

L'äëüs

LA REVUE ÉTUDIANTE
D'HISTOIRE ET D'ÉTUDES LITTÉRAIRES
DE L'UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À RIMOUSKI

VOLUME
2015

8

L'äëüs

LA REVUE ÉTUDIANTE
D'HISTOIRE ET D'ÉTUDES LITTÉRAIRES
DE L'UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À RIMOUSKI

VOLUME 8
2015

***LAIUS*, volume 8, 2015**

Comité éditorial

Alyson Blaquière, responsable de la correction
William Chassé, secrétaire-trésorier
Myriam Côté, coordonnatrice et correctrice
Guillaume Dufour Morin, infographiste et responsable de la mise en page
Cassandre Roy Drainville, responsable de la révision
Jonathan Vallée, responsable des communications et correcteur

Nicolas Beaudry, professeur
Katerine Gosselin, professeure
Jean-René Thuot, professeur

Équipe de correction

Johanne Champion
Anne-Marie Turcotte
Vickie Vincent

Correspondance

Département des lettres et humanités
Université du Québec à Rimouski

revuelaius@hotmail.com

La publication de la revue *Laius* est rendue possible grâce à l'appui financier et logistique du Module d'histoire, du Module de lettres, de l'Association des étudiantes et étudiants et en histoire et du Regroupement des étudiantes et des étudiants en lettres de l'Université du Québec à Rimouski.

Table des matières

AVANT-PROPOS	4
INTERPRÉTATIONS : HISTOIRE ET IDENTITÉS CULTURELLES	
LE JEU VIDÉO, AU SERVICE DE L'HISTOIRE ? Jonathan Vallée	7
L'IDENTITÉ AU MADAWASKA À L'HEURE DU CONGRÈS MONDIAL ACADIEN Cassandra Roy Drainville	15
HISTOIRES DE RÉVOLUTIONS : <i>PAUL AU PARC DE MICHEL RABAGLIATI ET PERSEPOLIS</i> DE MARJANE SATRAPI Myriam Côté	25
MÉMOIRES CULTURELLES : DE LA DESTRUCTION À LA RECONSTITUTION	
LA DESTRUCTION DU PATRIMOINE CULTUREL DURANT LA GUERRE EN BOSNIE-HERZÉGOVINE (1992-1995) Pierre-Olivier Lemieux	37
DE L'HISTOIRE À LA MÉMOIRE DANS <i>HARRY POTTER ET LA CHAMBRE DES SECRETS</i> DE J. K. ROWLING ET <i>MAUS D'ART SPIEGELMAN</i> Caroline Gauvin-Dubé	45
DE L'ENQUÊTE POLICIÈRE À L'ENQUÊTE MÉMORIELLE : JEUX DE MIROIRS ENTRE LES DEUXIÈME ET SIXIÈME TOMES DES AVENTURES DE HARRY POTTER Marie-Eve Hamilton	55
L'EXPÉRIENCE DU TEMPS : ANGOISSE DE L'ÊTRE ET DU STYLE	
LECTURE ET RÉÉCRITURE DE L'AGONIQUE MIRONIEN DANS <i>AGONIE</i> DE JACQUES BRAULT Maude Huard	65
ERRANCE ET SENS DE L'EXISTENCE DANS <i>IL N'Y A PLUS DE CHEMIN</i> DE JACQUES BRAULT ET DANS <i>LITTORAL</i> DE WAJDI MOUAWAD Guillaume Dufour Morin	75
LE TIRET, ACTANT PHÉNOMÉNOLOGIQUE Vickie Vincent	85

Avant-propos

Le comité éditorial de la revue *Latus* est fier de présenter cette huitième édition de la revue étudiante d'histoire et d'études littéraires de l'Université du Québec à Rimouski. En grande partie renouvelé, il poursuit la collaboration enrichissante et prolifique entre l'Association des étudiantes et étudiants en histoire (AEEH) et le Regroupement des étudiantes et des étudiants en lettres (RÉEL).

Le mandat de la revue est d'offrir aux étudiantes et aux étudiants la possibilité de s'initier à la publication scientifique, que ce soit comme auteur ou encore comme membre du comité éditorial. Le processus de publication scientifique demande de la persévérance, plusieurs relectures et réécritures. Cette expérience formatrice et stimulante permet à tous de parfaire les connaissances acquises et de les mettre au service de la recherche et de sa diffusion. Il s'agit donc d'une expérience des plus utiles et importantes dans le cadre du cheminement universitaire.

Les étudiantes et les étudiants qui ont participé à cette nouvelle édition y ont mis beaucoup de temps et d'effort. Ils ont produit des textes rigoureux, originaux et captivants. Ce volume regroupe des articles portant sur des sujets particulièrement diversifiés : constructions identitaires et conflits culturels, jeux vidéo et bande dessinée, littérature contemporaine et histoire. Le comité remercie chaleureusement les auteurs qui ont accepté de jouer le jeu de la publication scientifique et qui nous ont fourni des articles de qualité.

La réalisation de cette édition n'aurait pas été possible sans la participation des membres du comité éditorial : Alyson Blaquière, William Chassé, Myriam Côté, Guillaume Dufour Morin, Cassandre Roy Drainville et Jonathan Vallée, étudiants au Département des lettres et humanités. Le comité remercie sincèrement les courageuses correctrices qui ont su travailler dans un délai très serré : Johanne Campion, Anne-Marie Turcotte et Vickie Vincent. Il est important de souligner le travail et l'implication des professeurs Nicolas Beaudry, Katerine Gosselin et Jean-René Thuot, qui n'ont pas hésité à mettre le temps nécessaire pour mener à bien la présente parution.

Le comité souligne également l'appui des Modules de lettres et d'histoire ainsi que des associations étudiantes, qui ont rendu possible la production de ce huitième volume.

Enfin, merci à vous, chères lectrices et chers lecteurs. À elles seules, la curiosité et l'attention avec lesquelles vous parcourrez les pages de cette revue donnent un sens à nos efforts.

Le comité éditorial

Interprétations

Histoire et identités culturelles

Le jeu vidéo, au service de l'histoire?

Jonathan Vallée
Université du Québec à Rimouski

Depuis quelques années, la diffusion de l'histoire par la culture populaire est plus florissante que jamais. Bien que cette dernière ne soit pas toujours prise en compte par la communauté historique universitaire, elle représente tout de même un tremplin qui contribue, par le divertissement, à l'attrait de l'histoire. L'engouement pour la littérature, le cinéma, la télévision ou, dans le cas qui nous intéresse ici, le jeu vidéo, a suscité la publication de nombreux titres dont la trame narrative comporte des référents historiques.

Au-delà du divertissement, le jeu vidéo représente depuis quelques années un champ d'études à part entière, en tant que production matérielle¹ aussi bien

¹ Voir Mo5.com, *Joystick Society X Mo5.COM. La plus grande collection de jeux vidéo européenne* [En ligne], URL : www.mo5.com/asso/pdf/plaquettes/-MO5.COM_Presentation.pdf; Musée des arts et métiers, *Museogames. Une histoire à rejouer* [En ligne], page consultée le 5 novembre 2014, URL : www.arts-et-metiers.net/musee/museogames-une-histoire-rejouer; Museum of Modern Art, *Video Games : 14 in the Collection, for Starters* [En ligne], page consultée le 5 novembre 2014, URL : www.moma.org/explore/inside_out/2012/11/29/video-games-14-in-the-collection-for-starters.

qu'en tant qu'objet sociologique². Les *game studies*³ gravitent surtout autour de son histoire et de sa contribution aux sciences sociales. Certaines études s'intéressent cependant aux notions d'authenticité et de réalisme, auxquelles Thomas Rabino fait appel pour discuter des relations entre le jeu vidéo et l'histoire :

Dans ce contexte [de croissance rapide du jeu vidéo], on ne s'étonnera pas de voir, depuis une petite trentaine d'années, l'histoire au sens large apparaître de manière récurrente dans l'univers du jeu vidéo : le passé et ses références communes renforcent le réalisme d'un jeu, donc son potentiel commercial. [...] D'abord restreint à l'utilisation d'un fond historique très flou cantonné aux décors ou à l'allure des personnages pixélisés, l'intégration de [scénarios] inscrits dans des périodes précises et se prévalant d'une authenticité toute historique est un phénomène marquant du marché des jeux vidéo⁴.

² Voir entre autres Judith Trudeau, *Genre et technosciences : les rôles féminins dans l'univers de quatre jeux vidéo*, mémoire de maîtrise, Université du Québec à Montréal, 2002.

³ Pour un aperçu des *game studies*, voir les travaux de Jesper Juul (« Games Telling Stories ? A brief note on games and narratives », *Game Studies. The International Journal of Computer Game Research*, vol. 1, n° 1, 2001; *Half-Real : Video Games between Real Rules and Fictional Worlds*, Cambridge, MIT Press, 2005) et de James Newman (*Videogames*, London/New York, Routledge, 2004).

⁴ Thomas Rabino, « Jeux vidéo et histoire », *Le Débat*, n° 177 (*La culture du passé*), novembre-décembre 2013, p. 110. Désormais, les références à cet article seront indiquées par le sigle *JVH*, suivi de la page, et placées entre parenthèses dans le corps du texte.

Dans cet article, nous considérerons que la notion d'authenticité renvoie à la véracité historique du scénario et de la trame narrative d'un jeu. Quant au réalisme, il renverra à la reconstitution virtuelle des environnements du passé et à la finesse de son détail; l'aspect virtuel est intéressant puisqu'il permet non seulement une reproduction réaliste, mais aussi un environnement interactif et animé favorisant l'immersion de l'utilisateur.

Partant du postulat que la fenêtre sur l'histoire créée par le jeu vidéo est déterminée en partie par l'importance accordée à l'authenticité et au réalisme, cet article s'intéressera à l'authenticité et au réalisme dans la reconstitution historique en considérant un échantillon de jeux dont l'action se déroule à différentes époques, soit l'Antiquité, le Moyen Âge, les Temps modernes et l'époque contemporaine. Nous considérerons les représentations de ces époques dans deux genres de jeux vidéo, soit le jeu de stratégie et le jeu d'action-aventure.

Les genres de jeux vidéo

En effet, le genre auquel appartient un jeu vidéo peut influencer son caractère historique. Le premier genre

considéré dans cet article, le jeu de stratégie, a pour objectif principal la domination d'un territoire ou d'une civilisation. Pour ce faire, le joueur doit produire et accumuler des ressources, étendre son emprise et prospérer suffisamment pour attaquer ses ennemis et se défendre, par la diplomatie ou par la force. Le style de jeu est caractérisé par la logistique, la production et l'accumulation⁵. Quant au jeu d'action-aventure, qui existe depuis 1980 sous la bannière d'Atari, il s'agit d'un hybride entre le jeu d'aventure et le jeu d'action : le premier se caractérise par l'exploration d'un vaste monde et la résolution d'énigmes, le second par l'affrontement en temps réel d'ennemis virtuels ou d'autres joueurs. Le style de jeu est marqué dans ce cas par la réflexion, la mémoire et l'affrontement⁶. Nous verrons maintenant comment ces genres influencent le réalisme et l'authenticité à travers les périodes historiques.

⁵ Philip Hanna, « Video Game Technologies », dans *Java Games Programming*, Queen's University, Belfast [En ligne], page consultée le 30 mars 2015, URL : www.di.ubi.pt/~agomes/tjv/teoricas/01-genres.pdf.

⁶ Philip Hanna, « Video Game Technologies », art. cité.

Représentations de l'Antiquité

Avec des séries de jeux à succès telles que *Total War* et *Age of Empires*, le jeu de stratégie serait une fenêtre sur le passé naturellement propice au réalisme historique⁷. *Age of Empires*, par exemple, « s'est distingué de la concurrence par la richesse de son approche historique, choisie, d'après l'un des concepteurs, pour sa "crédibilité" et le "réalisme" conféré au jeu » (JVH, p. 112).

La simplicité formelle qui caractérise le jeu de stratégie permet une forte concentration de référents historiques. Par exemple, des séries qualifiées d'historiques parce qu'elles retracent le parcours de grands empires permettent une immersion dans plusieurs périodes historiques successives. La recherche du réalisme s'exprime dans le souci de reconstitution des bâtiments, la fidélité des détails architecturaux et des savoir-faire ainsi que dans la reconstitution d'épisodes historiques.

⁷ Voir Thomas Rabino, art. cité, et Fanny Barnabé et Björn-Olav Dozo, « Le Moyen Âge dans les jeux vidéo », *Culture. Magazine culturel de l'Université de Liège* [En ligne], dossier *L'imaginaire médiéval, entre réalisme et fantasy*, novembre 2014, URL : http://culture.ulg.ac.be/jcms/c_1809048/fr/le-moyen-age-dans-les-jeux-video. Désormais, les références à cet article seront indiquées par le sigle *MA*, suivi de la page, et placées entre parenthèses dans le corps du texte.

Quant à l'authenticité historique, elle se mesure dans la représentation de la vie à d'autres époques. Les activités économiques courantes telles que la cueillette de ressources, la construction immobilière, l'expansion territoriale et la défense sont toutes des activités qui faisaient partie intégrante du quotidien des sociétés du passé. C'est dans le contrôle des paramètres qui déterminent ce quotidien que Rabino voit l'intérêt de la série *Total War* : « De la Rome républicaine au Moyen Âge occidental et nord-africain en passant par la conquête des Amériques et les guerres napoléoniennes, les déclinaisons de *Total War* offrent à des millions de passionnés la maîtrise de quantité de paramètres économiques, sociaux, politiques et militaires. » (JVH, p. 112) Vivre en quelques heures ce qui s'est échelonné sur plusieurs siècles permettrait donc de se familiariser avec une histoire authentique dans son ensemble, bien qu'altérée dans ses spécificités par la compression du temps.

Dans *Sid Meier's Civilization V*, le plus récent titre de la série *Civilization*, c'est une distorsion du temps qui affecte l'authenticité historique : le jeu permet par exemple de vaincre les Aztèques avec

Bismarck ou de larguer des bombes sous les ordres de Ramsès II. Le plus récent opus se déroule même dans de nouvelles galaxies! Pourtant, l'amélioration des procédés graphiques permet un réalisme des personnages, des décors et des modes de vie sans commune mesure avec celui des titres précédents : le réalisme historique l'emporte donc sur l'authenticité. En ce qui concerne le jeu d'action-aventure, nous nous référerons aux travaux de deux spécialistes de l'esthétique, Laury-Nuria André et Sophie Lécole-Solnychkine⁸. Celles-ci « s'intéressent à la manière dont les représentations paysagères contemporaines (cinéma, jeu vidéo, BD, photographie) actualisent, en les frictionnant, les tropes et les figures paysagères classiques, issus de l'héritage antique⁹. » Selon elles, les produits de l'industrie du jeu vidéo sont le fruit des choix des *designers* et des compagnies, alimentés par les représentations sociales et la mémoire collective. Des éléments réels tirés de l'histoire ou de l'archéologie sont sélectionnés puis intégrés dans une trame narrative fictive. Parallèlement, ce monde fictif sans réelle prétention historique offre au joueur

des artefacts imagés d'un monde ayant partiellement existé, ce qui lui confère une certaine forme de réalisme. Dans ce cas également, le réalisme l'emporte sur l'authenticité. En outre, le jeu vidéo, et plus particulièrement le jeu d'action-aventure, n'échappe pas aux clichés culturels et ces derniers peuvent l'emporter sur la véracité historique. Dans *God of War*, par exemple, lorsque Kratos¹⁰ arrive en trière à Athènes, la ville qui s'affiche devant le joueur n'a certainement aucune ressemblance avec la véritable cité antique. Cependant, des détails tels que le mode de construction des bâtiments, le décor des céramiques et des temples, les tactiques et les technologies militaires, etc., répondent aux attentes du joueur.

Selon André et Lécole-Solnychkine, la mythologie, fragment de la mémoire collective antique, a laissé des traces historiques tangibles de grandeur que le jeu récupère dans un procédé qu'elles appellent la « déréalisation¹¹ ». L'authenticité et le réalisme sont alors brouillés. Le jeu affirme l'authenticité du

⁸ Laury-Nuria André et Sophie Lécole-Solnychkine, « L'Antiquité vidéoludique, une résurrection virtuelle? », *Nouvelle revue d'esthétique*, n° 11 (*L'esthétique des jeux vidéo*), 2013/1, p. 87-98.

⁹ Laury-Nuria André et Sophie Lécole-Solnychkine, « L'Antiquité vidéoludique », art. cité.

¹⁰ Personnage principal de la série *God of War*, Kratos est un demi-dieu, fils de Zeus et capitaine de l'armée spartiate. (*God of War*, SCE Santa Monica Studio, 2005).

¹¹ Laury-Nuria André et Sophie Lécole-Solnychkine, « L'Antiquité vidéoludique », art. cité, p. 89.

mythe alors qu'un réalisme surdimensionné ramène à la fiction. Toujours dans la saga *God of War*, cela se traduit par des environnements gigantesques, notamment à travers les nombreux niveaux qui se déroulent dans une statue monumentale du dieu Apollon ou dans le temple de Pandore enchaîné au dos du Titan Cronos. Les monstres-paysages appartiennent également à ce procédé. Des ennemis imposants comme Cronos de *God of War III* ou les Hécatonchires¹² sont si surdimensionnés qu'ils deviennent eux-mêmes des niveaux du jeu. Bien que ces éléments n'aient manifestement aucune authenticité historique, ils constituent tout de même une fenêtre entrouverte sur la mythologie, donc sur une histoire culturelle.

Représentations du Moyen Âge

Lorsque leurs référents historiques sont puisés dans le Moyen Âge occidental, les jeux d'action-aventure comme *Chivalry: Medieval Warfare* ne cherchent l'authenticité historique que dans la reconstitution des armes et des combats (*MA*, p. 3). Se déroulant dans un Extrême-Orient médiéval, *Ôkami* cherche

¹² Les Hécatonchires sont trois fils de Gaïa et d'Ouranos qui possèdent chacun cent bras et cinquante têtes; ils sont représentés dans *God of War: Ascension* (SCE Santa Monica Studio, 2013).

l'authenticité dans des références à la calligraphie et à l'art japonais : « À l'aide d'un “pinceau céleste” et de différents mouvements de calligraphie, l'utilisateur devra ramener la vie dans un univers envahi par les ténèbres et dont les graphismes s'inspirent des estampes japonaises. » (*MA*, p. 13)

À l'occasion, des historiens peuvent être appelés à participer à la création d'un jeu et à contribuer à la fois à son authenticité et à son réalisme. Ainsi, l'historien britannique Stephen Turnbull a contribué à *Total War*, qui « [r]estitu[e] avec force détails les paysages, les costumes et les expressions langagières du Japon de l'époque Sengoku-jidai (“âge des provinces en guerre”, XV^e et XVI^e siècles). » (*JHV*, p. 112)

Toutefois, le jeu inspiré du Moyen Âge est plus populaire lorsqu'il est fantaisiste; réaliste sans prétention à l'authenticité. Par exemple, l'univers du *Seigneur des anneaux* de J. R. R. Tolkien a été abondamment exploité et adapté dans plusieurs médias, y compris le jeu vidéo. De cet univers fantastique en sont dérivés d'autres tels que celui de *Warcraft*, où les orques, que Tolkien a été le premier à intégrer à une fiction, ont une place

prépondérante. Les séries *The Elder Scrolls* et *Dragon Age* sont aussi assez représentatives avec quelques détails médiévaux sous une épaisse couverture fantaisiste où des dragons et d'autres monstres s'interposent dans le cours normal de la vie (MA, p. 6-9).

Représentations des Temps modernes et de l'époque contemporaine

Les Temps modernes et l'époque contemporaine sont présents dans le jeu vidéo au même titre qu'ils le sont au cinéma ou dans la littérature. Dans les années 1980, leur représentation était simplement anecdotique et graphiquement pauvre. Des titres comme *1942*, inspiré de la Guerre du Pacifique, et *Castle Wolfenstein*, qui se déroule pendant la Deuxième Guerre mondiale, ne sont historiques qu'en théorie. Avec l'amélioration de la technologie, *Wolfenstein 3D* a permis au réalisme de l'emporter largement sur l'authenticité avec des décors comportant des croix gammées, des drapeaux nazis et même Hitler en personne! (JVH, p. 111)

Depuis les années 2000, deux jeux d'action-aventure inspirés des Temps modernes et de l'époque contemporaine ont fait fureur : *Call of Duty* et *Assassin's*

Creed. Ces jeux amènent une nouvelle perspective sur l'histoire, voire recréent leur propre histoire. En effet, les trois premiers titres de la série *Call of Duty* reprennent essentiellement des contextes réels de la Deuxième Guerre mondiale¹³. Dans le premier opus, le joueur incarne un soldat soviétique à Stalingrad, où les troupes russes manquaient cruellement de ressources : sans arme, il doit attendre qu'un camarade soit mis hors de combat pour récupérer son fusil. Dans *Call of Duty 2*, le joueur prend part au débarquement de Normandie et, dans *Call of Duty : World at War*, il subit les attaques-surprises des Japonais. Ces jeux vidéo peuvent être à la fois authentiques et réalistes¹⁴, mais les scénaristes de *Call of Duty* ont récemment pris un tournant important : l'histoire n'apparaît plus désormais qu'en trame de fond¹⁵ ou est absente¹⁶.

Depuis ses débuts, la série *Assassin's Creed*, quant à elle, recrée en images animées des environnements d'un réalisme crédible, juxtaposés à une trame

¹³ *Call of Duty*, Activision, 2003 ; *Call of Duty 2*, Activision, 2005 ; *Call of Duty 3*, Activision, 2006.

¹⁴ *Call of Duty : World at War*, Activision, 2008.

¹⁵ Voir entre autres *Call of Duty : Black Ops*, Activision, 2010.

¹⁶ Voir la trilogie *Call of Duty : Modern Warfare*, Activision, 2007-2011 ; et *Call of Duty : Advanced Warfare*, Activision, 2014.

dont l'authenticité historique est réinventée. Le scénario du tout premier jeu se déroule durant la troisième Croisade : Desmond Miles, un Américain né en 1987, revit grâce à une machine nommée *Animus* des événements de la vie de son ancêtre Altaïr, membre de la secte des Assassins¹⁷. Dans une série de missions destinées à rompre sa disgrâce, Altaïr permet de visiter quatre villes du XII^e siècle¹⁸. Bien que le récit nuise à la véracité historique, il n'empêche pas le joueur d'apprécier le travail des historiens qui ont contribué à la restitution des bâtiments et des modes de vie¹⁹. C'est l'histoire contemporaine qui est à l'honneur dans les plus récents titres de la série avec les Révolutions américaine et française²⁰.

