre l'énigme qui se donne à eux. Puis, il y a l'écriture. A l'intérieur des récits, les personnages écrivent : lettres, carnets, poèmes et ce sont ces textes qui permettent d'éviter l'ultime noyade.

Dans la trajectoire éclatée, le « je » migrant rencontre des gens. Nous nous sommes demandés si ce désir d'aller à la rencontre de l'Autre était une utopie ou si, dans ces œuvres migrantes, les frontières entre les individus, les mémoires, les langues et cultures pouvaient être franchies. Initialement, nous nous sommes demandés en quoi consistait cette écriture de l'altérité. Pour ce faire, nous avons été amenés à étudier le stéréotype du Noir dans la littérature et à le comparer à celui illustré dans l'œuvre de Laferrière. Ce stéréotype est, d'ailleurs, volontiers exploité puis tourné en dérision dans l'œuvre de l'auteur haïtien-québécois. Malgré des différences évidentes (la culture et la langue), le « je » migrant s'enrichit en rencontrant l'Autre qui se révèle être la femme blanche avec sa mémoire aussi bien personnelle que collective. L'écriture devient également instrument de la découverte de l'Autre ou de l'étranger en soi-même, le double inquiétant, le « Meursault ». Ce double inquiétant se présente dans le texte migrant comme une actualisation du roman *L'Étranger* de Camus, présentant des caractéristiques similaires : la présence d'un trouble, d'une incommunicabilité, l'envie de disparaître ou d'anonymat ; des angoisses qui remontent à l'enfance et enfin, un comportement violent et déviant. Une lecture du roman de Camus par Kristeva a nourri notre réflexion et nous a permis de formuler la conclusion suivante : celui qui est étranger a d'abord perdu sa mère, de façon symbolique ou bien réelle et c'est cette perte initiale qui le projette vers l'avant, qui conditionne, en quelque sorte, l'itinéraire.

Enfin, notre étude a porté sur le genre. Postulant que les œuvres migrantes sont des œuvres palimpsestes puisant à même plusieurs traditions littéraires, il a été intéressant de voir à quel genre ou tradition littéraire se rattache chaque œuvre. Pour ce faire, nous sommes d'abord partis du constat que la littérature migrante n'est rien d'autre qu'une actualisation de ce qu'on appelle la littérature du voyage. Or, le récit fondateur de la littérature du voyage est Ulysse, et ce dernier est le plus grand exilé, voire le plus nostalgique. Étudier le récit d'Ulysse a permis de formuler un certain nombre de paradigmes afin de guider notre étude de genre. Exceptionnellement, nous avons, dans un premier temps, séparé les trois auteurs afin de pouvoir les étudier plus en profondeur avant de les regrouper à nouveau.

Nous avons procédé avec méthodologie et débuté par un état de la question pour chaque auteur et chaque genre associé. Cette première partie avait pour but de brosser le tableau du genre en question et des différents courants de pensée ou de critiques qui avaient été publiés à ce sujet. Ainsi, nous avons retracé les grandes lignes historiques de l'écriture féminine, de Simone de Beauvoir à Hélène Cixous à la faveur d'un *topos*, voire d'un stéréotype, celui du caractère naturel de l'expression féminine. Ce *topos*, bien qu'il s'explique par les conditions matérielles des femmes qui écrivent, pointe déjà vers ce que Cixous a appelé une écriture de la différence. Les femmes qui écrivent ont, dans un premier temps, été mises à l'écart, marginalisées, puis, dans un second temps, revendiqué cette différence. Au terme de cette analyse, nous avons pu conclure que la théorie féminine ou féministe n'est pas fixe, évolue au fil du temps, au gré des femmes qui écrivent et qu'une femme n'a pas besoin de clamer ou revendiquer être féministe pour que ses textes soient qualifiés comme tels. La perte de la mère étant un thème fondateur de la littérature migrante, nous avons associé cette perte aux écrits féministes. Il s'est avéré que la relation mère-fille, la maternité sont des sujets au cœur des préoccupations des femmes qui écrivent. S'inspirant d'un article critique sur l'écriture féministe de Marguerite Duras, nous avons pu définir les principales caractéristiques de *L'Ingratitude*. Au terme de notre analyse, il est apparu que la fille pouvait être une étrangère pour sa mère et que son étrangeté était dérangeante, voire impossible à communiquer dans une société qui tient le mariage en haute estime. L'écriture de Chen s'est avérée être une écriture du corps, corps enfermé, emprisonné par les critiques de la mère, corps dépossédé de sa propre existence, corps meurtri, corps enfin, en manque d'amour. Dans cette optique, la rébellion semble inévitable et crée un espace de liberté. On peut, finalement comprendre le titre, *L'Ingratitude*, comme une forme d'ultime critique intériorisée.

Ensuite, nous avons étudié la notion de réalisme merveilleux dans l'œuvre *Pays sans Chapeau*, puisque ce récit reprend un des topoi cher à Ulysse, le retour au pays natal après une longue absence. Le genre du réalisme magique faisant polémique, nous avons relu les textes de JSA, Joel des Rosiers et Carpentier afin de conclure que la notion offrait une définition essentialiste, surtout axée sur l'aspect hybride et culturel d'Haïti. En poursuivant notre étude, nous avons opté pour la définition stylistique de Scheel, laquelle définit le réalisme merveilleux comme un discours présentant deux codes différents : réaliste et surnaturel ou mystérieux, et la capacité du récit à fondre ces récits tout en faisant émerger une voix auctoriale. L'œuvre de Laferrière apparaît comme une version contemporaine, à la fois plus épurée et plus symbolique du genre du réalisme merveilleux.