Il faut considérer ces jeux avec un œil critique, particulièrement quand ils penchent vers ce que Rabino appelle un « côté obscur » en offrant par exemple la victoire à l'Afrika Korps durant la Guerre

du Désert ou encore la possibilité d'incarner Lee Harvey Oswald, l'assassin de John F. Kennedy (*JVH*, p. 113-114)... Ceci dit, inversement, le jeu vidéo peut aussi se donner un rôle pédagogique et contribuer à diffuser l'histoire. Selon Thomas Rabino, l'authenticité historique peut contribuer à la valeur pédagogique d'un jeu :

[s]i l'on considère que l'intelligence est synonyme de culture, force est de constater que les jeux faisant montre d'une rigoureuse fidélité historique permettent, à l'instar de *Napoleon Total War*, d'acquérir par le biais du divertissement des connaissances parfois poussées sur les campagnes de l'Empereur : les jeunes années de Bonaparte, le maniement d'un fusil ou les aléas du ravitaillement des troupes sont ainsi présentés avec une remarquable authenticité (*JVH*, p. 114).

Ceci étant dit, cette authenticité n'est pas forcément essentielle : sans prétention historique, la célèbre cambrioleuse *Carmen Sandiego* permet au joueur d'acquérir des connaissances sur les œuvres d'art et les artefacts muséaux auxquels elle s'intéresse (*JVH*, p. 115). L'histoire peut donc imprégner un grand nombre de jeux, mais il importe de bien discerner la portée de cette histoire ainsi que le rôle du réalisme et de l'authenticité historique dans sa transmission.

¹⁷ Les Assassins sont inspirés des Nizârites et de la culture populaire. Voir par exemple le roman de Vladimir Bartol, *Alamut*, 1938.

¹⁸ *Assassin's Creed*, Ubisoft, 2007.

¹⁹ Maxime Durand, « Profession historien : entre rêves et réalités, une expérience appliquée en entreprise », 32^e conférence *ArchéoPat* en archéologie et patrimoine, Rimouski, Cégep de Rimouski, 1^{er} février 2013.

²⁰ Voir *Assassin's Creed IV : Black Flag*, Ubisoft, 2013; et *Assassin's Creed : Unity*, Ubisoft, 2014.

Lorsque le jeu vidéo rencontre l'histoire, les notions de réalisme et d'authenticité offrent une intéressante grille de lecture du récit. Le réalisme et l'authenticité sont en partie déterminés par le genre de jeu et par le contexte historique dans lequel se déploie l'action. Le réalisme peut l'emporter dans des jeux comme *Civilization*; le détail des reconstitutions permet alors de donner une certaine crédibilité à un récit qui n'a rien d'authentique. Bien que la place de l'histoire semble diminuer avec le temps dans les jeux qui mettent en scène des périodes plus récentes, certains titres récents comme *Total War*, *Call of Duty* ou *Assassin's Creed* démontrent un intérêt pour la représentation de l'histoire dans le jeu vidéo. Dans ces deux cas, la reconstitution réaliste de moments clés de l'Histoire crée une fenêtre ouverte sur l'histoire pour le plus grand plaisir des *gamers* et des chercheurs. Bien que nous n'en soyons pas encore à revivre l'histoire avec *Animus*, il est tout de même intéressant de la voir au-delà du papier et de l'iconographie pour la ressentir avec ses sens. Le jeu vidéo et, à plus grande échelle, la modélisation en 3D seraient-ils ces fameuses machines à remonter le temps que l'imaginaire collectif a tant cherchées?

L'identité au Madawaska à l'heure du Congrès mondial acadien

Cassandra Roy Drainville
Université du Québec à Rimouski

Depuis maintenant vingt ans, la diaspora acadienne se donne rendez-vous tous les cinq ans au Congrès mondial acadien (CMA). À l'été 2014, cet événement a été accueilli par l'*Acadie des terres et forêts*, communément appelée le Madawaska, un territoire comprenant la partie nord-ouest du Nouveau-Brunswick, le sud du Témiscouata au Québec et le nord-est du Maine aux États-Unis. Le CMA est non seulement une occasion de rencontres pour les Acadiens de la diaspora, mais aussi une organisation importante qui génère une intense activité touristique sur le territoire où il a lieu. Par exemple, la tenue du Congrès a produit des retombées d'environ 28 millions de dollars grâce, notamment, à une participation frôlant les 200 000 personnes. L'importance médiatique de l'événement est elle aussi non négligeable : près de 3 millions de dollars ont été investis dans les médias¹. Il s'agit d'un projet d'enver-

gure pour la grande région du Madawaska, certes, mais un projet qui soulève aussi certaines interrogations quant à l'importance de l'identité acadienne dans la région. Y a-t-il une identité acadienne au Madawaska? Si oui, quelle forme revêt-elle? Le territoire s'étend non seulement sur deux provinces, mais aussi, et plus largement, sur deux pays dont l'histoire, la mémoire et le patrimoine se développent différemment. Nous tenterons de saisir de quelle manière l'identité acadienne se manifeste sur trois territoires différents, à savoir le Madawaska néo-brunswickois, le témiscouatain et le mainois. Pour révéler les mécanismes de construction de l'identité acadienne à l'œuvre dans le sillon du Congrès mondial acadien, nous mettrons en relation les reportages journalistiques sur le Congrès et la programmation des activités du CMA avec l'offre des associations touristiques régionales, les monographies historiques et les objets patrimoniaux des différents territoires. Il semble que l'identité acadienne puisse changer de forme en fonction de la région dans laquelle elle se déploie². Elle semble ainsi plus forte dans le nord-ouest

¹ Marc LeBlanc (Groupe stratégique NuFocusinc.), *Retombées économiques, sociales et médiatiques. Congrès Mondial acadien 2014* [En ligne], page consultée le 19 mars 2015, URL : <http://cma2014.com/>

images/Retombes/PresentationRetombeEconomiqesSociales.pdf.

² Cet article découle d'une recherche amorcée dans le cadre de la session intensive de l'édition 2014 de l'Université d'été en patrimoine de l'UQAR.

du Nouveau-Brunswick. Au Maine, à l'opposé, la faible présence de la langue française laisse entrevoir une faible présence de l'identité acadienne. Quant au Témiscouata, ses relations à l'identité acadienne demeurent vagues.

Petite histoire de l'identité acadienne

Comme le présente Jean Daigle, « l'identité, c'est ce qui donne un sens au fait d'être Acadien³ ». Mais qu'entend-on par « identité »? Dans l'ouvrage collectif *Patrimoines et identités en Amérique française*, André Charbonneau et Laurier Turgeon expliquent comment l'identité peut être généralement attribuée à un sentiment d'appartenance à un groupe⁴. C'est ce qui nous différencie de l'autre, mais c'est également, à l'inverse, ce qui nous unit à un groupe donné. En fait, ce groupe, lorsqu'il investit et met en valeur l'un de ses héritages devenu patrimoine, agit la plupart du temps au service d'une identité. En effet, le patrimoine « cherche, dans le passé, les éléments constitutifs de l'identité culturelle du présent⁵ ». Chez les Acadiens,

plusieurs éléments viennent consolider cette identité.

L'un des plus importants symboles de l'identité acadienne est sans contredit le poème *Évangéline*, publié en 1847. Bien qu'il s'agisse d'une fiction, les Acadiens s'y sont reconnus en même temps qu'il les faisait connaître. Quelques années plus tard, en 1859, Edme Rameau de Saint-Père publie le premier récit historique mettant en scène les Acadiens, leur permettant pour la première fois de prendre conscience de leur parcours et de mieux le comprendre⁶. Ce parcours, Rameau de Saint-Père le fait débiter en 1755 avec l'épisode du Grand Dérangement.

À partir de la seconde moitié du XIX^e siècle, soit après la parution d'*Évangéline*, l'élite cléricale contribue à mettre de l'avant des éléments à partir desquels les Acadiens peuvent se définir. L'agriculture, la langue française et la religion catholique sont présentées comme les éléments les plus représentatifs du peuple acadien, mais ils ne permettent pas de le différencier franchement de la diaspora canadienne-française⁷. Pour y arriver, des symboles distinctifs sont

³ Jean Daigle, *L'Acadie des Maritimes; études thématiques des débuts à nos jours*, Moncton, Chaires d'études acadiennes, 1993, p. 379.

⁴ André Charbonneau et Laurier Turgeon, *Patrimoines et identités en Amérique française*, Québec, Presses de l'Université Laval, 2010, p. 106.

⁵ André Charbonneau et Laurier Turgeon, *Patrimoines*, ouvr. cité, p. 106.

⁶ Jean Daigle, *L'Acadie des Maritimes*, ouvr. cité, p. 55-56.

⁷ Jean Daigle, *L'Acadie des Maritimes*, ouvr. cité, p. 71.

proposés aux Acadiens lors de la première Convention nationale acadienne à Memramcook en 1881. C'est lors de cette célébration qu'on choisit le drapeau acadien. Ce symbole est peu à peu adopté par la population acadienne pour devenir aujourd'hui son emblème identitaire. En même temps, cette convention se voulait un point de départ pour se définir comme Acadien et se distinguer en tant que groupe⁸. Depuis 1979, un autre élément vient s'ajouter aux symboles représentant l'identité acadienne : le tintamarre. En effet, cette activité avait déjà été organisée précédemment, mais c'est seulement à partir de cette date qu'elle devient pratique courante. Désormais, le tintamarre se déroule partout dans l'Acadie des Maritimes⁹. Enfin, le dernier constituant de la conscience acadienne, le Congrès mondial acadien, a été mis sur pied en 1994. Il symbolise pour la diaspora acadienne et représente pour ses membres l'occasion de se rassembler et de se

rappeler collectivement qu'ils ne sont pas seuls¹⁰.

Si ces symboles existent encore de nos jours, les valeurs qui y sont associées se transforment. En effet, depuis les cinquante dernières années, dans un monde industrialisé et laïque, la religion catholique et l'agriculture ne suffisent plus à tracer les contours de l'identité acadienne. Quelles valeurs doit-on garder pour ne pas disparaître et quelles valeurs peut-on laisser de côté? Aujourd'hui, c'est surtout la langue, le territoire et l'histoire qui rapprochent les Acadiens¹¹. La langue française dans les Maritimes va souvent de pair avec acadianité, peu importe que la personne soit ou non de descendance acadienne¹². Le territoire, quant à lui, se décompose dans plusieurs communautés dispersées dans les provinces du Nouveau-Brunswick, de la Nouvelle-Écosse et de l'Île-du-Prince-Édouard, soit là où les Acadiens sont plus nombreux, là où ils s'affirment le plus régulièrement. De même, les Acadiens accordent une attention particulière à leur généalogie et connaissent bien leur histoire.

⁸ André Charbonneau et Laurier Turgeon, *Patrimoines*, ouvr. cité, p. 252-253; Beatrice Craig et Maxime Dagenais, *The Land in Between, The Upper St. John Valley, Prehistory to World War I*, Gardiner, Tilbury House, 2009, p. 331.

⁹ André Charbonneau et Laurier Turgeon, *Patrimoines*, ouvr. cité, p. 253-258.

¹⁰ Phil Comeau, Warren Perrin et Mary B. Perrin, *L'Acadie hier et aujourd'hui*, Nouveau-Brunswick, Andrepoint, 2014, p. 41-43.

¹¹ Phil Comeau, Warren Perrin et Mary B. Perrin, *L'Acadie*, ouvr. cité, p. 379.

¹² André Charbonneau et Laurier Turgeon, *Patrimoines*, ouvr. cité, p. 251.

Edmundston, cœur du Madawaska

Dans la région d'Edmundston, l'offre touristique et le patrimoine témoignent de l'importance accordée par les habitants à la valorisation de leurs racines. Depuis le début du XIX^e siècle, la région s'est principalement fait connaître pour ses vastes forêts, suscitant la convoitise des industriels. Les activités de plein air y ont aujourd'hui pris le relais¹³. En plus de miser sur la nature, la région d'Edmundston possède une panoplie de petits musées et de lieux de mémoire. Ces lieux sont soutenus par l'industrie touristique et servent à montrer aux visiteurs de quelle manière les habitants d'Edmundston se définissent comme groupe. Si ces lieux mentionnent les Acadiens comme contributeurs au développement de la région, c'est d'abord la culture distincte du Madawaska, nommée « brayonne », qu'ils mettent de l'avant. Cette culture est composée d'éléments canadiens-français et acadiens, mais aussi irlandais, écossais, anglais et malécites¹⁴. En ce sens, le site de Saint-Basile, voisin d'Edmundston, semble primordial pour la population du

Madawaska, puisqu'il s'agit de la première paroisse fondée par les Acadiens et Canadiens français de cette région¹⁵.

Le Congrès mondial acadien 2014 a pris une grande place dans l'offre touristique régionale et il a permis d'attirer beaucoup de visiteurs, mais surtout beaucoup d'Acadiens de la diaspora. Cependant, jusqu'à cet événement d'envergure, il ne semblait pas y avoir de traces d'une offre touristique spécifiquement acadienne dans la région. Au contraire, les habitants du Madawaska se définissent depuis longtemps comme les membres d'une grande communauté. Ayant des origines et des références différentes de celles du reste de la population acadienne, ils conçoivent encore aujourd'hui l'acadianité comme étroitement associée à l'Acadie « de la pêche et de la mer ». Difficile pour eux alors de saisir le sens du déploiement d'un événement tel que le CMA sur leur territoire¹⁶. Une résidente d'Edmundston interrogée dans le cadre des activités du CMA, M^{me} Laurette Desjardins, affirme ainsi que ce n'est que depuis trois ans qu'elle s'identifie aux Acadiens. Les raisons en sont nom-

¹³ Beatrice Craig et Maxime Dagenais, *The Land*, ouvr. cité, p. 327-334.

¹⁴ Office du Tourisme Edmundston Madawaska [En ligne], page consultée le 2 novembre 2014, URL : <http://tourismmedmundston.com/fr/quoi-faire.php?c=12>.

¹⁵ Dottie Hutchins et Paul Cyr, *Racines acadiennes, Images de la Vallée Saint-Jean*, Cyr Plantation, Aurores Boréales, 2014, p. 121-123.

¹⁶ Beatrice Craig et Maxime Dagenais, *The land*, ouvr. cité, p. 327-334.

breuses : on ne lui en avait jamais parlé auparavant, elle ne connaissait pas son histoire et elle s'identifiait surtout à la culture brayonne ou madawaskayienne. Selon elle, c'est encore le cas pour une grande partie de la population du Madawaska¹⁷. Une autre résidente d'Edmundston, M^{me} Huguette Plourde, affirme justement que le but du Congrès est de connaître ses racines¹⁸. Il semble effectivement que le Congrès ait permis à plusieurs de découvrir leurs racines acadiennes. Il ne faut pas conclure hâtivement que ces nouvelles connaissances ont fait ressortir de nouvelles appartenances, mais n'empêche qu'une conscience a commencé à germer.

Les restes de l'identité acadienne au Maine

Des communautés canadiennes-françaises et acadiennes étaient déjà présentes dans le Maine lorsque la frontière canado-américaine a été tracée en 1842. Or, les Acadiens vivant aux États-Unis sont très peu représentés dans les livres d'histoire acadienne. Ils sont par

exemple absents de l'*Histoire de la survivance acadienne, 1755-1935*¹⁹, publiée en 1935. Même la population de la péninsule acadienne ne semble pas être au courant de cette présence acadienne dans l'État du Maine. Bien que ces communautés n'aient pas été totalement dépouillées de leur identité acadienne, l'historiographie canadienne a contribué à circonscrire l'histoire acadienne dans les limites du Canada maritime. De plus, il semble que ceux qui mentionnent l'histoire acadienne en Nouvelle-Angleterre l'assimilent à celle des Canadiens français, alors qu'il s'agit de deux trajectoires distinctes associées à des traditions et des coutumes différentes²⁰.

L'enjeu de la langue rend encore plus difficile l'affirmation acadienne. Avant 1960, une loi de l'État du Maine stipulait que seul l'anglais pouvait être enseigné dans les écoles publiques. Elle a été changée depuis et désormais, le bilinguisme est accepté. En 1970, au moins 26 % des jeunes du Maine avaient le français comme première ou deuxième langue. Quelques projets ont depuis été entrepris pour promouvoir le bilinguisme

¹⁷ CMA 2014, *Identité acadienne : le Madawaska découvre ses racines acadiennes grâce au CMA 2014* [En ligne], page consultée le 2 novembre 2014, URL : <http://ici.radio-canada.ca/regions/atlantique/2014/06/23/006-madawaska-identite-acadienne-cma.shtml>.

¹⁸ CMA 2014, *Identité acadienne*, site Internet cité.

¹⁹ Antoine Bernard, *Histoire de la Survivance acadienne, 1755-1935*, Montréal, Clercs de Saint-Viateur, 1935.

²⁰ Clarence d'Entremont, *The French in New England, Acadia and Quebec*, Orono, University of Maine, 1972, p. 29.

au Maine, mais les anciennes lois prohibitives affectent encore l'enseignement du français. Aujourd'hui, la nouvelle génération pratique peu le français et ce sont principalement les plus âgés qui font des pressions à ce sujet, notamment face à ceux qui craignent de voir l'enseignement de l'anglais négligé au profit du français²¹. Comme l'unilinguisme a été la règle pendant longtemps, ils doivent sensibiliser les parents à l'intérêt, pour leurs enfants, de posséder une deuxième langue et une double culture.

En regard du peu d'importance accordée à l'histoire des Acadiens du Maine, quelle est la place accordée aux racines acadiennes de la région dans la programmation culturelle? Étonnamment, le patrimoine acadien est célébré. Les sites de Van Buren, de Saint-David ou encore la «Voici the Valley Cultureway» sont quelques exemples de produits touristiques qui mettent en valeur les racines acadiennes, mais aussi madawaskayiennes de la population²². En général, les activités

offertes aux touristes, principalement dans le comté d'Aroostook, mettent beaucoup l'accent sur une culture de langue française. Dans celle-ci, les identités acadienne et canadienne-française semblent bien présentes; les références au Madawaska, en revanche, sont peu nombreuses. Ceci étant dit, pouvons-nous affirmer que l'identité présentée dans l'offre touristique soit représentative de celle de la population en général? Pour le moment, il semble que les éléments canadiens-français et acadiens soient difficiles à départager, y compris par les descendants acadiens attachés à la sauvegarde du français.

Lors du Congrès mondial acadien 2014, l'État du Maine a été mis de l'avant par les organisateurs, notamment à titre d'hôte de l'événement, ce qui a permis à l'ensemble des Acadiens du Maine de se reconnaître. Don Lévesque, vice-président du Congrès et habitant du Maine, est d'avis que les Franco-américains et les Acadiens de langue française partagent une même culture, les mêmes valeurs et la même histoire²³. Son

²¹ CMA 2014, *Le français et la fierté acadienne aux États-Unis* [En ligne], page consultée le 7 février 2015, URL : <http://ici.radio-canada.ca/nouvelles/societe/2014/08/14/001-acadie-francais-maine-etats-unis.shtml>.

²² Dottie Hutchins et Paul Cyr, *Racines acadiennes*, ouvr. cité, p. 1-186; Maine Office of Tourism [En ligne], page consultée le 7 février 2015, URL :

<http://www.visitmaine.com/places-to-go/aroostook-county/van-buren/>.

²³ Maine Office of Tourism [En ligne], site Internet cité.

affirmation représente-t-elle l'avis d'une grande partie de la population? Bien que nous ne connaissions pas l'impact de son discours, il se positionne tout de même sur une plateforme symboliquement importante, soit le site Web de l'association touristique du Maine. En fin de compte, le Congrès a de toute évidence eu un grand écho dans la population du Maine, particulièrement aux abords de la rivière Saint-Jean où résident environ 15 000 habitants. Or, selon l'Office du tourisme du Maine, entre 10 000 et 12 000 personnes étaient présentes, des chiffres surprenants²⁴. Si M. Lévesque cherchait à afficher ses racines, c'est mission accomplie. Il reste à mesurer l'impact du message de M. Lévesque sur l'identité acadienne au Maine, mais nous pouvons déjà affirmer qu'il existe une identité acadienne propre au Maine, différente de celle de la région d'Edmundston.

Une identité acadienne au Témiscouata?

Le parcours du Témiscouata se démarque par rapport aux deux régions précédentes. En effet, son peuplement s'est surtout fait à la fin du XIX^e siècle à

partir de l'axe laurentien²⁵. Bien que la région fasse partie du territoire du Madawaska historique²⁶, sa population est moins diversifiée que celle, par exemple, du nord-ouest du Nouveau-Brunswick. Comme dans le cas du Maine, les livres d'histoire du Témiscouata mentionnent rarement l'installation d'Acadiens sur le territoire. La monographie *Témiscouata*²⁷ n'y fait pas allusion, tandis qu'*Histoire de l'Acadie*²⁸ et *L'Acadie des Maritimes*²⁹ n'y font que brièvement référence. Pourtant, selon l'historien Samuel Moreau, environ 28 % de la population actuelle a des racines acadiennes, mais elle réduit le peuplement du territoire à l'arrivée du chemin de fer en 1888 et ne sait pas qu'il y a eu beaucoup de va-et-vient sur le territoire³⁰.

Comme nous l'avons vu précédemment, l'offre touristique de *l'Acadie des terres et forêts* a été, dans le passé,

²⁵ Nicolas Gagnon, « Le Témiscouata, têtue et volontaire », *Continuité*, n° 101, 2004, p. 52-53.

²⁶ Les limites de cette région historique sont encore l'objet de débats.

²⁷ Société d'histoire et d'archéologie du Témiscouata, *Témiscouata*, Cabano, Société d'histoire et d'archéologie du Témiscouata, 2001.

²⁸ Nicolas Landry et Nicole Lang, *Histoire de l'Acadie*, Sillery, Septentrion, 2001.

²⁹ Jean Daigle, *L'Acadie des Maritimes*, ouvr. cité.

³⁰ CMA 2014, *Le Témiscouata redécouvre l'identité acadienne* [En ligne], page consultée le 9 février 2015, URL : <http://ici.radio-canada.ca/regions/atlantique/2014/06/30/002-identite-acadienne-temiscouata.shtml>.

²⁴ Maine Office of Tourism [En ligne], site Internet cité.

principalement axée sur la forêt. Si c'est le cas pour Edmundston et l'État du Maine, le Témiscouata n'y échappe pas non plus. De manière générale, le patrimoine occupe une place secondaire dans l'offre touristique régionale³¹. La promotion touristique au Témiscouata ne parle nullement des Acadiens, le contexte du CMA en 2014 ayant été une exception.

À quoi s'identifie la population de ce territoire? Selon un article publié par Pierre Bérubé en 1980, les Témiscouatins se définissent principalement par leurs activités économiques, soit l'agriculture et l'exploitation forestière. La compagnie forestière Fraser a donc eu un impact majeur sur le développement de l'identité collective, à la fois sur les plans économique, politique et socioculturel³².

Face à ce constat, l'arrivée du CMA sur la scène témiscouataine ne coïncide pas avec le sentiment identitaire de la population et semble même quelque peu opportuniste. L'événement a été mis à l'avant-plan à l'été 2014 et il a permis aux habitants de la région d'accueillir et de

participer eux-mêmes aux activités, pour un total de 44 000 participants qui souhaitent en connaître plus sur les racines acadiennes de la région³³. La population s'identifie-t-elle pour autant au projet acadien? Si des Acadiens ont effectivement pris pied sur le territoire, peu s'en souviennent. Selon une résidente de la région interrogée à l'occasion d'un reportage à Radio-Canada, M^{me} Hélène Pelletier, il s'agit d'une « histoire oubliée » que le Congrès est venu faire connaître à la population du Témiscouata, soulignant du même souffle qu'il s'agit de « racines étrangères ». D'ailleurs, lorsqu'on lui demande combien de gens se considèrent Acadiens dans son village, elle répond qu'il y en a peut-être une vingtaine sur 460 résidents³⁴. Le Congrès est peut-être venu raviver une identité oubliée au Témiscouata, mais peu de gens s'y sentent attachés. Il faudra attendre l'été 2015 pour voir ce qui aura survécu de ce Congrès sur la scène touristique.

La nébuleuse acadienne, une conquérante?

L'histoire permet de retracer en partie le fil des identités qui apparaissent sur un mystérieux territoire où convergent

³¹ Tourisme Témiscouata [En ligne], page consultée le 8 février 2015, URL : <http://www.tourismetemiscouata.qc.ca/vacancesquebec/visiter/culture-patrimoine-et-sites-historiques.aspx>.

³² Pierre Bérubé, « Le Témiscouata est une patrie », *Histoire Québec*, vol. 1, n° 1, 1995, p. 5-37.

³³ Marc LeBlanc (Groupe stratégique NuFocusinc.), *Retombées économiques*, ouvr. cité, p. 9.

³⁴ CMA 2014, *Le Témiscouata*, site Internet cité.

récits historiques, objets de patrimoine, offres touristiques et discours d'acteurs culturels. L'impact du Congrès mondial acadien au Madawaska révèle en effet plusieurs éléments surprenants, mais soulève aussi beaucoup de questions. Si la région d'Edmundston semble se sentir davantage madawaskayienne qu'acadienne, qu'en est-il de ceux qui ne se considèrent pas comme tels? Se sentent-ils plus Acadiens depuis le Congrès? Sont-ils indifférents? Pour les résidents du Maine, c'est encore plus complexe. En fait, il semble que la population n'ait pas les mêmes points de repère que les Canadiens face à l'identité acadienne. Ceux qui se considèrent Acadiens semblent être dans une phase de survivance plutôt que d'affirmation et donnent l'impression de mêler différentes identités en une seule. Dans celle-ci, les cultures canadienne-française et acadienne sont très importantes, de même que la religion catholique. Pour sa part, le Témiscouata est un bon exemple pour montrer qu'une identité n'est pas fixe et qu'elle peut se modifier à l'occasion d'un événement.

Donc, si certains ont affirmé à l'été 2014 que le peuple acadien brille par « son dynamisme, sa richesse culturelle et

sa volonté intarissable de s'affirmer³⁵ », il est au contraire plutôt difficile de saisir quelles communautés sont réellement interpellées. Il est possible d'associer ce témoignage aux Acadiens de la péninsule, mais pas à tous les Acadiens de la diaspora.

Ayant brossé le portrait identitaire de *L'Acadie des terres et forêts*, nous pouvons affirmer qu'il est difficile d'associer un bagage culturel commun ou une identité particulière au Madawaska. Le CMA 2014 semble avoir contribué à affirmer et à renforcer l'identité acadienne dans la région, ce qui démontre qu'un événement peut participer, jusqu'à un certain point, à la construction identitaire d'une population.

³⁵ Ronald Rudin, *L'Acadie entre le souvenir et l'oubli. Un historien sur les chemins de la mémoire collective*, Montréal, Boréal, 2014, p. 117.

Histoires de révolutions : *Paul au parc* de Michel Rabagliati et *Persepolis* de Marjane Satrapi

Myriam Côté
Université du Québec à Rimouski

À partir des années 1990, le neuvième art a connu un essor important, tant au Québec qu'aux États-Unis et en Europe. En se mettant à l'avant-plan du développement de formes narratives inusitées, la bande dessinée s'est taillé une place de choix parmi les pratiques artistiques et littéraires les plus exigeantes et novatrices. Parmi ces formes narratives que la bande dessinée a contribué à développer dans la période contemporaine, on compte notamment l'autofiction ou le roman (autobiographique). « Les bédéistes cherchaient depuis un moment l'occasion de s'affranchir du domaine de la fiction, du super héros et de l'humour : l'autobiographie leur permet de développer un nouveau langage, celui d'une BD destinée aux adultes qui prendra, plus tard, le nom de roman graphique¹. » Investissant massivement le domaine autobiographique, la bande dessinée s'est tournée

tout naturellement vers une dimension historique : s'inspirant de leur vécu personnel, plusieurs auteurs de bandes dessinées ont été amenés à représenter l'histoire collective dans laquelle s'insère ce vécu. Dans la foulée du succès et de la reconnaissance obtenus par Art Spiegelman avec *Maus* (1986), qui raconte la Shoah en mettant en scène des souris et des chats, les auteurs de bandes dessinées ont déployé des images de plus en plus personnelles et déconcertantes pour raconter l'Histoire.

Dans le cadre de cet article, nous nous intéresserons à deux bandes dessinées s'inscrivant dans cet entrecroisement de l'écriture autobiographique et de l'écriture historique. D'abord, *Paul au Parc* de Michel Rabagliati, paru aux Éditions de La Pastèque à Montréal en 2011 : cette œuvre raconte l'histoire de Paul, âgé de 11 ans, qui se fait initier à la vie politique pendant la crise d'Octobre de 1970. Puis, quelques années auparavant, en 2000, la bédéiste d'origine iranienne, Marjane Satrapi, publiait le premier volume de *Persepolis* aux éditions de l'Association à Paris. Elle y raconte la Révolution islamique de 1979 à travers les yeux de son personnage autobiographique, la petite Marji, âgée de 10 ans. *Paul au parc*

¹ Louise Daveluy, « Bande dessinée et autobiographie. Le dessin et les mots pour dire... vrai? », *Entre les lignes*, vol. 2, n° 1, 2005, p. 32.

et *Persepolis* appartiennent à deux espaces de production distincts et portent sur deux réalités historiques éloignées. Au-delà de ces différences, cependant, les deux bandes dessinées illustrent similairement le point de vue de personnages-enfants autofictionnels sur les contextes sociohistoriques des révolutions du Québec et de l'Iran dans les années 1970 et 1980. Nous tenterons de montrer comment Michel Rabagliati et Marjane Satrapi proposent ainsi une nouvelle écriture d'une page de l'histoire de leur pays, en l'entrecroisant avec l'histoire de leur personnage-enfant. Nous commencerons par étudier le processus de représentation des contextes sociohistoriques, tant par les illustrations que par la narration. Nous verrons ensuite un élément clé qui se dégage du processus de représentation, soit l'initiation politique des personnages-enfants par des intermédiaires. Cette médiation fait le lien entre le regard de l'enfant et la réalité historique et collective qui le dépasse.

La représentation des contextes sociohistoriques : urbanité et tensions sociales

Pour mettre en scène les contextes sociohistoriques du Québec des années 1970 et de l'Iran des années 1980,

Michel Rabagliati et Marjane Satrapi ont recours à de nombreux procédés esthétiques et narratifs. Ils procèdent d'abord à l'illustration de l'espace où évoluent les personnages. Dans *Paul au parc*, Rabagliati met en images la ville de Montréal avec les parcs, les rues et les commerces typiquement montréalais où Paul passe son temps à flâner. Dès les premières pages, on remarque une forte urbanité, définie à partir de la cohabitation de la ville et de la nature dans l'espace du parc. L'alter ego de Rabagliati est lui-même fasciné par la représentation de la ville dans les bandes dessinées qu'il lit, accordant plus d'importance aux dessins qu'à la narration. En lisant « la page de Gaston Lagaffe », il ne peut s'empêcher de s'exclamer : « Quels dessins incroyables! Et les décors de ville à l'arrière² !... » À la page 13 de la bande dessinée, il est écrit « Ville de Montréal » sur La Roulotte, un théâtre ambulant en plein air pour les enfants. Cet élément situe l'histoire de Paul dans un contexte de démocratisation de l'art au Québec, mais plus particulièrement à Montréal, dès les années 1960. Dans un article portant sur

² Michel Rabagliati, *Paul au parc*, Montréal, La Pastèque, 2011, p. 23, case 5. Désormais, les références à cet ouvrage seront indiquées par le sigle *PAP*, suivi de la page et de la case, et placées entre parenthèses dans le corps du texte.

une publication précédente de la série *Paul*, qui se déroule, à quelques années près, dans le même décor, Éric Paquin remarque que, « comme les premiers *comics books* qui excellaient à représenter les gratte-ciel des métropoles américaines, Rabagliati fait de Montréal un lieu éminemment *cartoonesque* avec ses rues quadrillées, ses maisons en rangées, ses appartements rectangulaires, les étagères hallucinantes de ses dépanneurs³ ». Dans *Paul au parc*, Rabagliati met en scène le contexte de révolution de la crise d'Octobre par des graffitis apposés sur les murs de la ville, illustrant des slogans du Front de libération du Québec (FLQ). Par exemple, dès la première partie de la bande dessinée, on peut lire : « Impérialistes Colonialistes Trudeau au Poteau » (*PAP*, p. 15). L'histoire apparemment enfantine de Paul s'inscrit de la sorte d'entrée de jeu dans un contexte de tensions sociales, voire de guérilla urbaine.

Cette image de guérilla urbaine et de révolution est aussi illustrée par Marjane Satrapi dans *Persepolis*. Elle place son personnage autobiographique dans le tumulte des tensions créées par la Révolution islamique. Contrairement à

³ Éric Paquin, « Souvenirs de jeunesse. *Paul en appartement* de Michel Rabagliati », *Spirale*, n° 201, 2005, p. 5.

Rabagliati, Satrapi illustre toutefois très peu de décors et d'arrière-plans dans ses cases : elle priorise la narration. La première page de la bande dessinée présente le personnage ainsi que les événements qui ont contribué à rendre le port du foulard obligatoire. Par ailleurs, la narration dans les encadrés se fait à la première personne. Marjane, âgée de 10 ans, raconte son histoire personnelle et celle de son pays : « Ça, c'est moi quand j'avais dix ans. C'était en 1980⁴. » La bédéiste affirme donc, dès le début, le lien entre l'enfance de son personnage et le contexte sociopolitique de l'Iran. L'histoire collective fait partie de la vie des personnages des bandes dessinées de Rabagliati et de Satrapi. De la même manière, les trames de vie personnelles de Paul et de Marjane s'inscrivent dans la grande



© 2007, Marjane Satrapi et L'Association.

⁴ Marjane Satrapi, *Persepolis*, Paris, L'Association, coll. « Ciboulette », t. 1, 2000, chapitre « Le foulard », p. 1, case 1. Désormais, les références à cet ouvrage seront indiquées par le sigle *P*, suivi du titre du chapitre, de la page et de la case, et placées entre parenthèses dans le corps du texte; puisque *Persepolis* n'est pas paginé, le numéro de page correspondra à la pagination de chaque chapitre, la première page de chaque chapitre étant celle où figure le titre.

Histoire. Par contre, Marjane a une meilleure compréhension des événements, elle est beaucoup moins candide que Paul, car la Révolution islamique menace directement sa famille, ce qui n'est pas le cas de Paul.

Les initiateurs : point de départ de l'apprentissage social et politique

Dans les deux bandes dessinées, les révolutions entraînent de nombreuses conséquences dans la société, mais aussi dans la vie des personnages principaux. Paul et Marjane, qui ne sont encore que des enfants, doivent apprendre les causes, les enjeux et les conséquences des révolutions en cours dans leur pays, d'où la nécessité d'une initiation. Ainsi, une autre manière pour les bédéistes de représenter l'histoire consiste à intégrer des mentors qui éveillent la conscience sociale et politique de leur personnage. Dans *Paul au parc*, Paul se fait initier à la vie politique et artistique par Daniel, un artiste contestataire, mais pacifiste, qu'il prend pour modèle. Il est ainsi plongé dans les tensions sociales pendant les luttes pour l'indépendance du Québec et la crise d'Octobre de 1970. Dans *Persepolis*, Marjane connaît la Révolution islamique de 1979. D'abord initiée à la situation politique de l'Iran par sa famille aisée et

progressiste, elle rencontre son oncle Anouche qu'elle considère comme son héros.

Dans les deux bandes dessinées, le contexte familial influence l'apprentissage des protagonistes et leur vision du monde qui les entoure. Au début de la bande dessinée, Marjane est déchirée entre ses propres opinions et celles de ses parents : « Je ne savais pas trop quoi penser du foulard. Moi, j'étais très croyante mais moi et mes parents ensemble étions très modernes et avant-garde. » (*P*, « Le foulard », p. 4, case 19) Éric Paquin a commenté ce passage dans *Spirale* :

Dans ce contexte particulier, l'intérêt suscité par le personnage de la narratrice tenait en bonne partie à son déchirement entre la foi juvénile qui l'animait (Dieu est dessiné dans le livre sous les traits d'un vieillard à barbe blanche) et l'athéisme révolutionnaire de ses parents. Ultimement, ce sont les valeurs de ces derniers qui l'ont emporté chez leur fille, malgré le tour que prit la révolution, les idéaux marxistes portés par les intellectuels ayant été rejetés au profit du fanatisme religieux populaire⁵.

Deux révolutions s'affrontent ainsi dans *Persepolis* : celle du « fanatisme religieux » et celle de « l'athéisme révolutionnaire ». À

⁵ Éric Paquin, « Vignettes persanes. *Persepolis* de Marjane Satrapi », *Spirale*, n° 199, 2004, p. 12.

part Dieu et Karl Marx à qui elle s'adresse dans son imagination, Marjane a d'abord son père comme premier initiateur. Dans le chapitre « La cellule d'eau », Ébi raconte à sa fille l'histoire de la formation de la République islamique. Il lui apprend aussi l'histoire du « papi » qui était prince : « Bon, je crois que tu es à l'âge de comprendre certaines choses, il faut que tu saches [...]. L'empereur qui fut renversé était le père de papi. » (P, « La cellule d'eau », p. 5, cases 30 et 31) La famille de Marjane est donc directement concernée par le contexte sociopolitique de l'Iran.

Dans *Paul au parc*, la famille de Paul défend la Révolution tranquille contre le mouvement felquiste. Chez Rabagliati, on retrouve donc également deux révolutions qui s'opposent. La famille de Paul se contente de regarder les nouvelles à la télévision pour suivre l'actualité politique, illustrant le caractère tranquille de la révolution en cours. La télévision occupe par ailleurs une place majeure dans *Paul au parc*. Les personnages ont les yeux rivés sur le journaliste à l'écran qui raconte les événements marquants de la crise d'Octobre (PAP, p. 26, p. 111 et p. 115). Le père de Paul se permet même des commentaires négatifs

qui critiquent vivement le mouvement felquiste. Lorsque Paul lui demande naïvement : « C'est qui les effets de cul? », il lui répond : « FLQ, Paul. Front de libération du Québec. Une bande d'excités qui se prennent pour Fidel Castro! Ils veulent une Révolution à la cubaine ici, toi chose! » (PAP, p. 26, case 3) Dans cet extrait, on remarque que Paul ne connaît pas la situation politique du Québec. Il n'est pas aussi informé que Marjane. Celle-ci a lu beaucoup de livres qui l'ont renseignée sur plusieurs sujets : « Je savais tout sur les enfants palestiniens, sur Fidel Castro, sur les petits Vietnamiens tués par les Américains, sur les révolutionnaires de mon pays... Mais mon livre préféré était une BD intitulée : "Le matérialisme dialectique". » (P, « La bicyclette », p. 3, cases 9 à 15) Marjane aime les bandes dessinées philosophiques pour ce qu'elles lui apprennent. Ces livres font partie intégrante de son éducation culturelle, spirituelle, politique et historique.

Paul, quant à lui, s'intéresse aux bandes dessinées populaires et aux livres qui portent sur le



© 2011, Michel Rabagliati et La Pastèque.

neuvième art. Il aime les bandes dessinées pour ce qu'elles sont et non pour ce qu'elles peuvent lui apprendre. Lorsqu'il emprunte à la bibliothèque de son école *Comment on devient créateur de bandes dessinées*, de Franquin et Jigé, il souligne l'importance de ce livre : « Sœur Berthe ne se doutait pas que ce petit livre allait changer ma vie ! » (*PAP*, p. 28, case 1) En plus d'entreprendre son initiation politique, Paul amorce, en cette période charnière de sa vie, une quête artistique.

C'est le personnage de Daniel Sabourin qui, à travers les événements d'octobre 1970, initie Paul à la fois aux mondes de l'art et de la politique. Daniel demeure l'un des personnages les plus importants de *Paul au parc*. Il soutient le FLQ parce qu'il aspire à une révolution socialiste, mais il n'en est pas membre. Daniel semble d'abord et avant tout être un artiste pacifiste et communiste. Pendant le camp d'été, il organise une activité intitulée « La journée à 200 sesterces », afin de montrer aux scouts la valeur de l'argent et le fonctionnement du système capitaliste en comparaison avec le système communiste : « C'est la dure loi du système capitaliste mes amis : aux plus riches la poche ! Dans un système communiste, les choses seraient diffé-

rentes; vous m'auriez donné une bonne partie de votre argent ce matin... et moi, le gouvernement, j'aurais pourvu à tous vos besoins essentiels de façon égale. C'est ça la différence entre le système capitaliste et le système communiste. » (*PAP*, p. 86, cases 1 et 2) Durant cette journée, Daniel loue son béret basque à Paul pour 75 sesterces. Le béret basque est un symbole important de la Révolution cubaine, car il était porté par Che Guevara, dont Paul découvrira le portrait dans la chambre de Daniel, où il occupe une place centrale (*PAP*, p. 108).

Dans *Persepolis*, Marjane se déguise souvent en Che Guevara et en Fidel Castro, figures qu'elle prend comme modèles révolutionnaires. Dans le chapitre « La bicyclette », elle dit : « Aujourd'hui je m'appelle Che Guevara. » (*P*, « La bicyclette », p. 1, case 2) Aux pages suivantes, elle demande à Dieu : « Tu ne trouves pas que je ressemble à Che Guevara et puis peut-être que je serais mieux en Fidel Castro ! » (*P*, « La bicyclette », p. 7, cases 31 et 32) Dans les deux extraits, elle porte un bandeau avec l'étoile blanche du drapeau de Cuba qui est aussi présente sur le béret du Che. Che Guevara est donc un des modèles de Marjane et de Daniel, héros de la

Révolution cubaine représentant l'idéologie communiste. À la fin de *Paul au parc*, dans la foulée de la Loi sur les mesures de guerre, Daniel est arrêté et relâché peu après. Paul explique ainsi les événements et leurs conséquences pour lui et ses amis : « Daniel fut rapidement relâché, la police n'avait rien contre lui. Il était membre du parti communiste et d'une association étudiante, mais ça n'avait rien d'illégal. [...] Il a réintégré la meute pour le camp d'hiver, mais maintenant, pour nous, il était devenu un héros révolutionnaire! » (*PAP*, p. 126, cases 3 et 4)

Si Paul considère Daniel comme un « héros révolutionnaire » après sa libération, Marjane rencontre elle aussi plusieurs héros communistes. Dans le chapitre intitulé « Les héros », justement, elle raconte la libération des prisonniers politiques en mars 1979. Elle fait la connaissance de deux personnages révolutionnaires : Siamak Jari et Mohsen Chakiba. À travers leurs témoignages, Marjane apprend leurs histoires et les tortures qu'ils ont subies en prison à cause de leurs convictions communistes. À partir de ce moment, la narratrice se cherche un héros dans sa famille : « Mais heureusement j'appris un jour l'existence d'Anouche, mon oncle... » (*P*,

« Moscou », p. 1, case 3) C'est donc Anouche qui occupe le rôle principal d'initiateur. Il apprend à Marjane son histoire personnelle et sa vie d'exilé pour fuir l'armée du Chah. Plus important encore, il lui explique tous les enjeux politiques concernant l'indépendance de l'Iran, la création d'une république démocratique par son oncle Feredyoune et son emprisonnement de neuf ans. Il lui dit : « Si je te raconte tout ça, c'est que c'est important que tu le saches. La mémoire de la famille ne doit pas se perdre. Même si c'est pas facile pour toi, même si tu ne comprends pas tout. » (*P*, « Moscou », p. 7, case 52) Anouche insiste sur l'importance de la mémoire familiale et de sa transmission.

Cette mémoire, Marjane la transmettra effectivement, mais d'une manière différente de celle d'Anouche. En la mettant en récit et en images, en effet, elle court-circuite sa dimension testimoniale et testamentaire : elle en propose une vision personnelle et éclatée, qui s'adresse cependant à une pluralité de lecteurs. En ce sens, l'œuvre de Satrapi et celle de Rabagliati s'inscrivent pleinement dans le mouvement général des œuvres narratives contemporaines qui, comme le dit Michel Biron, « s'empare [nt] des

images figées de l'Histoire pour les remettre en mouvement⁶ ».

Un art de la mémoire

Selon Éric Paquin, « [i]l y a quelque chose d'épique dans l'album de Satrapi, qui entreprenait à la fois ses mémoires et l'histoire de l'Iran contemporain⁷ ». Dans *Paul au parc* et *Persepolis*, une grande place est accordée aux photographies que prennent les personnages et qui représentent des fragments de leur mémoire. La photographie se situe à la frontière de l'art et du journalisme : art démocratique par excellence, elle est à la fois une activité créatrice et une activité politique. Dans *Paul au parc*, c'est Daniel qui est passionné par la photographie et qui initie Paul à cet art. Dans *Persepolis*, ce sont les parents de Marjane, grandement engagés dans les manifestations, qui prennent des photos en quantité : « Mon père était parti faire des photos de manif mais cette fois, il était très en retard. Des photos, il en faisait tous les jours. C'était strictement interdit. Il a même été arrêté une fois mais il s'en est sorti *in extremis*... » (P, « Persepolis », p. 4, cases 18 et 19) Les photographies

montrent des souvenirs issus de l'histoire collective et de l'histoire des parents de Marjane lors de la révolution. Toutes ces photographies, cependant, celles des parents de Marjane comme celles de Daniel, ne sont pas reproduites telles quelles dans les deux œuvres : elles sont *dessinées*, comme tous les autres éléments de la diégèse, parmi lesquels elles se confondent. Si les photographies permettent de conserver des traces de la mémoire dans les bandes dessinées, c'est donc à condition d'être remises en œuvre et transformées. Il en va de même pour les témoignages recueillis, qui ne transmettent quelque chose du passé qu'à condition d'être mis en récit par la narration. L'histoire comme l'Histoire deviennent ainsi toutes deux un art de la mémoire, par lequel elles sont appelées à se relancer l'une et l'autre indéfiniment.