Puis, nous avons fait le point sur un phénomène montant dans le monde du théâtre, celui du théâtre de la performance. Ce genre qui nous vient des Anglo-Saxons s'inscrit dans le théâtre postmoderne avec l'utilisation des nouvelles technologies, le retour de la fable, thèmes chers au théâtre, tels que le fragment, et la « catharsis ». Or, le théâtre de performance fait la part belle aux grands récits. Initialement, nous avons postulé que Mouawad s'inscrivait dans une tradition théâtre aux carrefours du théâtre de la performance et du théâtre grec antique. Une lecture comparée des œuvres de *Littoral*, *Incendies* et celle d'*Électe* a permis de voir que la structure même des pièces de Mouawad entretenait des similitudes avec l'écriture théâtrale grecque. Les sujets et thèmes conventionnels se retrouvent, à l'unanime, chez Mouawad, exploités et à peine détournés. C'est dire que les personnages migrants de Mouawad combattent des forces qui sont telles, leurs destins sont si enchevêtrés, complexes et torturés qu'ils rappellent les luttes d'Electre contre une loi humaine injuste, d'Œdipe contre la fatalité.

Le retour au pays natal est-il possible après une longue absence ? Oui, semblait dire à l'unisson Chen, Laferrière, et Mouawad, en acceptant de vivre avec des trous dans la mémoire, des pans de vie qui nous ont échappé, en acceptant, enfin, d'être dépassé par les choses.

BIBLIOGRAPHIE

I CORPUS DES ŒUVRES ÉTUDIÉES

1.1 ŒUVRES DE DANY LAFERRIERE :

LAFERRIERE, Dany. *Comment faire l'amour avec un nègre sans se fatiguer*, Montréal, Éditions VLB, 1985, 152p.

LAFERRIERE, Dany. *L'odeur du café*, Paris, Serpent à plumes, 2001, (1991), 227p.

LAFERRIERE, Dany. *Cette grenade dans la main du jeune nègre est elle une arme ou un fruit ?* Montréal, VLB éditions, 1993, 201p.

LAFERRIERE, Dany. *Chronique de la dérive douce*, Mtl, VLB, 1994, 190p.

LAFERRIERE, Dany. *Pays sans chapeau*, Paris, Éditions Serpent à Plumes, 1999(1997), 276p.

LAFERRIERE, Dany. *Le charme des après-midi sans fin*, Paris, Éditions Serpent à Plumes, 1998, (1997), 296p.

LAFERRIERE, Dany et all. «La lettre et l'image» (correspondance avec Monique Proulx). *Dialogue d'île en île; De Montréal à Haïti* (collectif). Montréal: CIDIHCA et Radio-Canada: 1996: 31-52.

LAFERRIERE, Dany. *Le cri des oiseaux fous*, Paris, Éditions Serpent à Plumes, 2002, (2000) 346p.

LAFERRIERE, Dany. *J'écris comme je vis*, entretiens avec Bernard Magnier, Outremont, Lanctôt, 2000, 194p.

LAFERRIERE, Dany. *Je suis fatigué*, Montréal, Typo, 2001, 207p.

LAFERRIERE, Dany. *Les années 80 dans ma vieille Ford*, Montréal, Mémoire Encrier, 2005, 192p.

1.2 OEUVRES DE WAJDI MOUAWAD :

MOUAWAD, Wajdi. *Littoral*, Montréal, Éditions Leméac/Actes-Sud, 1999, 104p.

MOUAWAD, Wajdi. *Pacamambo*, Paris, Actes Sud Junior, 2007 (2000), 68p.

MOUAWAD, Wajdi. *Incendies*, Montréal, Éditions Leméac/Actes-Sud, 2003, 92p.

COUTANT, Philippe et al. *Les tigres*, Nantes, Édition Joca Seria, 2009, 111p.

MOUAWAD, Wajdi. *Le sang des promesses*, Actes Sud/Leméac, 2009, 91p.

MOUAWAD, Wajdi. *Le Poisson soi*, Montréal, Boréal, 2011, 108p.

MOUAWAD, Wajdi. *Traduire Sophocle*, Arles, Actes-Sud, 2011, 57p.

1.3 ŒUVRES DE YING CHEN :

CHEN, Ying. *La mémoire de l'eau*, Montréal, Actes Sud/Leméac, 1992, 115p.

CHEN, Ying. *Les lettres Chinoises*, Montréal, Babel, Leméac, 1993, 142p.

CHEN, Ying. *L'Ingratitude*, Montréal, Actes Sud/Leméac, 1995, 133p.

CHEN, Ying. *Immuable*, Paris, Actes Sud/Leméac, 1998, 148p.

CHEN, Ying. *Querelle d'un squelette et son double*, Paris, Seuil, 2003, 143p.

CHEN, Ying. *Quatre mille marches*, Paris, Seuil, 2004, 107p.

II ŒUVRES THÉORIQUES

2.1 SUR DANY LAFERRIERE, LE RÉALISME MAGIQUE ET LA CULTURE HAÏTIENNE :

BENALIL, Mounia. «La fictionnalisation de la négritude» dans *Comment faire l'amour avec un Nègre sans se fatiguer* de Dany Laferrière: ses au-delà et ses limites. *Studies in Canadian Literature / Études en littérature canadienne, North America*, 32, jan. 2007. [réf. du 28 mai 2012], p1-15. Disponible sur :

<http://journals.hil.unb.ca/index.php/SCL/article/view/5819/10712>

CARPENTIER, Alejo. *Le partage des eaux*, Paris, Gallimard, 2004, (1976), 371p.

CESAIRE, Aimé. *Cahier d'un retour au pays natal*, Présence Africaine, Paris, 1984 (1939), 87p.

CHARLES, Jean-Claude. « l'enracinement », *Boutures*, vol. I, n0 4, mars-août 2001, pp. 37-41.

COLIN-THEBAUDEAU, Katell. «Dany Laferrière exilé au pays sans chapeau», *Tangence*, n° 71, 2003, pp. 63-71

DES ROSIERS, Joël, *Théories Caraïbes*, Montréal, Triptyque, 1996, 224p.

JONASSAINT, Jean. *Le pouvoir des mots, les maux du pouvoir*, PUM/Arcantères, 1984, 271p.

MATHIS MOSER, Ursula. *La dérive Américaine*, VLB éditeur, 2003, 285p.

METRAUX, Alfred. *Le vaudou haïtien*, Paris Gallimard, 2010 (1977), 323p.

PAGEAUX, Daniel-Henri. *Images et Mythes d'Haïti*, Paris, L'Harmattan, 1984, 237p.