Au terme de cet article, il apparaît que les bédéistes Michel Rabagliati et Marjane Satrapi proposent une nouvelle vision de l'histoire du Québec et de l'Iran, qui passe d'abord par un processus de représentation et d'appropriation de contextes sociohistoriques de révolutions. Les personnages principaux sont des enfants au tournant de l'adolescence plongés dans les événements politiques

⁶ Michel Biron, *Le roman québécois*, Montréal, Boréal, coll. « Boréal express », 2012, p. 97.

⁷ Éric Paquin, « Vignettes persanes », art. cité, p. 12.

marquants de leur pays, soit la crise d'Octobre de 1970 pour Paul et la Révolution islamique de 1979 pour Marjane. Dans les deux œuvres, l'initiation des personnages-enfants à ces événements est un élément clé du processus de représentation. C'est par l'entremise d'intermédiaires qu'ils apprennent les véritables enjeux et les conséquences des révolutions. Adultes, ils pourront raconter ces révolutions, celles-ci apparaissant dès lors comme le déclencheur d'un processus d'écriture menant à une vocation d'artiste. L'art qui en ressort est un art de la mémoire. Cet art nécessite le déploiement, mais aussi la transformation de nombreux matériaux (témoignages, photographies et archives) qu'il s'agit, pour reprendre les mots de Michel Biron, de « remettre en mouvement ».

En somme, le parcours initiatique des personnages-enfants en contexte de révolution leur permet d'accomplir une révolution personnelle et artistique qui procède fondamentalement des révolutions collectives. Il en va également ainsi, dans *Paul au parc*, pour le personnage d'Aline, la mère de Paul. À la fin de la bande dessinée, après l'arrestation de Daniel lors d'une pièce de théâtre pour enfants, dans la foulée des arrestations

massives d'octobre 1970, Aline entreprend sa révolution personnelle : elle va enfin pouvoir quitter son appartement qui était situé directement en face de celui de sa belle-mère, dont elle ne supportait plus les intrusions. Alors qu'elle aspire au changement depuis le début de la bande dessinée, ce n'est qu'à la toute fin qu'elle impose sa décision de quitter le logement familial : « Maman finira par gagner sa cause. L'été suivant, nous quitterons cet appartement. » (*PAP*, p. 143, case 7) Le conflit générationnel et culturel entre la mère et la grand-mère de Paul fait référence aux luttes féministes des années 1960 et 1970, autre fragment de l'histoire et de l'Histoire qui s'inscrit dans cet art de la mémoire.

Mémoires culturelles

De la destruction à la reconstitution

La destruction du patrimoine culturel durant la guerre en Bosnie-Herzégovine (1992-1995)

Pierre-Olivier Lemieux
Université du Québec à Rimouski

« L'assassinat d'une personne détruit une mémoire individuelle. La destruction d'un héritage culturel efface la mémoire d'un peuple. C'est comme s'il ne fut jamais là.¹ » Ces paroles mettent en contexte et résument éloquemment certaines conséquences de la guerre qui se déroula en Bosnie-Herzégovine de 1992 à 1995. Dès le départ, ce conflit au cœur de l'ex-Yougoslavie a été marqué par deux phénomènes dramatiques : l'expulsion massive et le massacre de citoyens en fonction de leur appartenance ethnique ainsi que la destruction délibérée de repères historiques, culturels et religieux².

¹ « The killing of a person destroys an individual memory. The destruction of cultural heritage erases the memory of a people. It is as if they were never there », Andràs J. Riedlmayer, « Destruction of Cultural Heritage in Bosnia-Herzegovina, 1992-1996 : A Post-war Survey of Selected Municipalities », rapport d'un expert mandaté par le Tribunal pénal international pour l'ex-Yougoslavie, Cambridge, 2002 ; je traduis.

² Andràs J. Riedlmayer, « From the Ashes : The Past and the Future of Bosnia's Cultural Heritage », dans Maya Shatzmiller (dir.), *Islam and Bosnia : Conflict Resolution and Foreign Policy in Multi-Ethnic States*, Montréal, McGill-Queens University Press, 2002, p. 99. Désormais, les références à cet ouvrage seront indiquées par le sigle *EA*, suivi de la page, et placées entre parenthèses dans le corps du texte.

Cet article s'intéressera à ce deuxième aspect. Il traitera de la destruction du patrimoine culturel durant le conflit, qui s'insère dans le génocide et le nettoyage ethnique opérés par les différents groupes armés impliqués : les Serbes orthodoxes, les Croates catholiques et les Bosniaques musulmans. Durant les trois années du conflit, près de 1500 monuments furent démolis ou endommagés, dont 30 appartenant à la communauté orthodoxe, 237 à la communauté catholique et 1284 à la communauté islamique³. Devant ces statistiques, on constate que ces destructions visaient principalement deux groupes, soit les Bosniaques et les Croates. Les monuments culturels ont été systématiquement attaqués dans le but d'effacer les traces identitaires de ces groupes. Le cas de la Bosnie-Herzégovine traduit bien le lien concret entre le patrimoine et la mémoire d'un peuple. Cet article permettra ainsi de mieux comprendre la valeur que peuvent avoir les monuments patrimoniaux pour les communautés auxquelles ils appartiennent.

³ Mehmed Bublin, *The Cities of Bosnia and Herzegovina, a Millenium of Development and the Years of Urbicide*, Sarajevo, Sarajevo Publishing, 1999, p. 93.

Afin de comprendre l'étendue ainsi que la diversité de l'héritage de la Bosnie-Herzégovine, il est essentiel de rappeler quelques faits historiques. Aux époques byzantine et ottomane, cette région se trouvait sur la route principale du commerce entre l'Orient et Venise, autrefois la porte d'entrée de l'Europe⁴. Au fil des siècles, cette route enrichit la culture bosniaque d'un métissage complexe d'influences méditerranéenne, byzantine, ottomane et européenne⁵. Du XII^e au XIV^e siècle, le royaume de Bosnie fut le seul d'Europe où la foi se partageait entre trois Églises chrétiennes : catholique, orthodoxe et bosniaque. Après la conquête ottomane, et jusqu'au début du XIX^e siècle, plus de la moitié de la population bosniaque adopta l'islam (*FA*, p. 102). Sous le règne ottoman, les sultans ont enrichi le patrimoine bosniaque par des développements urbains. Cette période a entre autres vu l'éclosion de villes telles que Sarajevo, Banja Luka et

⁴ Pamela de Condappa, « Cultural Genocide in Bosnia-Herzegovina ; Destroying Heritage, Destroying Identity », University of Cambridge, 2006, p. 7. Désormais, les références à cet ouvrage seront indiquées par le sigle *CG*, suivi de la page, et placées entre parenthèses dans le corps du texte.

⁵ Varatanovic-Guso, « The Role of Architectural Cultural Heritage in Postwar Recovery. Case Study : Bosnia and Herzegovina », dans Luana Xavier Pinto Coelho, Lorena Melgaço Silva Marques et Regina Orvañanos Murguía (dir.), *Mundus Urbano : (Re)thinking Urban Development*, Berlin, Frank & Timme, 2013, p. 22.

Mostar, où les pratiques religieuses incluaient l'islam, le christianisme, l'orthodoxie et même le judaïsme (*CG*, p. 6-7). Comme le mentionne Pamela de Condappa, la culture bosniaque reflétait ainsi « une société multiculturelle, urbaine et sophistiquée, qui apparemment croisait les frontières symboliques⁶ ». Bien qu'il ne faille pas croire que la société était totalement harmonieuse, le paysage architectural du pays suggère une certaine cohésion entre les différentes communautés.

Détruire l'héritage, c'est détruire l'identité

La culture matérielle fournit un « réservoir de légitimité qui peut être utilisé pour appuyer les revendications historiques sur un territoire et une identité⁷ ». En ce sens, les monuments culturels, quelles que soient leurs fonctions (commémorative, religieuse ou historique), constituent des cibles importantes qui permettent d'atteindre les racines et la mémoire d'un peuple. Autrement dit, si la culture matérielle peut

⁶ « [A] multi-cultural, urbane and sophisticated society, which apparently crossed symbolic boundaries relatively un-problematically » (*CG*, p. 7); je traduis.

⁷ « [O]ffers a palpable and potentially malleable reservoir of 'legitimacy' which can be used to authenticate historic claims over territory and identity » (*CG*, p. 1-2); je traduis.

structurer l'identité collective d'un groupe, sa destruction peut aussi servir à effacer les fondations de celle-ci. Cela est d'autant plus vrai dans un contexte de génocide, qui vise l'annihilation complète d'un certain groupe national, ethnique ou religieux.

La définition de « génocide » ne se limite pas à des tueries systématiques visant un groupe en particulier. Le terme peut désigner plus largement un « processus complexe de déshumanisation⁸ ». Plusieurs experts suggèrent d'élargir sa définition pour qu'elle inclue la destruction des marqueurs culturels d'un territoire (CG, p. 3). À l'époque de la Convention de Genève, en 1947, l'inventeur de ce terme, Raphael Lemkin, avait pourtant considéré la destruction de symboles culturels et l'avait associée à l'acte génocidaire : « la destruction de symboles culturels est un génocide, parce que ceci implique la destruction de leurs fonctions et ainsi menace l'existence du groupe social qui existe en vertu de sa culture commune⁹ ». Cependant, en 1948, la Sixième Commission des Nations Unies

laissa de côté la dimension culturelle liée au terme « génocide » et privilégia plutôt les actes d'extermination physique pour le définir¹⁰. Bien que l'expression « génocide culturel » demeure parfois ambiguë depuis ce temps, c'est principalement la définition qu'en avait donné Lemkin qu'adoptent aujourd'hui les spécialistes. Ainsi, une atteinte à l'héritage culturel doit être considérée comme un facteur génocidaire, surtout dans un contexte où la destruction d'objets patrimoniaux est intentionnelle.

L'archéologie contemporaine soutient que « la culture matérielle n'est pas *passive* » puisque « les objets construisent et restructurent *activement* la société¹¹ ». Tout comme la culture matérielle a pour effet de rendre une communauté présente, la destruction de ses sources identitaires a le potentiel d'éradiquer cette communauté d'un certain territoire (CG, p. 4). Dans le cas de la Bosnie, par exemple, les bâtiments religieux tels que les mosquées et les églises devinrent des cibles principales et la destruction de ceux-ci eut de puissants

⁸ Kenneth Roth, cité dans de Condappa, « Cultural Genocide », art. cité, p. 2.

⁹ Raphael Lemkin, cité dans John Cooper, « Raphael Lemkin and the Struggle for the Genocide Convention », Londres, Palgrave Macmillan, 2008, p. 241.

¹⁰ Adam Jones, *Genocide: A Comprehensive Introduction*, New York, Routledge, 2011, p. 30.

¹¹ « [M]aterial culture is not *passive*, objects *actively* construct and re-structure society », Colin Renfrew cité dans de Condappa, « Cultural Genocide », art. cité, p. 4; je traduis.

impacts sur les communautés auxquelles ils appartenaient. Ces monuments furent ciblés parce que la destruction culturelle en Bosnie « était non seulement destinée à éliminer un groupe ethnique en particulier, mais aussi à nier la possibilité d'un passé hétérogène, tolérant et multiethnique¹² ». Si les pièces maîtresses d'une présence identitaire disparaissent et ne peuvent plus être touchées, les mémoires s'affaiblissent et risquent éventuellement de disparaître¹³. Les motifs de ces destructions sont aussi expliqués en d'autres mots par l'historien Eric Hobsbawm : « s'il ne reste plus aucun passé tangible, celui-ci peut toujours être réinventé¹⁴. » En tant que preuves matérielles du passé, de tels monuments et lieux de rassemblement sont indéniablement importants pour la mémoire collective. L'existence d'un patrimoine culturel est essentielle à la survie d'un peuple.

¹² « [C]ultural destruction in Bosnia was not aimed not just to cleansing a particular ethnic group, but also to deny the possibility of a heterogeneous, tolerant and multi-ethnic past », Nicholas Adams cité dans de Condappa, « Cultural Genocide », art. cité, p. 11 ; je traduis.

¹³ Robert Bevan, *The Destruction of Memory : Architecture at War*, Londres, Reaktion Books, 2006, p. 16.

¹⁴ « [I]f there is no suitable past, it can always be invented », Eric Hobsbawm cité dans Robert Bevan, *The Destruction of Memory : Architecture at War*, p. 12 ; je traduis.

Un conflit nationaliste à l'intérieur d'un État multiethnique

Les déclarations d'indépendance de la Slovénie et de la Croatie en 1991 laissèrent l'État multiethnique de Bosnie dans une situation extrêmement complexe. Jusqu'alors, la République socialiste de Bosnie-Herzégovine et sa capitale, Sarajevo, avaient servi de modèle de tolérance ethnique entre Musulmans, Serbes et Croates. Il ne faisait cependant aucun doute que la Bosnie éclaterait si elle se séparait à son tour de la Fédération yougoslave. Les Serbes bosniaques feraient certainement tout en leur pouvoir pour demeurer dans la Grande Serbie de Milošević, tandis que les Croates catholiques et les Bosniaques musulmans refuseraient d'endurer une domination serbe. C'est effectivement ce scénario qui se réalisa en février 1992 lorsque la fédération menée par les Musulmans déclara son indépendance face à la Yougoslavie.

La Bosnie devint rapidement le champ de bataille le plus brutal des Balkans. La milice serbe assiégea la ville de Sarajevo et lança une campagne de bombardement contre celle-ci, suscitant l'indignation de la communauté internationale. En plus de procéder à

l'élimination de milliers de citoyens, les Serbes s'engagèrent aussi dans une campagne systématique d'« urbicides », visant les dépositaires culturels des Musulmans bosniaques et de la civilisation sarajévienne cosmopolite¹⁵. Ils ont délibérément bombardé les grandes institutions culturelles « alors qu'ils cherchaient non seulement à éliminer les Bosniaques [musulmans] mais aussi à oblitérer les fondations de leur existence communautaire et culturelle¹⁶ ». Partout dans l'ancienne république, ces cibles incluent autant des objets sacrés que profanes : la Bibliothèque nationale et universitaire à Sarajevo, l'Institut oriental de Sarajevo, le Musée national, l'Académie de musique, les archives régionales de Mostar, le Vieux pont de Mostar, des cimetières juifs et musulmans, plusieurs musées locaux et nationaux ainsi que des quartiers historiques entiers (*FA*, p. 99). Tout cela sans compter l'incinération de plus de 1 500 000 livres et de 155 000 manuscrits, soit la destruction de plusieurs siècles de

documents historiques¹⁷. Au bout du compte, ces statistiques démontrent bel et bien l'effort des milices serbes pour effacer toutes traces du passé qui pourraient rappeler aux générations futures que différentes communautés religieuses et ethniques ont déjà partagé un héritage culturel commun sur le même territoire.

Le siège de Sarajevo a distrait la communauté internationale des autres tueries commises en Bosnie. Bien que l'armée yougoslave ait reçu l'ordre de quitter le pays avant le début du conflit, elle avait volontairement laissé ses armes entre les mains des Bosniaques serbes. Ces derniers formaient alors une force de plus de 80 000 hommes. Souvent pris au piège avec des moyens militaires limités, les Bosniaques musulmans furent massacrés dans plusieurs régions de la Bosnie, surtout dans l'Est¹⁸. Au début de 1993, les Musulmans bosniaques se trouvèrent ensuite engagés dans un conflit tout aussi violent contre leurs anciens alliés : les Croates. C'est ce conflit qui mena à la

¹⁵ Adam Jones, *Genocide : A Comprehensive Introduction*, ouvr. cité, p. 321.

¹⁶ « [A]s they sought not only to eliminate Bosniaks [Bosnian Muslims] from Bosnia but also to obliterate their communal and cultural existence's foundation », Daniel Jonah Goldhagen, *Worse Than War : Genocide, Eliminationism, and the Ongoing Assault on Humanity*, New York, Basic Books, 2009, p. 142 ; je traduis.

¹⁷ Andràs J. Riedlmayer, « Killing Memory : The Targeting of Bosnia's Cultural Heritage », témoignage présenté à l'audience de la Commission sur la sécurité et la coopération en Europe, Congrès des États-Unis, 1995.

¹⁸ Laura Silber et Allan Little, *The Death of Yugoslavia*, Londres, BBC Books, 1996, p. 253.

destruction délibérée du Vieux pont de Mostar par les Croates le 9 novembre 1993. Dans un effort de ralliement et de survie, les Musulmans, après leurs ennemis Serbes et Croates, adoptèrent à leur tour une posture nationaliste. Cependant, ni les Musulmans ni les Croates ne s'attaquèrent au patrimoine culturel autant que leurs opposants Serbes. Après la guerre, un rapport de l'ONU attribua 90 % des atrocités commises en Bosnie-Herzégovine aux Serbes, contre 10 % aux Croates ou aux Musulmans¹⁹.

Les destructions délibérées étaient si importantes qu'elles ont entraîné le plus grand bouleversement du paysage culturel de l'histoire des Balkans²⁰. Tous les monuments pouvant constituer un symbole identitaire ont fatalement été ciblés par les soldats de cette guerre culturelle. De ce fait, il demeure peu de villes en Bosnie-Herzégovine dont le noyau historique n'a pas été fortement endommagé. Les milieux urbains de villes telles que Banja Luka, Foča, Travnik, Bihać, Jajce et Mostar ont tous été

détruits. Bien que les trois partis aient subi des pertes culturelles irréparables partout à travers le pays, la communauté musulmane fut celle qui écopa le plus. Plus de 50 % des mosquées bosniaques furent détruites ou endommagées durant le conflit²¹.

Quoi qu'il en soit, malgré ces statistiques, la destruction intentionnelle de monuments constituait bel et bien une stratégie de guerre pour les trois partis se trouvant au cœur du conflit. Comme le souligne John C. Chapman, cette stratégie visait plus que des objectifs de réformes politique et économique; elle cherchait plutôt à atteindre les racines culturelles des ennemis²², allant à l'encontre d'un passé où les trois communautés avaient vécu ensemble de manière harmonieuse. L'héritage de chacune avait contribué au patrimoine de la Bosnie dans son ensemble, mais cette complémentarité a disparu quand les élites nationalistes ont manipulé le passé pour éveiller des sentiments de haine entre les groupes²³. Après la guerre, il fallait donc beaucoup

¹⁹ James Waller, *Becoming Evil: How Ordinary People Commit Genocide and Mass Killing*, Oxford, Oxford University Press, 2002, p. 262.

²⁰ John C. Chapman, « Destruction of a common heritage: the archeology of war in Croatia, Bosnia and Herzegovina », *Antiquity*, vol. 68, n° 258, 1994, p. 120.

²¹ John C. Chapman, « Destruction of a common heritage », art. cité, p. 121.

²² John C. Chapman, « Destruction of a common heritage », art. cité, p. 125.

²³ Joel M. Halpern, « Introduction: War Among Yugoslavs », *Anthropology of East Europe Review*, vol. 11, n° 1 et 2, p. 5.

plus qu'un traité de paix pour réparer les dégâts provoqués par des idéologies de destruction massive.

Vers la paix

En 1995, les Accords de Dayton marquèrent le début d'un cheminement vers la paix en Bosnie-Herzégovine et entre la Croatie et ce qui restait de la Yougoslavie. Les trois ans et demi de guerre et de nettoyage ethnique avaient forcé le déplacement de plus de 2 000 000 d'habitants, soit la moitié de la population totale du pays, en plus d'avoir coûté la vie à plus de 200 000 hommes, femmes et enfants (*FA*, p. 99). Après la perte de ces vies humaines, il faut considérer les dommages infligés aux bâtiments culturels de la Bosnie, qui étaient, dans une certaine mesure, tout aussi regrettables. C'est pour cette raison que l'une des clauses des accords de paix, l'annexe 8, inclut l'établissement d'une commission de préservation des monuments nationaux (*FA*, p. 125). Partagée entre la Fédération de Bosnie-Herzégovine et la République serbe de Bosnie (Republika Srpska), les deux entités qui forment la Bosnie d'après-guerre, cette commission a eu le mandat de répertorier les propriétés qui avaient une importance culturelle,

historique, religieuse ou ethnique et d'en faire des monuments nationaux²⁴.

Mise en place afin d'améliorer le processus de réconciliation, cette commission n'a malheureusement pas été aussi efficace que prévu. Plus de cinq ans après Dayton, elle demeurait toujours coincée dans des disputes procédurales au cœur d'un cheminement complexe de reconstruction (*FA*, p. 125). En ce qui concerne les Nations Unies et les autres organisations non gouvernementales (ONG), le génocide dans les Balkans semble n'avoir représenté pour eux qu'une autre crise humanitaire. Leur priorité a ainsi été de fournir de la nourriture, des abris et des soins médicaux. Pourtant, la reconstruction de l'héritage culturel et religieux en Bosnie se devait d'être un élément central dans la restauration du multiculturalisme et de la société civile de la Bosnie d'après-guerre²⁵. La tâche de reconstruire les fondations culturelles, religieuses et historiques de la Bosnie fut finalement laissée aux victimes.

²⁴ United Nations General Assembly Council, « The General Framework Agreement for Peace in Bosnia and Herzegovina », 1995, p. 103.

²⁵ John C. Chapman, « Destruction of a Common Heritage », art. cité, p. 127.

En somme, l'expérience bosniaque nous permet de saisir l'importance des monuments culturels dans un contexte de guerre multiethnique. Nous avons pu remarquer que ces monuments deviennent une priorité dans de telles circonstances; autant pour les victimes qui cherchent à les protéger que pour les agresseurs qui cherchent à les détruire. Le patrimoine culturel est donc effectivement essentiel à la survie d'un peuple. Dans un conflit nationaliste comme celui de l'ex-Yougoslavie, les campagnes de purification culturelle avaient non seulement pour but d'éliminer physiquement les communautés visées, mais aussi d'anéantir leur présence dans l'histoire. En ce sens, les enjeux de la reconstruction du patrimoine et des villes de Bosnie après la guerre sont aussi complexes que les raisons qui ont motivé leur destruction pendant la guerre.

De l'Histoire à la mémoire dans *Harry Potter et la Chambre des Secrets* de J. K. Rowling et *Maus* d'Art Spiegelman

Caroline Gauvin-Dubé
Université du Québec à Rimouski

Harry Potter et la Chambre des Secrets, deuxième tome de la saga *Harry Potter* de J. K. Rowling (1998), et *Mon père saigne l'histoire*, premier tome de la bande dessinée *Maus* d'Art Spiegelman (1986), sont deux œuvres que tout a priori oppose l'une à l'autre. La première raconte l'histoire fantastique d'un jeune sorcier qui étudie à l'école de sorcellerie Poudlard, tandis que la deuxième est le récit biographique d'un juif ayant survécu à la Shoah. L'une est donc un roman appartenant au genre littéraire de la *fantasy*, destiné à un jeune public; l'autre est une bande dessinée illustrant des faits historiques parmi les plus traumatiques du XX^e siècle. Même si le monde de Harry Potter paraît étranger aux drames de l'Histoire, il s'avère qu'il n'y est pas indifférent, au contraire, du moins dans le deuxième tome de la série. Certains critiques¹ ont déjà relevé que les quelques

¹ Voir notamment Louis Roussel, *Harry Potter : de l'apprenti sorcier à l'apprenti détective. Analyse de l'intergénéricité-fantasy et roman policier – dans Harry Potter et la Chambre des Secrets, mémoire de maîtrise*, Université Laval, 2005, p. 56-57.

dates mentionnées dans ce tome permettent de situer l'origine du drame en 1942, pendant la Seconde Guerre mondiale². De plus, les événements racontés dans *Harry Potter et la Chambre des Secrets* soulèvent des enjeux éthiques qui rappellent étrangement ceux de la Shoah : la Chambre des Secrets, récemment rouverte, visait originellement l'élimination des enfants de « moldus », jugés « de sang impur ». Ainsi, malgré des différences patentes, les œuvres de Rowling et de Spiegelman ont pour point de départ les mêmes événements historiques, que les auteurs s'approprient différemment. Dans le cadre de cette étude, nous tenterons de montrer comment les deux œuvres partagent une même structure régressive, par laquelle elles énoncent un impératif de mémoire. Il s'agira de voir, dans chacune des œuvres, comment le héros doit d'abord se confronter au passé pour ensuite pouvoir se tourner vers l'avenir.

² Lorsque Harry assiste au cinq centième anniversaire de mort de Nick Quasi-Sans-Tête, la date de sa mort est inscrite sur le gâteau : « Sir Nicholas de Mimsy-Porpington /mort le 31 octobre 1492 » (*HP*, p. 146). On peut en déduire que l'action se déroule en 1992; sachant que la Chambre des Secrets a été ouverte pour la première fois cinquante ans plus tôt (*HP*, p. 237), on peut dater précisément cet événement en 1942.

Le crime à l'origine de l'enquête

Dans le deuxième tome de la série, Harry Potter commence sa deuxième année d'études à l'école de sorcellerie Poudlard. Le jour d'Halloween, Harry, avec ses amis, Ron et Hermione, découvre un étrange message sur le mur d'un couloir de l'école : « LA CHAMBRE DES SECRETS A ÉTÉ OUVERTE. ENNEMIS DE L'HÉRITIER, PRENEZ GARDE³. » Juste en dessous, « Miss Teigne, la chatte du concierge, était pendue par la queue à une torchère. Elle était raide comme une planche, les yeux grands ouverts. » (HP, p. 151) À première vue, rien ne semble relier Harry Potter et ses amis à cette affaire, mais deux raisons feront en sorte qu'ils ressentiront la nécessité d'enquêter pour trouver le coupable et l'empêcher de récidiver.

D'abord, ces « ennemis de l'héritier » font référence aux enfants qui proviennent d'une famille sans pouvoirs magiques, comme Hermione, dont les parents sont dentistes. Drago Malefoy est le premier à annoncer officiellement qu'ils sont en danger : « Ennemis de l'héritier,

³ J. K. Rowling, *Harry Potter et la Chambre des Secrets* [1998], trad. de Jean-François Ménard, Paris, Gallimard Jeunesse, coll. « Folio/Junior », 1999, p. 151. Désormais, les références à cet ouvrage seront indiquées par le sigle *HP*, suivi de la page, et placées entre parenthèses dans le corps du texte.

prenez garde! Bientôt, ce sera le tour des Sang-de-Bourbe! » (HP, p. 152; l'auteur souligne) Le terme « Sang-de-Bourbe » est une insulte adressée aux sorciers nés moldus; elle réfère à l'impureté de leur sang, qui les distingue de ceux dits de « Sang-Pur », qui descendent d'une longue lignée de sorciers. L'affirmation de Drago est d'ailleurs confirmée par le professeur d'Histoire de la Magie, qui raconte la légende selon laquelle Serpentard, l'un des fondateurs de Poudlard, aurait « aménagé une salle cachée dans le château » (HP, p.162). Seul son héritier aurait le pouvoir d'ouvrir cette salle cachée afin de libérer « la chose horrible qu'elle contient [et de] chasser de l'école ceux qui ne [sont] pas dignes d'étudier la magie. » (HP, p.162) C'est donc en premier lieu pour protéger Hermione et tous ceux qui, comme elle, sont nés de parents moldus que Harry mène une enquête afin d'identifier le coupable et de mettre fin aux agressions.

L'enquête de Harry est motivée en second lieu par la nécessité de prouver son innocence aux élèves de l'école et à certains professeurs qui le croient l'héritier de Serpentard. Il s'avère que Harry est un « fourchelange », c'est-à-dire qu'il a la faculté de parler aux serpents, faculté que Salazar Serpentard possédait lui-même. Ce

pouvoir fait en sorte qu'il entend la voix fourbe du Basilic, le monstre responsable des agressions. En suivant cette voix dont il ignore l'identité et la provenance, Harry est toujours le premier à arriver sur les lieux où des élèves ont été pétrifiés, ce qui fait de lui un excellent suspect. L'esprit d'aventure de Harry, qui n'hésite jamais à plonger au cœur du danger, l'entraîne également à vouloir élucider à tout prix le mystère de la Chambre des Secrets. Ainsi, les aventures de Harry, Ron et Hermione ne peuvent se poursuivre tant qu'ils ne réussissent pas à trouver le coupable des agressions. Pour ce faire, ils devront retourner dans le passé où se trouvent les réponses à leurs questions. En effet, Dobby, l'elfe de maison, révèle à Harry que ce n'est pas la première fois que la Chambre des Secrets a été ouverte.

Dans *Maus*, le protagoniste et narrateur Artie nourrit depuis quelque temps le projet d'écrire l'histoire de son père, Vladek, un Juif polonais survivant d'Auschwitz. C'est de ce projet dont il est question dès le premier chapitre de la bande dessinée :

ARTIE – Je veux toujours faire ce livre sur toi... Celui dont je t'ai déjà parlé... Sur ta vie en Pologne et sur la Guerre...

VLADEK – Ma vie, il faudrait beaucoup de livres. Et qui veut entendre des histoires pareilles?

ARTIE – MOI!... Commence par Maman... Dis-moi comment vous vous êtes rencontrés⁴.

On comprend plus tard que la mère d'Artie est au centre de son enquête, de ce besoin d'arracher à son père l'histoire de sa vie. En fait, c'est elle qui, indirectement, a motivé cette quête de la mémoire.

Au centre de l'œuvre est reproduite une bande dessinée créée par Artie quatre ans après le suicide de sa mère dans laquelle il raconte cet événement traumatique. À la toute fin de cette mise en abyme, une scène montre Artie derrière les barreaux d'une cellule d'hôpital psychiatrique qui s'adresse à sa mère morte : « Félicitations!... Tu as commis le crime parfait... Et tu m'as mis là... Mes circuits grillés... Mes nerfs à vif... Et mes connexions foutues!... Tu m'as assassiné, maman, et c'est moi qui paye l'addition!!! » (*M*, p.105) Le crime à l'origine de l'enquête d'Artie est donc le suicide de sa mère, qui a provoqué la mort symbolique de son fils. En faisant appel à

⁴ Art Spiegelman, *Mon père saigne l'histoire, Maus I* [1987], trad. de Judith Ertel, Paris, Flammarion, 1992, p. 14. Désormais, les références à cet ouvrage seront indiquées par le sigle *M*, suivi de la page, et placées entre parenthèses dans le corps du texte.

la mémoire, en demandant à son père de lui raconter son histoire en commençant « par Maman », Artie cherche à trouver un responsable et à s'expliquer ce qui a pu pousser une survivante d'Auschwitz à mettre fin à ses jours. Artie, comme Harry, ne pourra aller de l'avant tant qu'il n'aura pas trouvé une réponse à ce mystère. Autrement dit, la mort de sa mère, comme un poids sur sa conscience, l'empêche d'avancer. Pour retrouver son identité et se tourner vers l'avenir, il doit d'abord rétablir la transmission rompue.

En somme, d'un côté, Harry Potter tente de trouver le coupable des agressions qui surviennent dans son école afin de protéger Hermione et de prouver son innocence; d'un autre côté, Artie tente de trouver un coupable au suicide de sa mère pour expliquer le sens de sa propre vie. Dans un cas comme dans l'autre, les protagonistes devront faire appel à la mémoire et retracer les souvenirs du passé pour parvenir à leurs fins.

Le journal intime : un récit du silence

Harry et Artie, au cours de leur enquête, sont hantés par un journal : Harry, par celui de Tom Jedusor, et Artie, par celui de sa mère. Tous deux croient que les réponses à leurs questions s'y

trouvent puisque ces journaux contiennent les souvenirs du passé. Or ils se confronteront respectivement à leur silence et à leur absence.

Alors qu'ils interrogent Mimi Geignarde, le fantôme d'une jeune fille qui habite dans les toilettes des filles, près de l'endroit où a eu lieu l'attaque de Miss Teigne, Harry et Ron « virent sous le lavabo un petit livre à la couverture noire et miteuse [...] [Harry] vit tout de suite qu'il s'agissait d'un journal intime. D'après la date qu'on arrivait encore à lire sur la couverture, il était vieux de cinquante ans. Harry l'ouvrit avec avidité. La première page portait un nom tracé dans une encre qui avait un peu bavé : T. E. Jedusor. » (HP, p. 245) À ce moment-là, Harry n'établit pas le lien entre le journal et la Chambre des Secrets. Il lui est toutefois impossible de s'en débarrasser, et ce, même si les pages du journal sont totalement vierges : il lui paraît trop étrange qu'on ait voulu s'en débarrasser ainsi. C'est plus tard, avec l'aide d'Hermione, qu'il parvient à faire le lien entre le journal et l'enquête en cours :

Réveille-toi un peu, Ron! s'impatienta Hermione. On sait que celui qui a ouvert la Chambre des Secrets la première fois a été renvoyé de l'école *il y a cinquante ans*. On sait aussi que T. E. Jedusor a reçu une récompense pour services

rendus à Poudlard *il y a cinquante ans*. Et si Jedusor avait obtenu cette récompense pour avoir *démasqué l'héritier de Serpentard*? Son journal intime permettrait sans doute de tout savoir (HP, p. 246-247; l'auteure souligne).

Ron ramène Hermione à la réalité en lui rappelant que son hypothèse « a juste un petit défaut : c'est qu'il n'y a *rien* d'écrit dans ce journal. » (HP, p. 247; l'auteure souligne) Malgré tous les efforts d'Hermione pour percer ce mystère, les pages du journal demeurent obstinément blanches. Harry, qui n'en conserve pas moins l'intuition que ce journal renferme une histoire importante, voire primordiale, n'a toutefois accès qu'au silence, à un récit absent, mais qui, nous le verrons, finira par se construire.

Artie, de son côté, découvre, en recueillant le témoignage de son père, que sa mère a tenu un journal : « ARTIE – Quand j'étais petit, je voyais dans la maison des cahiers en polonais. C'était son journal? [...] VLADEK – Son journal n'a pas survécu à la guerre, ce que tu as vu, elle l'a écrit après. Toute son histoire depuis le début. » (M, p. 86) Artie réclame ces écrits avec un grand enthousiasme : « Oh mon Dieu! Où ils sont? Il me les **FAUT** pour mon livre! » (M, p. 86) La majuscule et le caractère gras du verbe

« faut » ne sont pas anodins. Ces marques typographiques signalent l'importance pour Artie du récit de sa mère : dès que son père lui apprend son existence matérielle, il lui devient indispensable, voire inestimable. En revanche, Vladek change de sujet et attire l'attention de son fils sur sa propre histoire, ses propres souvenirs. Artie n'abandonne pas si facilement. Après avoir fouillé en vain les étagères de son père, il insiste pour que celui-ci retrouve le journal en répétant : « Il me le faut! » (M, p. 107) On comprend pourquoi il insiste à ce point : pour lui, il est nécessaire de retracer le passé de ses parents afin de trouver une explication au suicide de sa mère, source de ses propres malheurs.

Cependant, d'autres raisons rendent le récit de sa mère si précieux aux yeux d'Artie. En discutant de son livre avec Mala, la seconde épouse de Vladek, Artie avoue qu'il craint que son père ne l'empêche de faire un portrait fidèle de l'histoire, car « sur certains points, il est exactement comme les caricatures racistes du vieux juif avare. » (M, p. 133) Ce à quoi il ajoute : « Si seulement **MAMAN** m'avait raconté son histoire elle-même. Elle était plus sensible. Mon livre aurait été plus équilibré. » (M, p. 134) Ainsi, Artie ne souhaite pas retrouver le journal

de sa mère uniquement pour comprendre les raisons de son suicide; il croit que sa façon d'aborder la vie est plus près de la vérité que celle de Vladek. Néanmoins, malgré l'importance que revêt le journal d'Anja, celui-ci ne sera jamais rien de plus qu'un récit de l'absence.

Alors que Harry Potter se retrouve devant un journal vierge dont l'histoire est encore à écrire, Artie avait à sa portée un récit entièrement écrit, mais qui n'est plus qu'un tas de cendres. Artie ne pourra effectivement jamais y avoir accès, puisqu'à la toute fin, son père avoue avoir détruit tous ces cahiers qui contenaient « trop de souvenirs » (*M*, p. 161). Vladek a volontairement effacé la mémoire d'Anja parce que lui-même ne voulait plus se souvenir.

Le souvenir : la résolution de l'enquête

Harry Potter et Artie réussiront, malgré le silence de ces journaux qui les hantent, à accéder au souvenir et à revisiter le passé; c'est alors que se dénoueront leurs enquêtes respectives. Or il s'avère que les événements passés qui refont surface devant Harry et Artie sont étrangement semblables. Contrairement à ce que nous avons fait dans les parties précédentes, nous commencerons cette

dernière partie, pour les besoins de l'analyse, par l'examen de la situation dans *Maus*. Le rapprochement avec *Maus* permet en effet de faire ressortir la dimension historique qui sous-tend la série *Harry Potter*, qui se révèle discrètement, mais explicitement dans *la Chambre des Secrets*.

La seule chose dont se souvient Vladek à propos des cahiers d'Anja, c'est qu'elle y avait écrit : « Je souhaite que mon fils, quand il grandira, ça l'intéressera. » (*M*, p.161) Le père d'Artie a donc rompu la transmission qu'Anja avait espéré établir avec son fils. C'est peut-être pour essayer de combler ce manque dont il est responsable qu'il accepte de raconter son histoire à Artie. Le prologue de la bande dessinée montre déjà que la communication intergénérationnelle est difficile. On y voit Artie, enfant, qui va voir son père en pleurant parce que ses amis ne l'ont pas attendu après qu'il soit tombé de ses patins à roulettes. Son père lui dit alors : « Des amis? Tes amis?... Enfermez-vous tous une semaine dans une seule pièce, sans rien à manger... Alors tu verras ce que c'est, les amis!... » (*M*, p. 6) Vladek fait évidemment référence à son expérience de la guerre, mais le jeune Artie ne peut pas

comprendre ce que lui dit son père parce qu'il ne partage pas son vécu. C'est pourquoi *Maus*, avant d'être le récit de Vladek, est le récit d'Artie, qui tente de trouver son chemin à travers l'histoire imposante de ses parents : « Artie [...] lutte pour trouver son chemin à travers la mémoire de l'Holocauste de son père, qui est devenue une partie importante de l'histoire de sa famille. Artie, en tant que survivant de la deuxième génération de l'Holocauste, porte le poids des retombées de cet événement historique tout en ne l'ayant pas vécu de première main⁵. »

D'ailleurs, Vladek n'offre pas de lui-même son histoire à son fils. Après Auschwitz, la transmission n'est plus quelque chose de naturel. C'est Artie qui doit, visite après visite, arracher des souvenirs à son père. Le premier tome de *Maus* retrace les événements vécus du milieu des années 1930 à l'hiver 1944, c'est-à-dire du moment où Vladek a rencontré Anja jusqu'à leur arrivée à Auschwitz dans le camp de concentration

⁵ « Artie [...] struggles to find his way into his father's Holocaust memory that has become a significant part of the family history. Artie, as a second-generation survivor of the Holocaust, is burdened with the fallout of the historical event while not having encountered it firsthand. » Hye Su Park, « Art Spiegelman's *Maus*: A Survivor's Tale: A Bibliographic Essay », *Shofar: An Interdisciplinary Journal of Jewish Studies*, vol. 29, n° 2, 2011, p. 147; je traduis.

où ils ont été séparés : « Anja et moi, chacun dans une direction différente, on a été et on pouvait pas savoir si on reverra l'autre vivant. » (*M*, p. 160) Artie, à ce moment, rappelle encore une fois que le journal de sa mère lui aurait été utile pour savoir ce qu'elle avait vécu de son côté, mais Vladek répond : « Je peux te le dire... Pareil que moi elle a vécu! TERRIBLE! » (*M*, p. 160) Ici, le père d'Artie ne se présente plus comme une voix unique, mais comme la voix de tous ceux et celles qui ont survécu ou péri lors de l'Holocauste : « la voix du passé parle directement et sans intermédiaire, non pas tant pour lui [Artie] que par lui; par ailleurs, il permet à cette voix de parler non seulement à nous, lecteurs, mais aussi aux nombreux fantômes qui constituent ce passé⁶ ». Cependant, le récit de Vladek ne cible aucun coupable en particulier : « On savait ce qui se passait – qu'ils allaient nous gazer et nous jeter dans les fours – c'était en 1944... Tout on savait. Et on était là. » (*M*, p. 159) Ce « ils » demeure impersonnel et peut se référer à plusieurs. À travers les souvenirs de son

⁶ « [T]he voice of the past speak directly and unmediated not so much to him [Artie], as through him; furthermore, he permits that voice to speak not only to us, the readers of the text, but to the many ghosts that constitute this past », Emily Miller Budick, « Forced Confessions : The Case of Art Spiegelman's *Maus* », *Proof Texts*, vol. 21, n° 3, 2001, p. 380 ; je traduis.

père, Artie ne peut trouver qu'un seul coupable au suicide de sa mère et à ses propres malheurs : l'horreur, le poids de l'Histoire elle-même.

En ce qui concerne *Harry Potter*, le journal duquel il attend des réponses ne demeurera pas, comme il l'a été pour Artie, inaccessible. Contrairement à celui d'Anja, le journal de Tom Jedusor est encore entièrement disponible pour la construction d'une histoire, d'autant plus qu'il appartient au coupable et non à la victime. Alors qu'il examine une fois de plus le journal, Harry y écrit son nom; l'encre disparaît alors qu'apparaissent d'autres mots qui s'écrivent d'eux-mêmes sur la page : « Bonjour, Harry Potter. Je m'appelle Tom Jedusor. Comment as-tu trouvé mon journal? » (*HP*, p. 254) Excité d'avoir enfin percé le mystère du journal, Harry se met alors à interroger Jedusor sur la Chambre des Secrets. Les réponses qu'il obtient confirment les hypothèses qu'il avait émises plus tôt avec Hermione :

Quand j'étais en cinquième année, la Chambre a été ouverte, le monstre a attaqué plusieurs élèves et il a fini par en tuer un. J'ai réussi à prendre sur le fait celui qui avait ouvert la Chambre et il a été renvoyé. [...] Mais je savais que le drame pouvait se répéter. Le monstre était toujours vivant et celui qui avait le pouvoir

de le libérer n'était pas en prison.
(*HP*, p. 255)

Les événements actuels semblent être la répétition des événements qui ont eu lieu cinquante ans plus tôt. Harry est persuadé que Jedusor détient les réponses à toutes ses questions et qu'il peut le mener vers la vérité. Harry accepte lorsque celui-ci lui propose de l'entraîner dans son propre souvenir pour lui révéler qui était le coupable à son époque. Cependant, ce souvenir n'est qu'une nouvelle fausse piste : Jedusor lui montre la capture de Hagrid, accusé à tort d'avoir ouvert la Chambre des Secrets la première fois. Cette fausse piste mène cependant Harry vers de nouveaux indices qui lui permettent d'accéder enfin à la Chambre des Secrets et de délivrer Ginny, la sœur de Ron, qui y est prisonnière. C'est seulement à l'intérieur de la Chambre que la véritable identité du coupable se révèle à travers la voix d'un souvenir : celui de Tom Jedusor s'étant extrait du journal pour se matérialiser devant Harry. L'enquête se termine donc au moment où on apprend l'identité du coupable : l'héritier de Serpentard est et a toujours été Tom Jedusor, nom de naissance de Voldemort. C'est lui qui avait ouvert la Chambre une première fois « il y a cinquante ans » (*HP*, p. 237), en 1942, et

qui l'ouvre à nouveau, en 1992., en agissant à travers Ginny, possédée par le souvenir conservé dans les pages du journal.

Ainsi, *Harry Potter et la Chambre des Secrets* et *Maus*, bien qu'ils appartiennent à des genres littéraires distincts, possèdent tous deux une structure régressive faisant ressurgir du passé des événements douloureux et déterminants. C'est en revisitant ce passé étonnamment semblable que Harry et Artie ont pu trouver des réponses aux questions que soulève le présent. D'un côté, la vie d'Artie est déterminée par le vécu de ses parents; il cherche le sens de ce vécu afin de comprendre et d'orienter sa propre vie. Harry, de son côté, doit tirer une leçon des actes de Voldemort, afin que sa destinée ne reproduise pas celle de son ennemi, à qui il ressemble par plus d'un trait. Les deux protagonistes apprennent cependant que ni *un* sens ni *une* leçon ne peuvent être tirés du passé. Nous avons vu que, dans *Maus*, les souvenirs de Vladek ont permis d'identifier l'Histoire comme coupable. Dans *la Chambre des Secrets*, c'est *le souvenir* de Tom Jedusor qui s'est lui-même démasqué, identifiant comme coupable la mémoire elle-même. Les deux œuvres racontent ainsi des

enquêtes dont la résolution demeure problématique. De même, elles ne présentent pas le passé comme une clé pour la compréhension du présent, mais plutôt comme un espace à revisiter, à questionner afin de rétablir les voies d'une transmission rompue.