PONTE, Cécilia. «Le réalisme merveilleux» dans *Les arbres musiciens*, Ste-Foy, Presses de l'université de Laval/GRELCA, 1987, 121p.

THEPDAT, Jean-Marie. «Haïti, le français en héritage», revue Hermès, Une revue de l'Institut des sciences de la communication du CNRS (ISCC), no 40, pp. 303-340.

2.2 SUR WAJDI MOUAWAD, LE THÉÂTRE ET LA CULTURE LIBANAISE :

AMIOT, Hervé. *La guerre du Liban (1975-1990) : entre fragmentation interne et intervention extérieures*, [En ligne], publié le 23 octobre 2013, [Réf. du 2 juillet 2014], p1-8. Disponible sur : <http://www.lesclesdumoyenorient.com/La-guerre-du-Liban-1975-1990-entre.html>

CAZAUX, Laurence et LETERREIER, Étienne. «Entretiens» dans *Matricule des Anges*, no 105, 07/2009, pp. 26-35.

COTE, Jean-François. *Architecture d'un marcheur : Entretiens avec Wajdi Mouawad*, Montréal, Éditions Leméac, 2005, 147p.

DANAN, Joseph. *Entre théâtre et performance : La question du texte*, Paris, Actes-Sud/Papiers, 81p.

GALLAGHER, Kathleen. "Theatre Pedagogy and Performed Research: Respectful Forgeries and Faithful Betrayals", in *Theatre Research in Canada / Recherches théâtrales au Canada* [on line]. Vol 28, no 2, june 2007 [réf du 12 juin 2012], 6p. Disponible sur : <http://journals.hil.unb.ca/index.php/TRIC/article/view/11120/11816>

GRUTMAN, Rainier. «Incendies de Wajdi Mouawad : Les méandres de la mémoire», *Neohelicon* [en ligne]. Vol XXXIII, 2006, [réf. du 8 septembre 2012], 17p. Disponible sur : [http://www.academia.edu/704367/Incendies de Wajdi Mouawad les meandres de la mémoire](http://www.academia.edu/704367/Incendies_de_Wajdi_Mouawad_les_meandres_de_la_mémoire)

LENNE, Lise. «Autour de *Littoral*, *Incendies* et *Forêts*», *Agôn* [En ligne], Entretiens & Portraits, [réf. du 19 septembre 2010], 6p. Disponible sur : <http://agon.ens-lyon.fr/index.php?id=290>

MARSHAK, Mikhaïl «Représentations sociolinguistiques des variétés de l'arabe parlé à Beyrouth : observations préliminaires », [En ligne], in Franck Mermier (dir.), *Liban, espaces*

partagés et pratiques de rencontre, Beyrouth, Institut français du Proche-Orient (« Cahiers de l'Ifpo », n° 1), 2008, [réf. du 11 juin 2012], 15p. Disponible sur <http://ifpo.revues.org/121>

MEERZON, Yana. "The Exilic Teens : On the Intracultural Encounters in Wajdi Mouawad's Theatre", in *Theatre Research in Canada/ Recherches théâtrales au Canada* [en ligne]. Janvier 2009 [réf. du 4 mai 2012], p. 1901-1913. Available at : <http://journals.hil.unh.ca/index.php/TRIC/article/view/12457/13370>

MOSS, Jane. "The Drama of Survival: Staging Post-traumatic Memory in Plays by Lebanese-Québécois Dramatists", *Theatre Research in Canada / Recherches théâtrales au Canada* [on line]. Vol. 22, no 2, fall 2001. [réf. Du 12 juin 2012], p1-8. Available at : <http://journal.hil.unb.ca/index.php/TRIC/article/view/7032/8091>

PICARD, Lucie. «L'Histoire de l'autre : la guerre civile libanaise dans Littoral de Wajdi Mouawad et Le collier d'Hélène de Carole Fréchette», *L'Annuaire théâtral : revue québécoise d'études théâtrales*, [en ligne]. N° 34, 2003, [réf. du 8 septembre 2012], 13p. Disponible sur : <http://id.erudit.org/iderudit/041546ar>

ROBERT, Lucie. «Les passeurs du récit», *Voix et Images*, [En ligne]. Vol 28, no 3 (84), printemps 2003, [réf. du 8 mai 2008], 7p. Disponible sur : <http://id.erudit.org/iderudit/006763ar>

SARRAZAC, Jean-Pierre. *Critique du théâtre : de l'utopie au désenchantement*, Belval, Circé, 2000, 150p.

SARRAZAC, Jean-Pierre. *Poétique du drame moderne et contemporain*, Paris, Centre d'études théâtrales Université Paris III, 2001, 130p.

UBERSFIELD, Anne. *Lire le théâtre 1*, Paris, Belin 1996, 237p.

VAÏS, Michel. «Jouer avec des accents», *revue de théâtre*, [En ligne]. N° 104, (3) 2002, [réf. du 10 mai 2012], pp. 41-52. Disponible sur : <http://id.erudit.org/iderudit/26398ac>

2.3 SUR YING CHEN, LA CULTURE CHINOISE :

BORDELEAU, Francine. *Lettres québécoises : la revue de l'actualité littéraire*, n° 89, 1998, [En ligne], p. 9-10. Disponible sur : <http://id.erudit.org/iderudit/38111ac>

BOQUET, Yves. «La démographie chinoise en mutation », *Espace populations sociétés* [En ligne], 2009/3 | 2009, mis en ligne le 01 décembre 2011, consulté le 20 janvier 2015. URL : <http://eps.revues.org/3869>

LAPOINTE, Martine-Emmanuelle. « Le mort n'est jamais mort » : emprise des origines et conceptions de la mémoire dans l'œuvre de Ying Chen, *Voix et Images*, Volume 29, numéro 2 (86), hiver 2004, [En ligne], p. 131-141. Disponible sur : <http://id.erudit.org/iderudit/008776ar>