De l'enquête policière à l'enquête mémorielle : jeux de miroirs entre les deuxième et sixième tomes des aventures de Harry Potter

Marie-Eve Hamilton
Université du Québec à Rimouski

Dans le tout premier tome du cycle de *Harry Potter*, la professeure McGonagall tient au professeur Dumbledore des propos qui trouvent une étonnante résonance dans la réalité d'aujourd'hui : « [Harry Potter] va devenir célèbre – une véritable légende vivante [...]. On écrira des livres sur lui. Tous les enfants de notre monde connaîtront son nom¹ ». La prédiction de McGonagall s'est réalisée non seulement dans le monde de la fiction, mais également dans le monde réel qui l'a créé. Le parcours du célébrissime apprenti sorcier, en effet, a déjà suscité plusieurs commentaires et donné lieu à plusieurs ouvrages dans différents domaines des sciences humaines, de la sociologie aux études littéraires en passant par la psychologie².

¹ J. K. Rowling, *Harry Potter à l'école des sorciers*, Paris, Gallimard jeunesse, 1999, p. 17.

² Voir entre autres Isabelle Smadja, *Harry Potter, les raisons d'un succès*, Paris, Presses universitaires de France, coll. « Sociologie d'aujourd'hui », 2001; Louis Roussel, *Harry Potter, de l'apprenti sorcier à l'apprenti détective. Analyse de l'intergénéricité – fantasy et*

L'œuvre dite « pour la jeunesse » de J. K. Rowling outrepassa le manichéisme des séries pour enfants traditionnelles et brouilla magistralement les frontières, aussi bien entre la réalité et la fiction qu'entre les différents publics qu'elle atteint. Par ce brouillage, elle fait du parcours de son héros le lieu d'un questionnement sur l'individu contemporain et sa mémoire problématique, troublée par un passé qui menace de se répéter et d'engloutir l'avenir.

Parmi les sept tomes qui composent le cycle de *Harry Potter*, deux posent plus spécifiquement la question identitaire et explorent de façon vertigineuse les ressources fictionnelles de la sorcellerie aidant sa dimension mémorielle. Il s'agit des tomes II, *Harry Potter et la Chambre des Secrets*³, et VI, *Harry Potter et le Prince de Sang-Mêlé*⁴. C'est donc

roman policier – dans Harry Potter et la Chambre des Secrets, mémoire de maîtrise, Université Laval, 2005; Isabelle Cani, *Harry Potter ou l'anti-Peter Pan. Pour en finir avec la magie de l'enfance*, Paris, Fayard, 2007; Martine Chaillan, *Harry Potter. À l'école de la philosophie*, Paris, Ellipses, 2013.

³ J. K. Rowling, *Harry Potter et la Chambre des Secrets*, Paris, Gallimard jeunesse, 1999. Désormais, les références à cet ouvrage seront indiquées par le sigle *CS*, suivi de la page, et placées entre parenthèses dans le corps du texte.

⁴ J. K. Rowling, *Harry Potter et le Prince de Sang-Mêlé*, Paris, Gallimard jeunesse, 2005. Désormais, les références à cet ouvrage seront indiquées par le sigle *PSM*, suivi de la page, et placées entre parenthèses dans le corps du texte.

sur ces deux opus que nous nous pencherons dans le cadre de cet article. Nous posons l'hypothèse selon laquelle ces deux tomes, malgré leur éloignement dans l'ensemble du cycle littéraire, se situent dans l'exact prolongement l'un de l'autre.

En amont et en aval du tome central du cycle, *Harry Potter et la Coupe de feu*, dans lequel le mage noir Voldemort revient d'entre les morts et retrouve, avec sa forme humaine, l'intégralité de ses pouvoirs, les tomes II et VI explorent tous deux l'origine et le passé du puissant ennemi de Harry. Reprenant les travaux de Louis Roussel sur l'« intergénéricité » policière dans *Harry Potter et la Chambre des Secrets*, il nous est apparu que cette origine et ce passé, sept ans plus tard dans *Harry Potter et le Prince de Sang-Mêlé*, se présentent à nouveau comme une énigme à résoudre, reconduisant l'enquête amorcée autrefois. Nous tenterons ainsi de montrer comment la résolution de l'énigme du passé de Voldemort se produit dans les deux tomes par le déploiement de structures narratives identiques. Par l'identification de nombreux phénomènes de reprise et de jeux de miroirs, nous verrons comment les tomes II et VI du cycle de *Harry Potter*, par-delà les trois

tomes qui les séparent, se relaient pour approfondir la dimension mémorielle de la quête identitaire du protagoniste.

Du tome II au tome VI : reprises et relances

Dans *Harry Potter et la Chambre des Secrets*, le mystère s'installe dès les premiers chapitres lorsque Dobby, l'elfe de maison, fait son apparition pour mettre Harry en garde du danger qui le menace s'il retourne à Poudlard, l'école des sorciers. Malgré tous les efforts de l'elfe, Harry rejoint l'école et, tel qu'annoncé, des événements étranges et terrifiants s'y produisent : des élèves nés de parents moldus (non-sorciers) sont pétrifiés. Dès la première attaque, le coupable en annonce d'autres à venir : « LA CHAMBRE DES SECRETS A ÉTÉ OUVERTE. ENNEMIS DE L'HÉRITIÈRE, PRENEZ GARDE » (CS, p. 114). La Chambre des Secrets est une pièce mystérieuse à propos de laquelle circulent plusieurs légendes : elle aurait été créée par Salazar Serpentard peu après la fondation de Poudlard. Celui-ci s'opposait aux autres fondateurs de l'école par sa vision élitiste de la magie, préconisant l'exclusion des enfants nés de parents moldus et réservant plutôt l'apprentissage et la pratique de la magie aux « Sangs-Purs ». Selon la

légende, il aurait enfermé dans la Chambre des Secrets un effroyable monstre, que seul son digne héritier pourrait contrôler, et par lequel il poursuivrait son œuvre élitiste.

Dès lors, les questions s'accumulent et Harry tente d'y répondre avec ses amis Ron et Hermione en menant une véritable enquête policière⁵. Qui est l'héritier de Serpentard? Qui semble déterminé à débarrasser l'école des enfants de moldus? Quel est le monstre de Serpentard? Et qui aurait déjà, comme le leur apprend Dobby, ouvert la Chambre des Secrets cinquante ans plus tôt? À la fin de *Harry Potter et la Chambre des Secrets*, Harry et ses amis découvrent que la Chambre a été ouverte, dans le passé comme dans le présent, par un seul et même coupable : Tom Jedusor, identité antérieure de Voldemort, qu'il a reniée pour devenir le Seigneur des Ténèbres. Voldemort avait ouvert une première fois la Chambre alors qu'il était apprenti sorcier à Poudlard et l'a rouverte cinquante ans plus tard par le biais d'un *souvenir* de lui-même qu'il avait préservé dans un journal intime. La réouverture de

la Chambre apparaît ainsi comme une résurgence de sa mémoire dans le présent.

Dans une diégèse qui recouvre similairement et à la fois le présent de Harry et la jeunesse de Voldemort, *Harry Potter et le Prince de Sang-Mêlé* se déroule dans une atmosphère inquiétante. Harry doit à nouveau mener l'enquête, pour remonter plus en amont aux origines de son ennemi. Aidé par Dumbledore, le directeur de Poudlard, Harry visite les souvenirs que le vieux sorcier a sauvegardés au fil du temps et qui concernent la vie de Tom Jedusor, avant qu'il ne devienne Voldemort. Harry a accès à ces souvenirs par la pensine de Dumbledore, un objet magique qui permet de revoir des instants passés gravés dans la mémoire. Malgré le grand nombre de fragments de mémoire que Dumbledore réussit à préserver dans la pensine, il en est un, essentiel, qui lui échappe. Ce souvenir capital pour la résolution de l'enquête se trouve dans la mémoire du nouveau professeur de potions, Horace Slughorn. Harry est chargé par son directeur de mettre la main sur ce souvenir précis qui pourra les aider à résoudre la question de l'identité réelle du Seigneur des Ténèbres et de la source de son immortalité.

⁵ Voir sur ce point Louis Roussel, *Harry Potter : de l'apprenti sorcier à l'apprenti détective*, ouvr. cité, p. 75-93.

Dans *le Prince de Sang-Mêlé*, on retrouve plusieurs éléments diégétiques déjà rencontrés dans la *Chambre des Secrets*, notamment les objets de la boutique Barjow et Beurk que découvre Harry au chapitre quatre de ce dernier tome : le collier d'opale qui empoisonne Katie Bell (*PSM*, p. 279), l'armoire à disparaître qui communique avec celle que Malefoy tente de réparer (*PSM*, p. 644), la Main de la Gloire qui éclaire celui qui la tient (*PSM*, p. 677). Il faut également signaler que la boutique de Barjow et Beurk n'apparaît que dans ces deux tomes. Ces phénomènes de reprise resserrent les liens qui rattachent les deux tomes.

Plusieurs reprises semblables se produisent tout au long de ces deux opus des aventures de *Harry Potter*. Dans ces deux tomes, et dans ceux-là uniquement, Harry arrive en retard à l'école, manque la cérémonie de la répartition et est accueilli par Rogue, un professeur avec lequel il entretient une relation conflictuelle. Également, ces deux tomes marquent successivement l'apparition et la mort d'Aragog. La monstrueuse araignée géante, dans le deuxième tome, met Harry sur la trace de l'héritier de Serpentard; dans le sixième tome, elle lui permet

d'amadouer Slughorn afin d'obtenir le souvenir essentiel à la résolution de l'enquête. Mentionnons également Dobby, l'elfe de maison, qui fait son apparition dans le deuxième tome et qui agit comme adjutant de Harry. L'elfe sera également d'une aide précieuse (mais toujours aussi maladroite) à Harry dans le sixième tome lorsque celui-ci se mettra en quête de découvrir ce que manigance Malefoy. *La Chambre des Secrets* et *le Prince de Sang-Mêlé* ont également en commun d'avoir, au cœur de leur intrigue, un livre. Dans *la Chambre des Secrets*, l'intrigue repose sur le journal intime de Tom Jedusor; dans *le Prince de Sang-Mêlé*, elle repose sur le livre de potions du Prince. Dans les deux cas, ces livres jouent un rôle double ou ambigu. D'un côté, ils aident le héros en lui apportant un savoir crucial à la résolution de l'enquête. D'un autre côté, ils le mettent aussi sur de mauvaises pistes qui l'égareront momentanément.

L'importance que prend le personnage de Rogue dans le sixième tome fait ressortir à rebours celle qu'il a également dans le deuxième tome. Le parallèle entre les deux œuvres montre que Rogue est, d'abord et avant tout, celui qui donne les armes principales à Harry dans son combat contre Voldemort. De fait,

c'est Rogue qui, dans *la Chambre des Secrets*, lui enseigne le sortilège de l'« *expelliarmus* », au moyen duquel il sauvera la vie de ses amis et la sienne à plusieurs reprises (CS, p. 155). Dans *le Prince de Sang-Mêlé*, c'est Rogue qui dévoile finalement être le fameux Prince, qui lui permettra d'arracher au professeur Slughorn son souvenir, étape nécessaire à la compréhension puis l'élimination de Voldemort. Ainsi, malgré sa position d'agent double et son antipathie envers Harry, Rogue agit, dans les tomes II et VI, à titre de mentor, donnant directement (par l'enseignement du sortilège de désarmement) ou indirectement (par le biais du livre du Prince de Sang-Mêlé) au héros les armes nécessaires à l'accomplissement de sa quête.

Plus fondamentalement, les deux tomes ont en commun d'être bâtis sur une enquête policière se déployant au sein d'une structure narrative régressive. Louis Roussel a montré que Harry, dans *la Chambre des Secrets*, agit comme le détective d'une enquête policière qu'il doit résoudre « afin de prouver son innocence⁶ ». Dans *le Prince de Sang-Mêlé*, Harry reprend le même rôle de détective. Le relais lui

⁶ Louis Roussel, *Harry Potter : de l'apprenti sorcier à l'apprenti détective*, ouvr. cité, p. 79.

permet toutefois d'évoluer dans ce rôle. Dans le tome II, Harry apparaissait comme un détective peu doué, se laissant guider par les théories le plus souvent erronées de ceux qui l'assistaient dans son enquête. La situation se renverse dans le tome VI alors que tout le monde réfute les théories de Harry, qui se révèle pourtant être le seul à avoir vu clair dans le jeu de Malefoy.

Mémoire des origines

La Chambre des Secrets avait permis de remonter à l'adolescence de Voldemort, avant qu'il ne devienne le Seigneur des Ténèbres. Dans le sixième tome, cette remontée se poursuit : grâce aux souvenirs recueillis et préservés par Dumbledore, Harry et lui remontent à l'enfance de Tom Jedusor afin de comprendre comment ce jeune sorcier talentueux a pu en venir à renier son identité et vouloir devenir immortel.

Dans la langue originale de l'œuvre, Tom Jedusor se nomme Tom Riddle, le mot « *riddle* » signifiant « énigme ». Dans *Harry Potter ou l'anti Peter-Pan*, Isabelle Cani commente cette signification originelle du nom de Voldemort :

Voldemort traite « le sale nom de son Moldu de père » comme s'il était banal, ce qu'il n'est pas : le

lecteur anglophone entend « énigme », d'autant plus que c'est un mot souvent utilisé par Rowling dans d'autres passages de l'œuvre. Devant cette « énigme », celle qu'il représente d'abord pour lui-même, Voldemort ne réagit-il pas comme ses Mangemorts devant la porte de la salle commune de Serdaigle, déclarant forfait et usant de violence pour passer outre? Il recouvre alors Riddle d'un autre nom, impressionnant et sonore, forgé par lui, mais la fuite devant soi-même laisse toujours des traces : il ne supporte pas que l'on prononce même ce nom-là⁷.

Selon Isabelle Cani, « Voldemort est l'incarnation du déni : il ne veut pas admettre ce qu'il est, [...] il ne supporte pas que les autres le sachent, c'est-à-dire symboliquement, l'appellent par son nom⁸ ». Ainsi, la clef de l'énigme que représente Voldemort se trouve dans l'identité qu'il a choisi de renier et dont il a voulu effacer les origines moldues.

On sait que Harry, comme Voldemort, a des origines moldues : sa mère était une sorcière née de parents moldus. Comme lui, également, il a grandi dans un milieu moldu qui redoutait grandement ses pouvoirs et le marginalisait. Aussi, Harry est un adolescent

étrangement semblable à celui qu'était Tom Jedusor. Ce point commun avec Voldemort, auquel s'ajoutent plusieurs pouvoirs magiques qu'ils partagent tous deux, lui fait craindre de ressembler à son ennemi et de reproduire sa destinée funeste.

La Chambre des Secrets nous fait découvrir Voldemort comme un personnage double. Dobby, d'une certaine manière, dévoile d'emblée à Harry l'identité du coupable, lorsqu'il répond négativement à cette question : « Est-ce que cela aurait quelque chose à voir avec Vol... pardon, avec Vous-Savez-Qui? » (CS, p. 20) En répondant par la négative, Dobby veut signaler à Harry que le coupable est, pourrions-nous dire, le Voldemort *d'avant* Voldemort : « On pouvait librement prononcer le nom du Seigneur des Ténèbres avant que ce nom change » (CS, p. 272), explique Dobby à la fin du roman. En d'autres termes, le coupable, dans *la Chambre des Secrets*, est Voldemort avant qu'il ne renie son nom moldu. L'origine du crime réside donc dans une négation de soi-même et de ses origines.

Dans *Le Prince de Sang-mêlé*, l'enquête révèle que Voldemort a non

⁷ Isabelle Cani, *Harry Potter ou l'anti-Peter Pan*, ouvr. cité, p. 244-245.

⁸ Isabelle Cani, *Harry Potter ou l'anti-Peter Pan*, ouvr. cité, p. 245.

seulement rompu avec lui-même en niant ses origines, mais que, plus encore, il a scindé son âme à plusieurs reprises en assassinant aveuglément des innocents. C'est cette scission, apprend-on, qui est la source de l'ampleur de ses pouvoirs et de son immortalité. D'un tome à l'autre, l'identité de Voldemort se révèle ainsi de plus en plus fragmentée. En remontant à la source de ce fractionnement identitaire, Harry devra apprendre, à l'inverse, à ne pas renier le passé ni aucune partie de lui-même. Ce qui le distinguera de Voldemort, c'est l'acceptation de ses origines et de son passé, si troubles soient-ils.

Remontant toujours plus en amont, le sixième tome permet d'identifier la source de la supériorité de Harry sur Voldemort, laquelle lui donnera la victoire dans le septième et dernier tome du cycle. À la fin du premier tome, Dumbledore avait déjà déclaré à Harry que le sacrifice de sa mère, qui a donné sa vie pour sauver celle de son enfant, lui fournissait une protection inaltérable⁹. Dans *le Prince de Sang-Mêlé*, on apprend qu'un tel acte d'amour originel est précisément ce qui a fait défaut à Voldemort, ce déficit l'opposant irrémédiablement à Harry. En effet,

⁹ J. K. Rowling, *Harry Potter à l'école des sorciers*, ouvr. cité, p. 225.

l'union des parents de Voldemort a eu lieu sous l'effet d'un philtre d'amour dissimulé par sa mère dans un breuvage servi à son père (*PSM*, p. 238). Voldemort est donc le fruit d'un amour factice, fabriqué de toutes pièces par la magie. Ce déficit originel fera en sorte qu'il ne pourra jamais poser lui-même un geste d'amour. C'est en définitive ce qui le distingue le plus fondamentalement de Harry et qui le perdra. En effet, l'arme ultime de Harry contre son ennemi est sa « capacité à aimer », arme que ne reconnaît pas Voldemort, comme l'affirme Dumbledore en s'adressant à Harry dans *le Prince de Sang-Mêlé* :

tu es protégé par ta capacité à aimer!
[...] Malgré toutes les tentations que tu as endurées [...] tu as gardé un cœur pur, aussi pur que lorsque tu avais onze ans et que tu contemplais un miroir qui reflétait tes désirs les plus profonds : tu n'y as vu que le moyen de lutter contre Lord Voldemort et non pas l'immortalité ou la richesse. Harry, sais-tu combien sont rares les sorciers qui sont capables de voir ce que tu as vu dans ce miroir? Voldemort aurait dû savoir à qui il avait affaire, mais il en a été incapable! (*PSM*, p. 562)¹⁰

En somme, nous avons tenté de montrer les nombreux liens qui font des

¹⁰ La scène du miroir à laquelle Dumbledore fait référence s'est déroulée dans le premier tome du cycle (voir J. K. Rowling, *Harry Potter à l'école des sorciers*, ouvr. cité, p. 160-164).

deuxième et sixième tomes de *Harry Potter* un ensemble autonome au sein du cycle. Dans un premier temps, nous avons identifié les nombreux phénomènes de reprises et les jeux de miroirs qui s'établissent entre les deux tomes. Dans un second temps, nous avons montré comment ces reprises et jeux de miroirs permettent de reprendre le fil et de mener plus avant une seule et même enquête. Ce parcours a permis d'identifier des similitudes entre les deux personnages centraux que sont Harry et Voldemort mais, surtout, de révéler une opposition fondamentale. Il en ressort que Harry réussit là où le Seigneur des Ténèbres échoue : dans son acceptation du passé et dans sa mémoire d'un acte d'amour dont il préserve la trace.

L'expérience du temps

Angoisse de l'être et du style

Lecture et réécriture de l'agonique mironien dans *Agonie* de Jacques Brault

Maude Huard
Université du Québec à Rimouski

La lecture est un élément fondamental dans la pratique de tout écrivain, puisque, comme l'écrivait Julia Kristeva, paraphrasant Bakhtine, « tout texte se construit comme mosaïque de citations¹ ». Consciemment ou non, l'écrivain s'inspire des œuvres qu'il a lues, des souvenirs qu'il en garde. Ainsi, toute œuvre est intertextuelle. Or, certains auteurs font de cette interaction entre la lecture et l'écriture l'objet même de leur travail. C'est le cas de plusieurs écrivains contemporains au Québec, parmi lesquels le poète, romancier et essayiste Jacques Brault figure au premier plan. Grand lecteur des littératures de toutes origines et de toutes époques, Brault a développé dès les années 1960 une pratique de l'essai centrée sur le commentaire et l'herméneutique des textes. En 1975, il a fait paraître *Chemin faisant*, un volume qui regroupe plusieurs essais parus antérieurement, notamment « Miron le magni-

¹ Julia Kristeva, « Le mot, le dialogue et le roman » [*Tel Quel*, 1996], dans *Séméiôtikè. Recherches pour une sémanalyse (extraits)*, Paris, Seuil, coll. « Points », 1969, p. 85.

fique² », qui témoigne de son intérêt et de son admiration pour l'œuvre de Gaston Miron. En 1984, Brault a donné une suite inattendue à cet essai : le roman *Agonie*, construit à partir de deux intertextes, soit le poème « Agonie » de Giuseppe Ungaretti et le cycle de « La vie agonique » de Gaston Miron, extrait de *L'Homme rapaillé* (1970). Alors que, jusque-là, Brault s'était consacré à la poésie et à l'essai, c'est dans la prose romanesque qu'il poursuit sa lecture de Miron, en la réécrivant.

La présente étude portera sur la relation qu'entretient le texte de Brault avec celui de Miron, et plus particulièrement sur les aspects contradictoires qui animent conjointement les deux textes. Comment Brault reprend-il à son compte les contradictions de « La vie agonique » tout en posant un regard critique sur la poésie du pays et son ambition fondatrice? En répondant à cette question, nous tenterons de montrer comment *Agonie* met à distance la poésie de Miron tout en la réactualisant. Pour ce faire, nous étudierons la manière parfois similaire, parfois distincte dont les deux

² Jacques Brault, « Miron le magnifique » [1966], *Chemin faisant*, Montréal, La Presse, 1975, p. 28. Désormais, les références à cet ouvrage seront indiquées par le sigle *MM*, suivi de la page, et placées entre parenthèses dans le corps du texte.

textes déclinent quatre couples thématiques contradictoires : le soi et l'autre, l'étranger et le même, la survivance et la mort et, finalement, l'espoir et la conscience de l'échec.

L'intertexte et le métatexte : le soi et l'autre

Dans *Agonie*, Brault relate la rencontre entre un homme et son ancien professeur. Ce dernier, devenu itinérant, laisse sur un banc de parc son précieux carnet de notes. Le récit d'*Agonie* se déroule au cours de la nuit où l'ancien étudiant parcourt le carnet de notes qu'il a ramassé et tente, à partir de celui-ci, de reconstituer la vie de son professeur. Il se remémore ses enseignements philosophiques, plus particulièrement son commentaire sur le poème « Agonie » de Giuseppe Ungaretti. Il se rappelle la grisaille générale du personnage, le ton monocorde de sa voix et une phrase en particulier qu'il a prononcée, dont le contenu demeure une énigme. Cette phrase est à l'origine de la quête du narrateur d'*Agonie*. Le roman se termine alors qu'elle lui revient enfin en mémoire : « Il n'y a pas, il n'y a jamais eu, il n'y aura jamais de pays³. » Telle est la phrase

³ Jacques Brault, *Agonie* [1985], Montréal, Boréal, 1993, p. 77. Désormais, les références à cet

qu'avait prononcée le professeur, et qui dévoile l'intertexte caché sous le titre *Agonie* : « La vie agonique » de Miron serait ainsi un « intertexte [...] caché/exhibé⁴ » selon Robert Dion.