SAINT-MARTIN, Lori. «De Gabrielle Roy à La Mémoire de l'eau de Ying Chen : histoire d'une rencontre littéraire», [En ligne], dans *Canadian Literature*, no 192, Spring 2007 [réf. du 24 juin 2014], p12 - 28. Disponible sur : hyperroy.nt2.uqam.ca/biblio/2735

SCHÖCH, Christof. «Ying Chen, ou dialogues au-delà des frontières. Une lecture de l'Ingratitude et de Querelle d'un squelette avec son double». *Dialogues transculturels dans la Nouvelle Romanie. Littératures migrantes à Montréal et à New York*. Éditions Anne Bruske et Herle-Christin Jessen, Tübingen, 2013, pp. 59-74. Consulté le 19 janvier 2015. Disponible sur : www.christof-schoech.de/ying-chen

SIYAN, Jin. «L'écriture subjective dans la littérature chinoise contemporaine», *Perspectives chinoises*, 83 | Mai-juin 2004, [En ligne], [réf. du 01 mai 2007]. Disponible sur : <http://perspectiveschinoises.revues.org/1442>

III CORPUS CRITIQUE

3.1 SUR LA LITTÉRATURE MIGRANTE, L'ÉTRANGER, L'AMÉRIQUE et L'AUTRE :

ARINO, Marc et all. *1985-2005 : vingt années d'écritures migrantes au Québec. Les voies d'une herméneutique*. Presses Universitaires de Bordeaux. Décembre 2007-no 80, 239p.

BALDWIN, James. *Notes of a Native Son*, Boston, Beacon Press, 1983, (1955), 175p.

BERROUET-ORIOU, Robert. «L'effet d'exil», dans *Vice-Versa*, no 17, décembre 1986-janvier 1987, 10p.

HAREL, Jean. *L'Étranger dans tous ses états*, Montréal, XYZ, 1992, 186p.

HUSTON, Nancy. *Nord perdu*, Paris, Leméac/ Actes-Sud, 1999, 130p.

KRISTEVA, Julia. *Étrangers à nous-mêmes*, Paris, Fayard, 1988, 290p.

LACROIX et all. *Métamorphose d'une utopie*. Presses Universitaires de la Sorbonne/Éditions Tryptique, 1992, 324p.

LAPIERRE. René. *Écrire l'Amérique*, Les herbes Rouges/essais, Montréal, 1995, 160p.

LEMAIRE et all. *The Beat Generation*. (réédition des plus célèbres écrits de Burroughs, Ginsberg, et Kerouac) Paris, Flammarion, 1091p.

MOISAN ET HILDEBRAN, *Ces étrangers du dedans*, Montréal, Nota Bene, 2001, 334p.

NEPVEU, Pierre. *L'Écologie du réel*, Montréal, Éditions Boréal 1988, 241p.

NEPVEU, Pierre. «Qu'est-ce que la transculture», dans *Paragraphes*, revue du département d'études françaises de l'Université de Montréal, no Autrement, le Québec, 1989,p15-31.

NEPVEU, Pierre. *Intérieurs du Nouveau Monde : essai sur les littératures du Québec et des Amériques*, Montréal, Éditions Boréal, 1998, 375p.

OLLIVIER, Émile. *Passages*, Montréal : L'Hexagone, 1991 ; Paris : Le Serpent à plumes, 1994, 100p.

OUELLET, Pierre et all. *Le soi et L'Autre : L'énonciation d'une identité dans les contextes interculturels*, Les Presses de l'Université de Laval, 2002, 446p.

POULIN, Jaques. *Volkswagen Blues*, Leméac, 1984, 320p.

ROBIN, Régine. *La Québécoise*, Montréal, XYZ, 2005,(1983), 224p.

ROBIN, Régine. «Présentation» dans *Études Littéraires*, vol 29, no 3-4, Hiver 97, 16p.

ROBIN, Régine. *Le deuil de l'origine : une langue en trop, la langue en moins*, Paris, Kimé, 1993 (1970), 240p.

ROBIN, Régine. *La mémoire saturée*, Paris, éditions Stock, 2003, 524p.

ROBIN, Régine. «Pour sortir de l'ethnicité», dans *Métamorphoses d'une utopie*, Paris, Sorbonne nouvelle, 1992, 17p.

ROBIN, Régine. «A propos de la notion kafkaïenne de la littérature mineure... » dans *Autrement, le Québec*, Montréal, 1989, LCO, 9p.

ROBIN, Régine. *Le Golem de l'écriture : de l'autofiction au Cybersoi*, Montréal, 1997, XYZ, 270p.

SIMON, Sherry. *Hybridité Culturelle*, Montréal, Éditions Ile de la Tortue, 1999. 64p.

SIMON, Sherry, «*Cultural translation: An introduction to the problem, and Responses.*» dans *Translation Studies*, 2009, 4p.

TODOROV, Tzvetan. *La conquête de l'Amérique : la question de l'autre*. Paris, Seuil, 283 p.

3.2 SUR LA CRÉATION LITTÉRAIRE ET L'ART :

DURAS, Marguerite. *Écrire*, Paris, Gallimard, 2005 (1993), 124p.

WOOLF, Virginia. *L'écrivain et la vie*, Rivages poches/Petite Bibliothèque, Dijon, 2008, 165p.

3.4 SUR L'ESPACE, LE TEMPS, LA VILLE :

BACHELARD, Gaston. *La poétique de l'espace*, Paris, Puf, 1957, 266p.

BACHELARD, Gaston. *L'eau et les rêves*, Paris, Corti, 1942, 268p.

DAUNAIS, Isabelle. «Une vitesse littéraire : la lenteur», dans *l'Inconvénient*, revue littéraire et d'essai et de création, no1, mars 2000, Mtl, 12p.

MENEGALDO, Hélène et Gilles et al. *Les Imaginaires de la Ville : entre Littérature et art*, coll. Interférences, Presses Universitaires de Rennes, 2007, 496 p.

MARIGNY et al. *Le voyage sur le fleuve*, ELLUG, 1986, 221p.

3.5 SUR LA MORT :

ARIES, Philippe. *Essais sur l'histoire de la mort en Occident du Moyen-Âge à nos jours*, Paris, Seuil, 1975, 223p.