Comme l'affirme Jacques Paquin, la figure de l'autre est constitutive dans l'écriture de Jacques Brault, chez qui « l'altérité est à la source de tout acte d'écriture⁵ ». Ce rapport à l'autre se manifeste d'abord, chez Brault comme chez Miron, dans la forme même du texte, par le biais de l'intertexte. Comme le dit Brault lui-même, « les bons poètes [...] n'imitent pas, ils copient, ils prennent leur bien là où ils le trouvent, sans vergogne, et souvent réussissent à en faire quelque chose de mieux » (*MM*, p. 27). Les deux citations en exergue de « La vie agonique » confirment cette assertion. Miron y cite deux auteurs : François Villon et Louis Aragon. Tous deux parlent du pays comme d'un idéal inaccessible et perdu,

ouvrage seront indiquées par le sigle *A*, suivi de la page, et placées entre parenthèses dans le corps du texte.

⁴ Robert Dion, « Poésie et récit dans *Agonie* de Jacques Brault : l'intertexte mironien », *Urgences*, n° 28, 1990, p. 56. Désormais, les références à cet article seront indiquées par le sigle *PR*, suivi de la page, et placées entre parenthèses dans le corps du texte.

⁵ Jacques Paquin, « Écriture et interlocution chez Jacques Brault », *Voix et Images*, vol. 19, n° 3, 1994, p. 568.

« une terre lointaine⁶ » à laquelle on demeure « étrange[r] » (VA, p. 82). Miron reconduit cette conception du pays lorsqu'il écrit ces vers : « je n'ai jamais voyagé/vers autre pays que toi mon pays » (VA, p. 87). Ces vers se révéleront particulièrement importants pour Brault, qui en propose une réécriture à la fin d'*Agonie* à travers la fameuse phrase du professeur dont l'ancien étudiant se souvient enfin. Cette phrase, qui n'est pas une citation, mais plutôt une allusion, pour reprendre la terminologie de Gérard Genette⁷, révèle l'intertexte mironien, qui n'était effectivement pas présent dans le récit à la première lecture.

Brault poussera encore plus loin la dimension intertextuelle dans son roman. En effet, la structure même de l'œuvre repose sur un intertexte : le poème « Agonie » d'Ungaretti. *Agonie* se conçoit, au départ, comme un long commentaire sur ce poème. À l'intertexte s'ajoute ainsi une dimension métatextuelle. Le commentaire est également une dimension importante dans la poésie de Miron, que

⁶ Gaston Miron, « La vie agonique », *L'homme rapaillé* [1970] Montréal, Typo, coll. « Typo/Poésie », 1998, p. 82. Désormais, les références à cet ouvrage seront indiquées par le sigle VA, suivi de la page, et placées entre parenthèses dans le corps du texte.

⁷ Gérard Genette, *Palimpsestes* [1982], Paris, Seuil, coll. « Points/Essais », 1992, p. 8.

Brault reprend aussi à son compte dans *Agonie*. En effet, comme le précise Robert Dion, « l'une des caractéristiques fondamentales de cette intertextualité réside dans le fait qu'*Agonie* et "La vie agonique" sont, entre autres, des textes didactiques » (PR, p. 67). Or, il s'agit de deux didactiques différentes. Alors que les personnages de Brault emploient un « métadiscours analytique », Miron met plutôt de l'avant « un discours interprétatif » (PR, p. 67).

Chez Miron, le commentaire sert plutôt à saisir « le sens de la poésie » (PR, p. 59), comme le souligne Dion. Miron expose lui-même la difficulté de la poésie par ce qu'il appelle le « non-poème ». Ce « non-poème mironien est fait des obstacles extérieurs et intérieurs à la poésie, et surtout de la dénégation par la poésie elle-même⁸ ». À l'écriture de la poésie s'oppose ainsi la difficulté de la poésie, qui « marche [chez Miron] dans [s]on manque de mots et de pensée » (VA, p. 95). En effet, pour ce poète, « la poésie, parole de lutte et d'angoisse, est toujours provisoire, [...] insatisfaisante », ce qui explique qu'elle doive être « réécrite » (PR, p. 59). C'est justement ce à quoi s'attarde

⁸ Laurent Mailhot, « Événements : de la poésie québécoise », *Voix et Images*, vol. 24, n° 2, 1999, p. 258.

Brault : une réécriture de la poésie, ou plutôt de la non-poésie, de Miron. Alors que Miron, « dépoétisé dans [s]a langue » (VA, p. 93), « se juge inapte à la santé de la prose pour la raison que sa langue natale lui demeure étrangère » (MM, p. 37), Brault instaure un espace de cohabitation où prose et poésie se répondent l'une à l'autre dans leurs manques.

L'autre dans la fiction : l'étranger et le même

Si le rapport à l'autre est déterminant chez Brault comme chez Miron, c'est parce que le rapport à soi est trouble. L'identité est en effet problématique puisque l'agonie « consiste [...] en la fragmentation et l'aliénation du moi » (PR, p. 60). Les énonciateurs des deux œuvres se sentent eux-mêmes comme des étrangers. Le sujet est plus trouble encore chez Brault : alors que le poète de « La vie agonique » se déporte dans l'autre, qu'il cherche à « [s]e perdre dans la fascination de l'hébétude multiple » (VA, p. 92), le narrateur d'*Agonie* en vient à se fragmenter, à « regarder avec incrédulité les morceaux de [lui] sur le plancher » (A, p. 33).

L'« absence de soi qui est le propre de l'homme en agonie » (PR, p. 60) se

révèle chez Miron dans la parole du « je », qui est « ici à rétrécir dans [s]es épaules » (VA, p. 92), qui « s'éreinte et [...] s'esquinte » en s'efforçant de « retrouver son nom, sa place » (VA, p. 96) et qui est « [s]on hors-de-[s]oi et [s]on envers » (VA, p. 96). Brault insuffle également à ses protagonistes cette absence de soi en soulignant davantage l'étrangeté dans laquelle elle les plonge : le professeur est « dépaysement de lui-même » (A, p. 47) et l'étudiant, « une alouette devenue étrangère à elle-même et qui se mire dans un mystère » (A, p. 19). Ce mystère ne représente nul autre que le professeur lui-même. En effet, si l'étudiant a bien connu son professeur, « il ne l'a pas compris⁹ ». Ainsi, « le personnage à comprendre demeure "étranger" » (CA, p. 128). Or, comme le souligne Martine-Emmanuelle Lapointe, « en pénétrant le mystère de son professeur, c'est aussi son propre mystère que le narrateur élucide, sa propre agonie qu'il traverse au cours de sa nuit de lecture¹⁰ ». Ainsi, « comprendre l'autre

⁹ Walter Mose, « La compréhension agonisante », dans Robert Dion (dir.), *Cahiers d'Agonie. Essais sur un récit de Jacques Brault*, Québec, Nuit blanche, coll. « Les cahiers du Centre de recherche en littérature québécoise », 1997, p. 128. Désormais, les références à cet ouvrage seront indiquées par le sigle CA, suivi de la page, et placées entre parenthèses dans le corps du texte.

¹⁰ Martine-Emmanuelle Lapointe, « Leçons de clochardise. Lectures d'*Agonie* et d'*Il n'y a plus de*

signifie peu à peu s'identifier à l'autre, devenir l'autre, être l'autre » (CA, p. 130).

À cette absence de soi répond donc chez Brault un phénomène d'identification, que l'on retrouve dès les premières pages d'*Agonie*, alors que le professeur apparaît comme le double dans lequel se mire l'étudiant : « J'ai su à l'évidence que je n'avais pas cessé de vouloir lui dérober son secret. Pour voir en face mon propre secret. Est-ce bien le mot qui convient? Ma hantise plutôt [...]. La peur panique de rater définitivement » (A, p. 11). L'identification de l'étudiant se construit « à partir de l'absence et de l'errance¹¹ » du professeur, en d'autres mots à partir de son échec. D'ailleurs, selon Brault, « la hantise de l'échec [...] caractérise l'agonique mironien » (PR, p. 60). L'identification atteint son point culminant à la fin du roman alors que l'étudiant et le professeur s'unissent dans leur agonie : « Il se mourrait. Moi aussi. Chacun à sa manière. Tous deux ensemble. L'espace d'une minute, nous avons formé un lieu de connivence, un pays. » (A, p. 77) Ainsi, une fusion advient

non seulement entre l'étudiant et le professeur, mais également avec la figure du pays. Or, cette identification n'a pas lieu dans « une compréhension mutuelle, interactive », mais plutôt dans une « immobilité agonisante » (CA, p. 131). Ainsi, « identité, abolition d'altérité et agonie deviennent synonymes » (CA, p. 130).

De la survivance à la mort

L'identification de l'étudiant à son professeur culmine à la fin d'*Agonie* dans la mort des deux personnages : mort physique pour le professeur et morale ou symbolique pour le narrateur. Par ces deux formes de mort qui se superposent dans *Agonie*, Brault redéfinit l'opposition entre la vie et la mort telle qu'elle se présente chez Miron.

Si, chez Brault, il faut mourir une première fois pour pleinement comprendre ce que « vivre » signifie, Miron met plutôt de l'avant une thématique de la survivance. En effet, le poète de « La vie agonique » affirme qu'il est « un mégot de survie » (VA, p. 83), qu'il « succombe sans jamais mourir tout à fait » (VA, p. 95) et qu'il finira par « mourir vivant » (VA, p. 91). L'homme agonique s'accroche ainsi à la vie. Il se

chemin de Jacques Brault », *Tangence*, n° 98, 2012, p. 78.

¹¹ Mario Dufour, « Passages. Poésie et philosophie dans *Agonie* », François Hébert et Nathalie Watteyne (dir.), *Précarités de Brault*, Montréal, Nota bene, 2008, p. 94.

perd dans la contemplation d'un « horizon intermittent de l'existence d'ici » (VA, p. 92), « [s]e lie/jusqu'à l'état de détritrus/dans la résistance » (VA, p. 94) et « [s] » entête à exister » (VA, p. 94). Cet entêtement dans la survivance s'explique en réalité par l'espoir qu'entrevoit le poète quand il regarde se dessiner l'avenir à l'horizon (nous y reviendrons).

Alors que le poète mironien meurt vivant, le professeur dans *Agonie* en vient plutôt à mieux vivre par la mort. Mourir est effectivement un « acte initial plutôt que terminal » chez Brault, comme le montre le poème d'Ungaretti lui-même. Le premier vers de ce poème, « Mourir comme les alouettes altérées », s'oppose à l'avant-dernier : « Mais non pas vivre de plaintes » (A, p. 5). Autrement dit, « il vaut mieux mourir d'avoir pleinement vécu, que de vivre à moitié¹² ». Ainsi, quand le narrateur affirme, à la fin du récit, qu'il « mourr[a] sans mourir » (A, p. 77), il dit qu'il passera par cette étape obligée de la vie : la mort. La mort est, au final, « un présupposé de l'existence, elle est la condition *sine qua non* de la venue au

monde¹³ ». Mourir signifie en réalité « le devenir par excellence » (A, p. 37). Il faut accepter de « s'efface[r] dans l'existence » (A, p. 28). Plus encore, il faut refuser l'existence, refus qui s'exprime, chez le professeur, « par son comportement », lui qui décide de « glisse[r] graduellement jusqu'à la complète clochardise » (A, p. 67). En effet, comme le mentionne Brault lui-même, « l'homme agonique n'a d'existence nulle part » (MM, p. 40). La mort seule est le lieu où peut advenir l'existence, « le lieu où l'on peut advenir à son nom » (PP, p. 218). Sans cette acceptation de la mort, on ne peut que continuer à « mourir vivant » (A, p. 53), comme le poète mironien.

Agonie se ferme donc sur un échec. Le professeur comme l'étudiant sont « voués au double échec amoureux et professionnel, à la médiocrité, à l'anonymat ([puisqu']ils n'ont pas de noms propres), à la grisaille de la vie prosaïque, à une vie éteinte avant même la mort¹⁴ ». Chez Brault, contrairement à chez Miron, il n'y a pas d'attente, car il n'y a pas d'espoir. Le professeur « n'espère ni ne

¹² André Brochu, « La poésie dans la prose, ou le clochard illuminé », *Voix et Images*, vol. 12, n° 2, 1987, p. 214. Désormais, les références à cet article seront indiquées par le sigle PP, suivi de la page, et placées entre parenthèses dans le corps du texte.

¹³ Jacques Paquin, « Chapitre 1 : Être, une contradiction », *L'écriture de Jacques Brault. De la coexistence des contraires à la pluralité des voix*, Sainte-Foy, Presses de l'Université Laval, coll. « Vie des lettres québécoises », 1997, p. 14.

¹⁴ Mario Dufour, « Passages », art. cité, p. 84.

désespère. Il flotte dans un doux abrutissement » (*A*, p. 26). Il n’y a pas de promesses puisqu’« elles ne sont jamais tenues » (*A*, p. 35). Il ne sert à rien de se débattre, car « la lutte, inutile, se donne des airs d’y croire, d’espérer que la vie triomphera » (*A*, p. 77). Cet échec personnel sera le miroir du pays lui-même : « Il n’y a pas, il n’y a jamais eu, il n’y aura jamais de pays » (*A*, p. 77). Il n’y a donc aucun avenir chez Brault, aucun progrès, « le monde [lui-même] n’a pas bougé depuis cent mille ans » (*A*, p. 19).

De l’espoir à la lumière de l’échec

La poésie de Miron porte fondamentalement dans ses vers la promesse et l’espoir du pays. L’homme agonique mironien se « morfon[d] pour un sort meilleur » tout « en trompant l’attente » (*VA*, p. 92). Il « pioche [s]on destin » (*VA*, p. 89), « [s]es yeux sont ancrés dans le sort du monde » (*VA*, p. 89). Il sait « qu’une espérance soul[ève] le monde » (*VA*, p. 100) et regarde le pays qui « attend, prostré », avec « un sourire échoué » aux lèvres et « un espoir de terrain vague » (*VA*, p. 85) dans le cœur. « La vie agonique » se termine d’ailleurs sur une promesse d’avenir « dégagé » et « engagé » (*VA*, p. 104). Ainsi, selon Brault, « Miron réussit l’impossible : tenir

l’agonique dans une position de progrès, avancer en s’appuyant sur les obstacles » (*MM*, p. 48). Or, ces vers, s’ils sont porteurs d’espoir, contiennent tout de même une part d’ombre : une lucidité. En effet, selon Catherine Morency, il faut lire *L’homme rapaillé* comme « un véritable recueil de promesses et d’engagement » et voir « dans tous les silences de Miron, dans ses récurrents refus d’écrire [...] un avenir constamment menacé mais d’autant plus fécond puisque façonné par un être aussi volontaire que conscient de sa faillibilité¹⁵ ». Ainsi, la (non-)poésie de Miron est consciente de la faillibilité de l’avenir du pays qu’elle chante.

« La vie agonique », comme le souligne Jacques Brault, instaure un monde où « l’espoir frôle la catastrophe, la détresse nourrit l’espérance », un monde dans lequel l’agonique se révèle être une « exigence extérieure et exprimée d’advenir, lucidement, à notre espérance commune » (*MM*, p. 28) en tant que peuple. Brault, dans *Agonie*, exacerbe cette lucidité, ce qui donne l’impression que l’échec domine. Ce n’est cependant pas

¹⁵ Catherine Morency, « Les promesses de l’œuvre mironienne : un avenir à désaventurer », dans Jean-Pierre Bertrand et François Hébert (dir), « II. Miron le rapaillé », *L’universel Miron*, Montréal, Nota bene, 2007, p. 109.

tout à fait le cas. La différence qui s'installe entre Miron et Brault se situe dans leur vision de l'avenir : l'espoir de Brault ne réside pas dans l'espoir de l'avenir, comme chez Miron, mais plutôt dans le caractère lumineux de l'échec lui-même, qui révèle une lucidité présente également dans « La vie agonique ». En effet, si « La vie agonique » se présente « comme un état temporaire, voué à être dépassé, [...] encore pétrie de désirs », si le sujet mironien est « tendu vers l'avenir¹⁶ », il n'en est rien dans *Agonie*. D'abord, parce que le désir est mort; le sixième vers d'Ungaretti, « parce qu'elle n'a plus désir » (*A*, p. 5), souligne en effet « la mort du désir, qui prélude à la mort tout court » (*PP*, p. 218). Ensuite, l'agonique ne constitue pas un état temporaire chez Brault parce que « le professeur choisit sciemment d'habiter son néant, de faire place nette, de renoncer à la parole », alors que « le silence en lui devi[e]nt total » (*A*, p. 69). Il y a, chez Brault, une « absence à assumer¹⁷ ». Cette absence du pays, puisqu'elle est assumée, n'est donc pas réellement un échec, elle est plutôt un gain. Comme le précise André Brochu, « si *Agonie* est un chant de défaite, s'il connote l'échec d'une collectivité, [...] c'est aussi

parce que la défaite est une victoire sur l'insignifiance » (*PP*, p. 215).

À cette victoire dans la lucidité s'ajoute également une illumination dans la mort. En effet, alors que le professeur agonise sur son banc, son visage s'éclaire : « Il s'illuminait, il titubait dans sa nuit comme la flamme d'une chandelle. Quiconque l'approchait par accident [...] s'étonnait de ce visage raviné dont chaque creux semblait un refuge pour la lumière ambiante. » (*A*, p. 69) La mort, contre toute attente, ressemble donc à un « bonheur » (*PP*, p. 219), et là réside tout le paradoxe d'*Agonie*. Il ne s'agit pas de mourir dans la souffrance, mais plutôt de « mourir en beauté, sans plainte, discrètement, dans le silence de la nuit, [...] consentir à la perte et au manque, affirmer la mort et l'échec, pratiquer la joie malgré la finitude¹⁸ ». Il faut donc faire une chose et son contraire, car affirmer l'échec revient à vaincre l'insignifiance, à s'illuminer dans la lucidité. Si l'échec n'en est pas vraiment un, cela signifie-t-il que le pays peut tout de même survenir dans *Agonie*? Même si, comme le souligne Dion, « dans *Agonie*, il n'est pas question d'un pays à reconquérir ou à faire, comme chez Miron » (*PR*, p. 61), même si le pays

¹⁶ Martine-Emmanuelle Lapointe, « Leçons de clochardise », art. cité, p. 81.

¹⁷ Mario Dufour, « Passages », art. cité, p. 80.

¹⁸ Mario Dufour, « Passages », art. cité, p. 91.

d'*Agonie* est un « pays-mirage » (*PR*, p. 62), il n'en demeure pas moins qu'il existe, en tant que possibilité et en tant que mémoire. En effet, au passage affirmant l'inexistence du pays s'ensuit une phrase emplie d'espoir, un possible retour au pays : « Nous ne rentrerons pas au pays. Il n'y a pas, il n'y a jamais eu, il n'y aura jamais de pays. [...] Alouette, caille, chardonneret, quand vous reviendrez au pays agonisant, vos ombres se déchiquetant aux aspérités du sol, chantez, je vous prie, chantez à vous étouffer. » (*A*, p. 77) À la certitude qu'aucun de nous « ne rentrer[a] au pays » se joint, contre toute attente, une possibilité de retour « au pays agonisant » (*A*, p. 77).

Cette possibilité de retour se retrouve également dans les vers de Miron, qui affirme, à la fin du poème « Pour mon rapatriement », qu'« un homme reviendra/d'en dehors du monde » (*VA*, p. 87). Il y a également, chez Miron, un espoir qui se dévoile à partir du chant lorsqu'il s'adresse au pays dans « Compagnon des Amériques » : « mais chante plus haut l'amour en moi, chante/je me ferai passion de ta face/je me ferai porteur de ton espérance. » (*VA*, p. 101) Brault reprend ainsi un aspect porteur d'espoir chez Miron, le chant. Il

souhaite que les oiseaux chantent à s'étouffer à leur retour au pays. Le chant comme l'espoir se révèlent d'ailleurs être présents, à la relecture, dès les premières pages d'*Agonie*, alors que l'étudiant sombre « dans un rêve éveillé où une alouette ruisselante s'élan[ce] vers le soleil plus haut que les nuages et, brûlée vive, se renvers[e] et tomb[e] en chantant » (*A*, p. 15). Au chant de l'alouette s'oppose ici la chute, montrant une fois de plus que l'espoir et l'échec, dans *Agonie*, s'imbriquent, se côtoient d'encore plus près que chez Miron.

En somme, alors que le poète, chez Miron, meurt vivant, les personnages de Brault ne peuvent venir au monde qu'en mourant. L'effacement dans l'existence n'est toutefois pas forcément synonyme d'échec pour Brault. Ce dernier fait plutôt ressortir une lumière dans l'acceptation de l'échec du pays. Même si, chez Brault, l'espoir n'est pas synonyme d'une promesse, d'un pays à faire, la possibilité du pays demeure. Brault reprend ainsi plusieurs aspects présents dans la poésie de Miron tout en les emmenant ailleurs, entre deux contraires, à mi-chemin entre le possible et l'impossible.

**Errance et sens de l'existence
dans *Il n'y a plus de chemin* de
Jacques Brault et dans *Littoral* de
Wajdi Mouawad**

Guillaume Dufour Morin
Université du Québec à Rimouski

Plusieurs critiques ont relevé la place importante que prend le discours ontologique et plus généralement la quête identitaire dans la littérature québécoise de la période contemporaine (depuis 1980¹). Au-delà de ce constat, cependant, peu d'entre eux ont étudié cette dimension ontologique en recourant directement aux concepts philosophiques. Pourtant, les concepts qu'ont développés les philosophes de l'existence permettent d'éclairer plusieurs aspects de la dynamique des œuvres contemporaines centrées sur la quête identitaire. Cet article veut ainsi apporter une contribution critique par l'établissement d'un dialogue entre études littéraires et philosophie. Pour ce faire, nous proposons d'analyser

deux œuvres de la décennie 1990 à la lumière des concepts d'« angoisse » et de « souffrance » tels que définis par les philosophes de l'existence : le recueil de poésie *Il n'y a plus de chemin*², de Jacques Brault (né en 1933), et la pièce de théâtre *Littoral*³, de Wajdi Mouawad (né en 1968). Appartenant à deux genres distincts et écrites par deux auteurs de générations différentes, ces deux œuvres donnent à suivre similairement les déambulations erratiques d'un personnage qui paraît d'emblée en proie à une crise existentielle. Nous aimerions montrer qu'au-delà de leurs différences, les deux œuvres posent en des termes similaires le problème existentiel de l'individu contemporain, mettant en scène des personnages qui, déroutés par la mort et sans repères pour construire l'avenir, sont confrontés à leur inaptitude à advenir en soi et dans leur communauté. Nous verrons comment l'angoisse suscitée par cette condition déclenche, chez Brault comme chez Mouawad, une déambulation dont la

¹ Voir notamment Pierre Nepveu, *L'Écologie du réel*, Montréal, Boréal, 1988, plus particulièrement les chapitres 9 à 12; François Dumont, « L'essai littéraire québécois des années quatre-vingt », *Recherches sociographiques*, vol. 33, n° 2, 1992, p. 323-335; Laurent Mailhot, « Événements : de la poésie québécoise », *Voix et Images*, vol. 24, n° 2 (71), 1999, p. 247-263; Michel Biron, François Dumont et Élisabeth Nardout-Lafarge, *Histoire de la littérature québécoise* [2007], Montréal, Boréal, coll. « Boréal compact », 2010, p. 561-567; 597-612.