3.6 SUR L'ANGOISSE, L'INCONSCIENT, ET LE PROCESSUS DE REFOULEMENT :

Le GUEN, Claude. *Le refoulement*, Paris, PUF, 1997, 128p.

FREUD, Sigmund. *L'inquiétante Étrangeté*, Paris, Hatier, 1987, (1919), 79p.

FREUD, Sigmund. *Inhibition, symptômes et angoisses*, Paris, 1926, 112p.

FREUD, Sigmund. «L'inconscient» dans *Metapsychologie*, Paris, Gallimard, 1968, 191p.

FREUD, Sigmund. «Le refoulement» dans *Metapsychologie*, PUF, Gallimard, 2010 (1968), pp. 38-117

3.7 SUR L'AUTOBIOGRAPHIE ET SES AVATARS :

Dällenbach, Lucien. *Le récit spéculaire (Essai sur la mise en abyme)*. Paris, Seuil, 1977. 248 p.

GASPARINI, Philippe. *Autofictions*, Paris, Seuil, 2008, 327p.

GENETTE, Gérard. *Figures III*, Paris, Suil, 1972, 286p.

LEJEUNE, Philippe. *Le Pacte autobiographie*, Paris, Seuil, 1975, 341p.

3.8 SUR LA NARRATOLOGIE, L'INTERTEXTUALITE :

BAKHTINE, Mikhail. «Rabelais et l'histoire du rire» dans *L'œuvre de François Rabelais et la culture populaire au Moyen Âge et sous la Renaissance*, Paris, 1982, Gallimard, 476p.

GENETTE, Gérard. «Ordre» dans *Figures III*, Paris, Gallimard, 1972, p 71-121

GENETTE, Gérard. [Palimpsestes : La Littérature au second degré](#), Seuil, coll. Essais, Paris, 1982.

JENNY, Laurent, «La stratégie de la forme», *Poétique* 27, 1976, p.257-281.

KRISTEVA, Julia. *Séméiotikè, Recherches pour une sémanalyse*, Paris, Seuil, 1969, 122p.

3.9 SUR LA LANGUE :

GIBLIN, Béatrice. «Géopolitique de la langue française », dans *HÉRODOTE*, [en ligne]. Vol no 126, 2007, [réf. du 8 septembre 2012], pp.161-167. Disponible sur : <http://www.herodote.org/spip.php?article286>

MONA, Makki. «La langue française au Liban : langue de division, langue de consensus ?», *Hérodote*, [en ligne]. No 126, 2007/3, [réf. du 8 septembre 2012], p.161-167. Disponible sur : <http://www.cairn.info/revue-herodote-2007-3-page-161.htm>

THEP DAT, Jean-Marie. «Haïti,

le français en héritage», dans *HERMES*, revue de l'Institut des sciences de la communication du CNRS [en ligne]. No 40, 2004, pp. 308-313. Disponible sur : http://documents.irevues.inist.fr/bitstream/handle/2042/9565/HERMES_2004_40_308.pdf?sequence=1

Xie Yong, «Pourquoi ces Chinois ont-ils choisi d'apprendre le français ?», dans *Synergies Chine*, n° 4 – 2009, Université des Etudes étrangères du Guangdong, Chine, pp. 133-144. Consulté le 20 janvier 2015. Disponible sur : gerflint.fr/Base/Chine4/yong.pdf

4.0 SUR LE FÉMINISME, LA LITTÉRATURE FÉMININE

BEAUVOIR, Simone. *Le deuxième sexe I*, Paris, Gallimard, 1960, (1949), 395p.

BEAUVOIR, Simone. *Le deuxième sexe II*, Paris, Gallimard, 1960, (1949), 577p.

CLEMENT et CIXOUS. *La jeune née*, Paris, Union Générale d'édition, 1975, 296p.

DURAS, Marguerite. *L'amant*, Paris, Gallimard, 2009 (1985), 123p.

JENSEN, Merete Stistrup. «La notion de nature dans les théories de l'«écriture féminine», *CLIO. Histoire, femmes et sociétés*, [En ligne], 11/ 2000, [Réf. du 10 novembre 2000].

Disponible sur : <http://clio.revues.org/218>

LI, Lin. «Duras and "I": Characterization of Feminist "I" in Marguerite Duras's Autobiography: *The Lover*» dans *Canadian Social Science*, [En ligne], Vol.3 No.1 Février 2007, [Réf. du 13 juin 2011], pp. 91-94. Disponible sur : www.cscanada.net › Home › Vol 3, No 1 (2007).

BORGOMANO, Madeleine. «Une écriture féminine? A propos de Marguerite Duras» dans *Littérature*, [En ligne], N°53, 1984. Le lieu / La scène, [Réf. du 19 juin 2013], pp. 59-68.

Disponible sur : http://www.persee.fr/web/revues/home/prescript/article/litt_0047-4800_1984_num_53_1_2216

4.1 THESEES CONSULTÉES :

ROCCA, Anna. *Assia Djébar. Le corps invisible : voir sans être vue*. 266p. Thèse : the Graduate Faculty of the Louisiana State University and Agricultural and Mechanical College in partial fulfillment of the requirements for the degree of Doctor of Philosophy: University "La Sapienza" of Rome, Italy : 1995 and University of Oregon, Etats-Unis : 2003.

BONNET, Véronique. *De l'exil à l'errance : écriture et quête d'appartenance dans la littérature contemporaine des petites Antilles anglophones et francophones*. 504p. Thèse : littérature d'expression française : Paris XIII : 1997

YUAN, Yuan. *Réception et célébration : les littératures féminines françaises et chinoise au XXe siècle*. 347p. Thèse : langues et littérature française et comparée : Université de Franche-Comté : 2010.

RUNGOO, Usha. «*Je est d'autres* » : intermédialité et altérité chez Dany Laferrière et Sergio Kokis. 146p. Thèse : Études françaises : Université Queen's au Kingston, Ontario, Canada : 2010.

SCOTT, Corrie. *Une race qui ne sait pas mourir : une analyse de la race dans plusieurs textes littéraires québécois*. 243p. Thèse : Département of French : University of Toronto : 2011.

ANNEXE 1 :

IMMIGRATION AU QUÉBEC SELON LE PAYS D'ORIGINE

A) 1970-1974	N	%
1. États-Unis	12 221	10,0
2. Haïti	10 320	8,4
3. Grèce	8 728	7,1
4. France	8 618	7,1
5. Portugal	8 203	6,7
6. Royaume-Unis	7 643	6,3
7. Italie	6 660	5,5
8. Inde	4 267	3,5
9. Trinité-et-Tobago	3 264	2,7
10. Égypte	2 877	2,4
10 premiers pays	72 801	59,6
Total	122 154	100,0

ANNEXE 2 :
INTERTEXTES HISTORIQUES POSSIBLES DANS *INCENDIES,*
DE WAJDI MOUAWAD

EXTRAITS	INTERTEXTES HISTORIQUES POSSIBLES EN ORDRE CHRONOLOGIQUE
<p>«Je connais Wahab on est du même camp. On venait du même village. C'est un réfugié du Sud, comme moi. »</p> <p><i>Sawda, p. 34.</i></p>	<p>1948 : Création de l'État d'Israël. Des Palestiniens se retrouvent sans terre. Ces premiers réfugiés gagnent les pays arabes voisins. Ils gagnent le Liban par le Sud.</p>
<p>«Les frères tirent sur leurs frères et les pères sur leur père. Une guerre. Mais quelle guerre ? »</p> <p><i>Le médecin, p. 40.</i></p>	<p>1956 : Premier heurt entre les chrétiens libanais (qui constituent la partie la plus riche de la population et souhaitent développer les échanges avec l'Occident) et les musulmans (préférant se rapprocher des autres pays arabes dans le conflit avec Israël).</p>
<p>«Nous sommes au début de la guerre de cent ans. Au début de la dernière guerre du monde... »</p> <p><i>Nawal, p. 51.</i></p>	<p>1967 : Arrivée en masse de réfugiés palestiniens armés et organisés. La répartition des pouvoirs qui donnait l'avantage aux chrétiens maronites en raison de critères démographiques est remise en question.</p> <p>1973 : Début de l'affrontement armé entre phalangistes chrétiens et fedayins palestiniens. La ville de Beyrouth est divisée en deux et sépare les quartiers musulmans et chrétiens. La Syrie se substitue peu à peu à l'état libanais qui n'est plus souverain.</p> <p>13 avril 1975 : Les miliciens chrétiens attaquent un autobus de civils palestiniens dans une banlieue de Beyrouth.</p> <p>1978 : L'O.L.P. prend en otage 60 Israéliens dans un bus à Tel-Aviv. L'armée riposte alors en bombardant la région de Tyr au sud du Liban.</p>

ANNEXE 3 :
INTERTEXTES HISTORIQUES POSSIBLES DANS L'ŒUVRE
DE DANY LAFFERIERE

EXTRAITS	INTERTEXTES HISTORIQUES POSSIBLES EN ORDRE CHRONOLOGIQUE
<p>«Lors de la première occupation, en 1915, le gouvernement américain avait envoyé (...) les pires racistes des États-Unis»</p> <p><i>Pays sans chapeau, p187.</i></p>	<p>1915 : Les Américains décident d'occuper militairement Haïti, soucieux de défendre les intérêts de la banque d'affaires américaine Kuhn, Loeb & co. Le Président américain de l'époque, Woodrow Wilson envoya donc <i>les Marines</i> à Port-Au-Prince. En six semaines, ils font élire un Président et signer un traité, qui donne une base légale à l'occupation. Ces derniers débarquèrent pour occuper le pays jusqu'en 1934. Entre l'attaque de Fort Rivière pour mater la résistance et l'expropriation des paysans, l'occupation fera près de 50 000 morts.</p>
<p>« J'ai passé mon enfance à Petit-Goâve (...) L'enfant c'est moi. Et c'est l'été.</p>	<p>1963 :</p>
<p>« J'arrive à Montréal en plein été...»</p> <p><i>Les années 80 dans ma vieille Ford, p11.</i></p>	<p>1976 : La prestation de la gymnaste Nadia Comaneci lors des jeux olympiques d'été de Montréal (23 ans) .</p>
<p>«A peine vingt ans, même pas. Le corps tranquille. (...) Partout chez lui. (...) Je suis en présence d'un soldat américain.... »</p> <p><i>Pays sans chapeau, p.186.</i></p>	<p>1996 : C'est « Operation Uphold Democracy » mené de concert par la Pologne, l'Argentine sous le commandement américain. Elle visait à supprimer le régime militaire installé par le coup d'État de 1991 en Haïti, qui a renversé le président élu Jean-Bertrand Aristide. L'opération qui eut lieu entre le 19 septembre 1994 et le 31 mars 1995 a été autorisée par la résolution 940 du Conseil de sécurité des Nations unies.</p>

ANNEXE 4

TABLEAU SYNOPTIQUE

Coordonnées espace/ temps dans l'œuvre de Dany Laferrière

Titre	Type de doc.	Lieux évoqués	Époques évoquées	Lieu de rédaction	Lieux de publication	Date de publication
<i>Comment faire l'amour avec un nègre sans se fatiguer</i>	Roman	Montréal	1985	Montréal	Montréal Paris	1985 1999
<i>Eroshima</i>	Roman	New York/ Montréal/ Japon	1987	Montréal	Montréal	1987
<i>L'Odeur du café</i>	Roman	Petit-Gôave (Haïti)	1963/ 1991	Miami	Montréal Paris	1991 2001
<i>Le Goût des jeunes filles</i>	Roman	Port-au-Prince	1992/ 1976	Miami	Montréal	1992
<i>Cette grenade dans la main du jeune nègre est-elle une arme ou un fruit ?</i>	Chroniques	Amérique/ Montréal/ Europe	1993	Miami	Montréal	1993
<i>Chronique de la dérive douce</i>	Chroniques	Montréal	1976	Sur la route/ Miami	Montréal	1994
<i>Pays sans Chapeau</i>	Roman	Port-au-Prince	1985 1995	Haïti/ Miami	Montréal Paris	1997 1999
<i>La chair du maître</i>	Roman	Port-au-Prince/	1968-1986 1804-1997	Miami	Montréal	1997
<i>Le charme des après-midi sans fin</i>	Roman	Petit-Gôave (Haïti)	1997 1960-1965	Miami	Montréal	1997
<i>Le cri des oiseaux fous</i>	Roman	Port-au-Prince	1986 1976	Miami	Montréal paris	1985 2002

ANNEXE 5

TABLEAU SYNOPTIQUE

Coordonnées temps/espace/langue dans l'œuvre de Wajdi Mouawad

Titre	Type de document	Lieux/thèmes évoqués	Langue utilisées	Lieux de publication	Date de publication
<i>Littoral</i>	Pièce de théâtre	Montréal ; Liban ; quête d'un lieu de sépulture pour le père ;	Français ; Anglais ; Français québécois	France/Mtl	1999, Nouv. Édition 2009
<i>Pacamambo</i>	Roman	Acceptation du deuil de la grand-mère	Français	France/Mtl	2000, Nouv. Edition 2007
<i>Incendies</i>	Pièce de théâtre	Quête d'un père et d'un frère suite au décès de la mère	Français québécois ; Français ; Anglais ; Arabe libanais (littéraire)	France/Mtl	2003, Nouv. Edition 2009
<i>Le poisson-soi (coll.)</i>	Recueil de textes en prose	Le Liban, le Canada	Français ; Anglais ; Arabe	Montréal	2011
<i>Architecture d'un marcheur</i>	Entretiens avec Wajdi Mouawad	L'enfance ; l'adolescence ; le théâtre ; l'écriture ; la religion ; le Québec ; Le Liban	Français ; français québécois ;	Montréal	2005
<i>Les tigres (coll.)</i>	Recueil de textes ; dessins ; textes en prose	Liban, le Canada, La France : l'écriture, l'exil, l'enfance, le partage dans la création	Français	Éditions Jorca Seria, (Nantes)	2009
<i>Traduire Sophocle (coll.)</i>	Recueil de textes	Le genre épique aujourd'hui ; l'importance des mots	Français	Montréal Actes Sud	2009 2011

ANNEXE 6

TABLEAU SYNOPTIQUE

Coordonnées temps/espace dans l'œuvre de Ying Chen

Titre	Type de document	Lieux/ thèmes évoqués	Lieu de rédaction	Lieux de publication	Date de publication
<i>La mémoire de l'eau</i>	Roman	Chine, Canada; la narratrice raconte l'histoire de son arrière grand-mère chinoise.	Montréal	Montréal Arles Paris	1992 1996
<i>Les lettres chinoises</i>	Roman épistolier	Chine, Canada ; deux jeunes étudiants, séparés par l'exil, s'échangent des lettres	Montréal	Montréal Paris	1993 1998
<i>L'Ingratitude</i>	Roman	La narratrice vit une relation très conflictuelle avec sa mère.	Vancouver	Montréal Arles Paris	1995 1996
<i>Immuable</i>	Roman	La narratrice vit une relation amoureuse tumultueuse, hantée par une vie antérieure.	Vancouver	Montréal Paris	1998
<i>Quatre milles marches : un rêve chinois</i>	Entretiens avec Ying Chen	Chine, Canada ; Ying Chen retourne en Chine après plusieurs années d'exil au Canada	Vancouver	Montréal Paris	2004

ANNEXE 7 :

IMAGES DE LA PIÈCE *INCENDIES*, MISE-EN-SCÈNE DE STANISLAS NORDEY,
REPRÉSENTATION DONNÉE AU THÉÂTRE DE LA COLLINE, A PARIS, DU 8
OCTOBRE AU 2 NOVEMBRE 2008.



Figure 1 Laurent Savage dans le rôle de Nihad. Scène 31 : *L'homme qui joue*



Figure 2 Julien Moreau et Damien Gabriac dans les rôles de Jeanne et Simon Marwan.

ANNEXE 8 : LE CONTE L'HOMME AU SABLE

RÉSUMÉ PAR FREUD

«L'étudiant Nathanaël, par les souvenirs d'enfance duquel s'ouvre le récit fantastique, ne peut, en dépit de son bonheur présent, exorciser les souvenirs qui se rattachent pour lui à la mort énigmatiquement effrayante d'un père qu'il aimait. Certains soirs, la mère du garçon avait coutume d'envoyer les enfants au lit de bonne heure, en brandissant cet avertissement : « L'Homme au sable arrive », et de fait, l'enfant entend alors chaque fois le pas lourd d'un visiteur qui accapare le père pour cette soirée. Il est vrai que la mère, interrogée sur l'Homme au sable, dénie que celui-ci ait une existence autre que proverbiale, mais une bonne d'enfants s'entend à donner des informations plus tangibles. « C'est un homme méchant, qui vient auprès des enfants quand ils ne veulent pas aller au lit, et qui leur jette du sable à poignées dans les yeux, de sorte que ceux-ci jaillissent de la tête tout sanglants, alors il les jette dans un sac et les apporte au clair de la demi-lune pour en repaître ses petits enfants ; ceux-ci sont blottis là-bas dans un nid et ont des becs crochus, comme les chouettes, et avec eux ils becquettent les yeux des enfants humains qui ne sont pas sages.»

Bien que le petit Nathanaël fût assez âgé et avisé pour récuser d'aussi lugubres attributs ajoutés à la figure de l'Homme au sable, la peur qu'inspirait le personnage en lui-même ne s'ancra pas moins en lui. Il décida de partir en reconnaissance pour savoir à quoi ressemblait l'Homme au sable, et se cacha, un soir, dans le bureau de son père. Il reconnaît alors en la personne du visiteur l'avocat Coppélius, personnage repoussant, qui avait coutume d'effaroucher les enfants lorsqu'il lui arrivait d'être invité à midi, et il identifie désormais le Coppélius en question avec l'Homme au sable redouté. Quant au déroulement ultérieur de cette scène, l'auteur lui-même fait douter si nous avons affaire à un premier délire du jeune garçon en proie à l'angoisse, ou à un compte rendu qui doit être conçu comme réel dans l'univers descriptif du récit. Le père et l'invité s'affairent autour d'un âtre à la flamme rougeoyante. Le petit espion entend Coppélius crier : « Par ici les yeux, par ici les yeux » ; il se trahit par une exclamation et est empoigné par Coppélius, qui veut prendre dans la flamme des grains embrasés, pour les répandre dans les yeux, et jeter ensuite ceux-ci sur le foyer. Le père demande et obtient grâce pour les yeux de son enfant. Une profonde syncope et une longue maladie closent l'expérience. Quiconque prend parti pour une interprétation rationaliste de l'Homme au sable ne manquera pas de reconnaître dans ce fantasme de l'enfant l'influence persistante du récit de la bonne d'enfants. À la place des grains de sable, ce sont des grains de flamme embrasés qui doivent être répandus dans les yeux de l'enfant, dans les deux cas afin que les yeux jaillissent. Lors d'une visite ultérieure de l'Homme au sable, un an plus tard, le père est tué dans son bureau par une explosion ; l'avocat Coppélius disparaît de l'endroit sans laisser de traces. Devenu maintenant étudiant, Nathanaël croit reconnaître cette figure d'effroi de son enfance sous les traits d'un opticien italien ambulancier du

nom de Giuseppe Coppola, qui lui propose, dans la ville où il étudie, de lui vendre des baromètres, et sur son refus, ajoute : « Hé ! hé ! pas baromètre, pas baromètre ! – z'ai aussi d'zoli z'yeux – zoli z'yeux. » L'horreur de l'étudiant est apaisée, les yeux ainsi proposés se révélant être d'inoffensives lunettes ; il achète à Coppola une longue-vue de poche et épie grâce à elle l'appartement du professeur Spallanzani, situé en face, où il aperçoit la fille de celui-ci, Olympia, belle, mais énigmatiquement laconique et immobile. Il éprouve pour elle un coup de foudre si violent qu'il en oublie sa fiancée raisonnable et banale. Mais Olympia est un automate dont Spallanzani a monté les rouages et dans lequel Coppola – l'Homme au sable – a inséré les yeux. L'étudiant survient alors que les deux maîtres se disputent leur œuvre ; l'opticien a emporté la poupée de bois privée d'yeux, et le mécanicien, Spallanzani, ramasse les yeux sanglants d'Olympia qui traînent sur le sol, et les jette à la poitrine de Nathanaël, tout en disant que Coppola les a volés à Nathanaël. Celui-ci est pris d'une nouvelle crise de folie, dans le délire de laquelle la réminiscence de la mort de son père s'associe à l'impression récente : « Hou – hou – hou ! crie-t-il – cercle de feu – cercle de feu ! Tourne, cercle de feu – ô gué – ô gué ! Petite poupée de bois hou, belle petite poupée de bois tourne. » Avec ces mots, il se jette sur le professeur, le soi-disant père d'Olympia, et veut l'étrangler.

S'éveillant d'une longue et grave maladie, Nathanaël semble enfin guéri. Il songe à épouser sa fiancée, qu'il a retrouvée. Un jour ils traversent tous deux la ville, sur le marché de laquelle le haut beffroi de l'hôtel de ville projette son ombre gigantesque. La jeune fille propose à son fiancé de monter sur le beffroi, tandis que le frère de la fiancée, qui accompagne le couple, reste en bas.

Une fois en haut, l'attention de Clara est attirée par l'étrange apparition de quelque chose qui se rapproche dans la rue. Nathanaël regarde la même chose avec la longue-vue de Coppola, qu'il trouve dans sa poche ; il est à nouveau pris de folie et tout en prononçant les mots : « Petite poupée de bois, tourne », il veut précipiter la jeune fille dans le vide. Le frère accouru à ses cris la sauve et se hâte de redescendre avec elle. En haut, le fou furieux court en tous sens en s'exclamant : « cercle de feu, tourne », formule dont nous comprenons évidemment l'origine. Parmi les gens qui sont attroupés en bas, on voit émerger l'avocat Coppelius qui a brusquement reparu. Nous pouvons supposer que c'est le spectacle de son approche qui a déclenché la folie de Nathanaël. On veut monter pour maîtriser le fou furieux, mais Coppelius dit en riant : « Attendez un peu, il va descendre de lui-même. » Nathanaël s'immobilise soudain, aperçoit Coppelius, et en criant d'une voix perçante : « Oui ! Zoli z'yeux – Zoli z'yeux », il se jette par-dessus la balustrade. Il n'est pas plus tôt étendu sur le pavé, la tête fracassée, que l'Homme au sable a déjà disparu dans la cohue.

RÉSUMÉ EN FRANÇAIS

En Amérique du Nord aux XX et XXI^e siècles, les auteurs étudiés : Ying Chen (*La mémoire de l'eau*, *L'ingratitude* et *Quatre milles marches : un rêve chinois*), Dany Laferrière (*Comment faire l'amour avec un nègre sans se fatiguer*, *Pays sans chapeau* et *Je suis fatigué*), et, Wajdi Mouawad (*Incendies*, *Littoral* et *Je suis le méchant*) avancent des œuvres qui sont l'expression de voix, à la fois contrastantes, divergentes dans la littérature nationale québécoise. Prenant leur distance par rapport à des représentations stéréotypées de leur époque telles que la littérature d'exil et la littérature du voyage, les auteurs migrants campent des histoires à travers lesquelles s'offrent des images nouvelles de la ville nord-américaine, des lieux emblématiques, une rencontre à l'autre. L'auteur migrant se livre, d'ailleurs, à l'instar de sa trajectoire éclatée dans la ville, à un jeu avec le lecteur en endossant plusieurs rôles, plusieurs figures auctoriales. L'écriture migrante se révèle palimpseste : elle intègre différents modèles littéraires tout en les dépassant. Dans sa construction interne, dont le processus de création, on retrouve ce dérochement aux normes littéraires. Enfin, elle offre une vision du monde réconciliatrice et bienveillante en faisant cohabiter les vivants avec les morts.