² Jacques Brault, *Il n'y a plus de chemin*, Montréal, Noroît, 1990. Désormais, les références à cette œuvre seront indiquées par le sigle *INP*, suivi de la page, et placées entre parenthèses dans le corps du texte.

³ Wajdi Mouawad, *Littoral. Le sang des promesses I* [1999], Montréal et Arles, Leméac et Actes Sud, coll. « Babel », 2009. Désormais, les références à cette œuvre seront indiquées par le sigle *L*, suivi de la page, et placées entre parenthèses dans le corps du texte.

résolution, demeurant paradoxale et provisoire, assure cependant la continuité de la quête du sens.

L'angoisse d'être, souffrant, indéterminé : l'immobilité impossible

Il n'y a plus de chemin est un recueil de poésie où sont présentés en alternance des poèmes en prose et des poèmes courts s'apparentant à des haïkus. On y suit les déambulations d'un clochard à travers la ville. Loin de se présenter comme un poète maniant éloquentement le verbe, le clochard s'exprime dans un langage bégayant, confus et saccadé. Parlant pour ainsi dire malgré lui, il semble « parler tout seul »; aussi s'adresse-t-il à Personne, personnification de son interlocuteur absent auquel s'ajoutent bientôt Angoisse et Solitude, qui complètent un *quatuor* rappelant le théâtre de Beckett.

L'intrigue de *Littoral* se déroule dans un paysage tout différent, celui de la mort du père de Wilfrid survenue « ici ». Wilfrid s'adonne à des distractions frivoles jusqu'au moment où il apprend la mort de son père qu'il n'a jamais connu. Cette mort le force à sortir de la jeunesse : il ne peut enterrer son père « ici ». Il part alors vers « ailleurs », où se trouve le pays natal de son père; il y découvre une terre

dévastée où il y a tant de morts qu'il n'y a plus de place où les enterrer. La recherche d'un lieu de sépulture pour son père amène Wilfrid à rencontrer d'autres jeunes de sa génération avec lesquels il trouvera une solution inusitée : « emmerrer » le corps du père.

Dans les deux œuvres, la crise existentielle est exprimée par l'angoisse que suscite la conscience d'exister, déclenchée par la souffrance. Comme le résume Jean Beaufret, Kierkegaard définit la nature humaine par « la conscience d'être en proie d'une angoissante "possibilité de pouvoir"⁴ ». L'angoisse possède ainsi une fonction symptomatique : elle inaugure un mouvement de révélation de soi par soi, par lequel l'être devient responsable de son devenir par ses actions dont les possibles sont tirés du néant. Pour Sartre, l'angoisse accompagne fondamentalement la conscience de la liberté, « qui contraint la réalité-humaine à se *faire*, au lieu d'*être*⁵ » : « c'est dans l'angoisse que l'homme prend conscience de sa liberté ou, si l'on préfère, l'angoisse est le mode d'être de la liberté

⁴ Jean Beaufret, *De l'existentialisme à Heidegger*, Paris, Vrin, 1986, p. 68.

⁵ Jean-Paul Sartre, *L'être et le néant*, Paris, Gallimard, 1943, p. 516.

comme conscience d'être⁶ ». L'humain, dans la mesure où il choisit de vivre plutôt que de mourir, est « condamné à exister », de même qu'il est « condamné à être libre⁷ ». Pour le philosophe existentialiste, « l'angoisse est l'angoisse devant moi⁸ ». En d'autres mots, elle est l'angoisse devant la volonté de néantisation des possibles de celui qui assume la liberté et devant la nécessité pour tout humain de faire des choix pour son devenir, de s'autodéterminer dans un état d'ignorance primaire.

Dans l'œuvre de Brault, l'angoisse se présente par le biais de la négativité, c'est-à-dire dans la conscience d'un vide existentiel constituant le fondement de l'identité du clochard. La part de négativité du personnage est mise en relief par la personnification de son angoisse et de sa solitude (*IPC*, p. 15), sentiments personnifiés par les verbes dynamiques « rester » (*IPC*, p. 16), « rire » (*IPC*, p. 18), « approcher » (*IPC*, p. 30), « clopiner » (*IPC*, p. 32) ou « laisser folâtrer » (*IPC*, p. 44). Ces verbes expriment une relation d'intimité liant le clochard à ces sentiments qui l'habitent continuellement.

⁶ Jean-Paul Sartre, *L'être et le néant*, ouvr. cité, p. 68.

⁷ Jean-Paul Sartre, *L'être et le néant*, ouvr. cité, p. 515.

⁸ Jean-Paul Sartre, *L'être et le néant*, ouvr. cité, p. 68.

Ceux-ci le suivent accompagnés de Personne, que le clochard définit comme « un semblant de moi » (*IPC*, p. 16) : « Je suis comme toi, Personne, et muet. En dedans. Ça fait mal. » (*IPC*, p. 19) La comparaison entre Je et Personne, de même que l'apostrophe, renforcent la réciprocité entre le personnage et son invention. L'intérieur du personnage est de cette manière extériorisé sous la forme de Personne, Angoisse et Solitude. Il se montre errant en compagnie de concepts personnifiés omniprésents, ce qui met en évidence une identité composée de presque rien dont le vide et la souffrance anonyme sont constitutifs.

L'errance, comme le souligne la métaphore des chemins perdus présente dès l'incipit (*IPC*, p. 15), est le fait d'une perte de repères globale. Cette perte de repères se manifeste tout particulièrement sur le plan de la mémoire et prend forme dans un questionnement sur le *sens* de l'existence, le mot « sens » s'employant ici dans tous les sens, aussi bien géographique que philosophique et historique. Ce questionnement fait suite à la perte des illusions que constituaient les souvenirs, les rêves, les aspirations et les projets passés, « des choses perdues » (*IPC*, p. 21) qui ne sont plus possibles.

L'existence du personnage n'est plus tracée comme auparavant : sa mémoire est brouillée si bien qu'elle se manifeste dans son indétermination et sa précarité. L'errance est de cette façon caractérisée par la perte de sens et de repères identitaires, comme le souligne le néologisme « [f]antômé » (*IPC*, p. 30), qui suggère que le clochard n'est plus qu'une trace du passé, vidée de son sens initial, spectre vagabond, oubliant et oublié.

S'il y a disparition des chemins, c'est ainsi parce que la mémoire n'est plus apte à guider la volonté du personnage puisque son contenu ne semble plus avoir de sens, de consistance. Le constat d'un passé en cours de disparition, en rupture avec un présent non signifiant, est tel que le clochard n'est plus capable de se projeter dans le futur : « En arrière, les traces à mesure s'effacent. C'est fait exprès. Aller encore, mais où donc? Je devine qu'après il y a du rien; et encore du rien. Je reste. D'ailleurs, il n'y a plus de chemin » (*IPC*, p. 15). Plus largement, la disparition des chemins d'autrefois suggère qu'il n'y a plus de certitude sur laquelle bâtir l'être. Une conscience vive du non-sens de la réalité la remplace de sorte que le clochard se trouve pleinement confronté à la liberté anxiogène propre à

la situation ontologique de l'être humain moderne, telle que définie par Kierkegaard et Sartre.

Chez Mouawad, la quête identitaire de Wilfrid est d'emblée motivée par l'angoisse. L'incipit est révélateur de cette angoisse dans laquelle est plongé le héros qui, par la souffrance, prend conscience qu'il a la possibilité de donner un sens à son existence par son état d'indétermination. La première scène témoigne à la fois de la conscience de l'ignorance de Wilfrid au sujet de son identité et de la douleur qui sont à l'origine du désillusionnement alors que le juge lui demande de décliner son identité (*L*, p. 13). La réponse comprend des procédés stylistiques tels que les phrases exclamatives, les longues phrases et le recours à la parataxe qui créent l'effet d'une parole dynamique et nerveuse teintée d'approximation. Le héros souffrant ne sait littéralement pas qui il est et peine à se raconter. Il verbalise l'angoisse devant son devenir indéterminé par l'expression d'une conscience d'un état d'incertitude. Il se définit dès lors par la négative dans la mesure où il est quelqu'un dont l'identité est toujours une énigme à résoudre pour lui-même, un ensemble de possibilités. La syntaxe inconstante et

évasive donne également l'impression que Wilfrid est toujours sous le choc de la mort du père et que cette mort est indicible comme l'exprime son récit de l'expérience traumatique qui l'a fait entrer brutalement en contact avec la réalité. Aux yeux de Wilfrid, la douleur entraînée par cet événement revêt un caractère absurde. En effet, l'incapacité de trouver un sens à la chaîne phonique « dringallovencez—votrepèreestmort » (*L*, p. 14) lui permet de prendre conscience qu'il ne peut éviter l'angoisse devant la nécessité de se définir pour comprendre le sens de son existence.

Pour le héros, l'immobilité devient alors impossible : « Je ne suis pas resté à la maison [...] alors je ne voulais plus être quelque part; je suis sorti pour trouver un ailleurs, mais ce n'est pas évident [...]. J'ai cherché partout un ailleurs mais je n'ai rien trouvé : partout, c'est crevant! » (*L*, p. 15) Ces mots de Wilfrid, qui ne sont pas sans rappeler ceux que balbutie le clochard fatigué et souffrant de Brault, expriment la nécessité d'une mobilité engageant volontairement le devenir individuel de Wilfrid afin de constituer son identité. Il s'agit là d'une invitation qu'effectue de manière ironique le personnage du réalisateur fantasmé par Wilfrid : « Marche, Wilfrid, et songe à

celui que tu es en train de devenir! » (*L*, p. 16)

Wilfrid, comme le clochard de Brault, s'invente effectivement des compagnons qui l'accompagnent dans ses déambulations : le réalisateur en fait partie, suivi du chevalier Guiromelan, héros des histoires de son enfance que Wilfrid, devenu adulte, continue d'appeler à l'aide. Si ces fictions que sont le réalisateur et le chevalier fournissent une protection et assurent un rôle de guide sécurisant, leur aide se révèle anachronique : l'épée du chevalier, par exemple, ne peut plus protéger Wilfrid devant les forces modernes du mal (*L*, p. 29), le laissant désarmé face à la réalité. Ces fictions, qui s'apparentent à des apparitions fantomatiques habitant Wilfrid, sont des restes de repères désuets, parmi lesquels il n'est plus possible pour le personnage principal d'exister : factices et illusoire, elles empêchent celui-ci d'appréhender l'existence directement et de vivre l'angoisse existentielle de manière autonome. Wilfrid doit par conséquent chercher à assumer la liberté d'autodétermination de manière autonome par ses actions en poursuivant un parcours hasardeux et erratique.

L'indétermination anxiogène du personnage est exprimée directement par Wilfrid, qui dit au juge qu'il a « été gagné d'une soudaine angoisse » étant donné qu'il « ne savai[t] pas où [il] devai[t] l'enterrer, [le] père », qu'il « ne connaissai[t] pas la marche à suivre pour enterrer quelqu'un » (*L*, p. 22). Faute de cette connaissance, Wilfrid devra définir son parcours identitaire en le réalisant, de même qu'il devra construire l'héritage du père qu'il n'a pas connu et qui demeure une énigme. En tentant de donner un sens à la mémoire que représente symboliquement le corps du père, Wilfrid cherche à donner un sens à son devenir en essayant de reconstituer celui d'un passé condamné à la disparition progressive, et cela, sans balises pour le guider.

Ainsi, autant chez Brault que chez Mouawad, l'origine du problème de l'existence est formulée par le biais de l'angoisse et d'une souffrance qui projette le clochard et Wilfrid dans la réalité, et ce, à partir d'un événement qui marque une rupture entre le passé et le présent, les forçant à entamer un mouvement de redéfinition. Le clochard constate le manque en soi et la perte de tous repères, particulièrement mémoriels, si bien que la réalité et le peu qu'il est se révèlent dans

une absurdité criante. L'errance dans la réalité, « état de survivance⁹ » selon Martine-Emmanuelle Lapointe, représente de cette façon l'incapacité à être et à donner un sens à son existence en soi. Wilfrid manifeste également un vide existentiel que dévoile son indétermination. En désirant trouver un endroit moralement acceptable et signifiant pour enterrer le père, il tente de trouver un sens à la mort¹⁰.

Refondation du sens existentiel : accepter la mort, de soi ou du père

Chez Brault et Mouawad, le sens que prend l'aboutissement de la crise existentielle est celui de l'acceptation de la mort. Que l'être qui est sujet à la mort soit le clochard ou le père de Wilfrid, le décès rend possibles l'espoir et la concrétisation de l'être dans le futur. Étant donné que la quête de sens reste en suspens, faute de réalisation concrète et certaine, la mort joue un rôle paradoxal et temporaire puisqu'elle assure le relais de la vie. À la fois cessation et continuation, perte et tentative de naissance, elle restitue la

⁹ Martine-Emmanuelle Lapointe, « Leçons de clochardise. Lectures d'*Agonie* et d'*Il n'y a plus de chemin* de Jacques Brault », *Tangence*, n° 98, 2012, p. 76.

¹⁰ François Ouellet, « Au-delà de la survivance : filiation et refondation du sens chez Wajdi Mouawad », *L'Annuaire théâtral : revue québécoise d'études théâtrales*, n° 38, 2005, p. 160.

capacité de métamorphose et de régénération pour l'individu et la communauté.

Dans *Il n'y a plus de chemin*, la crise existentielle du clochard aboutit à l'évocation de la mort en tant que mouvement ultime significatif dans le non-sens, ce qui permet à Brault d'opposer la permanence à l'éphémère et d'alimenter le mouvement de la métamorphose. Le mouvement auto-destructeur du clochard se manifeste lorsqu'il frappe une conserve du pied, alors qu'elle « se préparait à faire une fin pas trop moche » (*IPC*, p. 58), soit à mourir avec un reste de dignité. En qualifiant la boîte de conserve de « chose clocharde » (*IPC*, p. 58), le clochard s'assimile à la boîte vide qu'il reconnaît comme sa pareille : « Et toi, débris mental, tu tapes dedans comme un marteau » (*IPC*, p. 58). Que la boîte soit une autoreprésentation ou la représentation d'un double, le geste d'(auto)destruction donne l'impression que le clochard défonce la boîte pour en faire retenir un chant *disharmonieux* : « Tu entends cling-clang-clong ou comme » (*IPC*, p. 58). Les rapports avec soi et son double sont vécus sur le mode de la destruction.

À l'échelle du recueil, cette destruction prend la forme d'un processus de déconstruction-reconstruction. Au terme du parcours du clochard, l'acceptation de la mort par le clochard est évoquée lorsqu'il constate : « Maintenant, ça y est, je vais me mettre au trou avec la sombre vagabonde ». Celle-ci, affirme-t-il, « n'annonce rien et ne promet rien » ; elle « prend et [...] emmène à l'amer » (*IPC*, p. 65). La métaphore de la « sombre vagabonde » pour désigner la mort, qui fait écho aux deux vers de Samuel Beckett¹¹ cités à la toute fin du recueil (*IPC*, p. 69), associe la disparition à l'errance par le vagabondage. Elle est également qualifiée d'imprévisible et ramène la vie à l'amer ou la mer, à laquelle est associée la dynamique incessante de vie et de mort. La mer est à l'image de la métamorphose transitoire entre les possibles actuels et néantisés : c'est l'insondable surface créée par le cycle de l'eau qui se perpétue. Ainsi, la mer est la métaphore des existences humaines qui perdurent dans une infinitude, la mort revêtant un caractère cyclique et continu étant donné que, pour le clochard, « [!] »

¹¹ Samuel Beckett, *Poèmes*, suivi de *Mirlitonades*, Paris, Minuit, 1978, p. 44. Voici les cinq derniers vers de *Mirlitonades*, dont les premier et dernier vers sont cités par Brault : « noire sœur / qui es aux enfers / à tort tranchant / et à travers / qu'est-ce que tu attends? »

important, c'est de partir. [...] Recommencer. Sans but, sans raison » (*IPC*, p. 64).

De ce départ, le clochard désire qu'un seul élément demeure pour les générations à venir, son espérance, qu'il interpelle : « Mon espérance, ne meurs pas avec moi » (*IPC*, p. 65). De cette façon, il exprime un vœu pour l'avenir. Il désire que son espérance soit préservée malgré la mort bien qu'il soit incertain de ce qu'il en adviendra dans le futur : elle existe en tant que donnée hypothétique dont la continuité est imprévisible et précaire. En guise d'héritage à sa communauté, au lieu de laisser une mémoire matérielle monolithique, il lègue un état d'esprit fondamental qui permet une mobilité dans le rapport des existences à la réalité, l'espoir pouvant désormais être un sens qui « naît du néant » (*IPC*, p. 67) puisqu'il redevient possible, du moins de manière provisoire. Le clochard, même s'il ne s'est pas accompli au terme de sa vie, laisse malgré tout la possibilité qu'il en soit autrement pour les futures générations.

Chez Mouawad, le parcours du héros débouche sur l'acceptation de la mort du père, ce qui lui permet d'assumer son existence par la tentative de restitution

du sens. Wilfrid est confronté au fait qu'« il n'y a plus de place » pour enterrer les morts dans les villages qu'il visite (*L*, p. 69 et 76). Le père perdu de Wilfrid, devenant celui de Simone, Amé, Sabbé, Massi et Joséphine, représente un héritage pour la jeune génération. Celui-ci se révèle un fardeau, comme le suggère la décomposition progressive du corps du père, qui « est trop lourd » (*L*, p. 87), et « épuis[e] » (*L*, p. 103) Wilfrid au point de lui faire abandonner sa quête. La rencontre avec l'autre est primordiale pour fonder un sens nouveau à partir de la mort comme en témoigne le « chant » contestataire de Simone : « À la croisée des chemins, il peut y avoir l'autre! » (*L*, p. 65, 69 et 70) À défaut de paroles, la souffrance étant devenue incommunicable, le chant appelle à la rencontre, à la solidarité pour formuler une solution à l'absurdité de l'existence. Une communauté mobile de jeunes répond par la réunion autour de la quête fondatrice de Wilfrid. Dans le « chemin » métaphorique de l'existence, il est ainsi possible de rencontrer l'autre, ce qui peut changer le rapport au monde et la place que l'être occupe dans cette communauté. Comme le remarque Mylène Rivest, l'accomplissement de la quête de Wilfrid nécessitera en premier lieu le « rétabli-

[ssement] [du] rapport à l'Autre, anéanti par une génération précédente¹² : le regroupement de la jeunesse permet d'« avancer » avec la force du désespoir (L, p. 82).

La formation d'une communauté amène la jeune génération à résoudre le problème que représente l'enterrement du père : ils finissent par l'« emmerrer » (L, p. 135). La continuité de la mémoire est symboliquement incertaine et amène Wilfrid à passer à une autre étape qui permet l'espoir, et ainsi, en donnant un sens à la mort, en donne un à la vie. La nouvelle génération formule un rapport éthique renouvelé avec la réalité en construisant une « échelle de valeurs » la représentant. Par ce mouvement de refondation, cette nouvelle génération parvient à se définir elle-même, à retrouver la possibilité d'un devenir. En « emmerrant » le père plutôt qu'en le déposant dans la terre auprès de la mère, le jeune groupe rompt avec la tradition et détourne son sens de sorte que le père n'appartient plus au monde de la terre, mais bien à celui de l'océan qui dissout la mémoire et rend vague l'existence. Ainsi, la figure paternelle, au nom de sa

¹² Mylène Rivest, *Littoral de Wajdi Mouawad : un acte de métacommunication*, mémoire de maîtrise, Université Laval, 2011, p. 100.

génération, « confie la terre », « confie la vie » à la nouvelle génération et s'en va « vers ce pays où tout nous ressemble » (L, p. 144). Le père lui laisse la responsabilité de choisir le sort de la destinée humaine par l'acceptation de la mort.

Que ce soit chez Brault ou chez Mouawad, le problème de l'existence mène de la sorte à la proposition d'une solution provisoire. Celle-ci se définit comme une refondation du sens dans le présent par le détournement du non-sens, de manière individuelle ou communautaire, afin que le sens naisse du néant. C'est par l'acceptation de la mort que la vie, dans son mouvement transformateur et paradoxal, redevient possible.

Ce qui reste, ceux qui restent

En conclusion, les parcours des protagonistes d'*Il n'y a plus de chemin* et de *Littoral* présentent des départs et des aboutissements similaires. Comme le met en lumière le concept d'angoisse existentielle de Kierkegaard et de Sartre, le problème de l'existence cause chez les personnages une angoisse qui les fait souffrir et les amène à errer et à accepter la mort. Chez le poète, le clochard accepte sa mort progressive par un dépouillement de son propre être pour que demeure

l'espoir en tant qu'héritage essentiel. Chez le dramaturge, l'acceptation de la mort du père par Wilfrid et par la jeune communauté les amène à redéfinir le rapport à la mort, par la transition de la signifiante à l'insignifiante, leur permettant de fonder collectivement une nouvelle représentation du monde. La quête d'un sens à la mort transitoire plonge les personnages dans un état d'incertitude fondamentale : cette quête existentielle ne trouvant pas de finalité. Elle est appelée à se perpétuer au gré du renouvellement des générations, à se métamorphoser dans le mouvement aléatoire du flot des existences humaines. De cette façon, l'être est toujours à (re)faire : il se définit dans sa mobilité, dans sa capacité à donner un sens dynamique à son rapport à la réalité.

Le turet, actant phénoménologique

Vickie Vincent
Université du Québec à Rimouski

Voilà que je me frappe sur le crâne pour forcer les pensées qui se bousculent dessous à décrier – depuis qu'on m'a scié le cerveau d'une oreille à l'autre parce que le sang s'y caillotait, mes idées me font mal, je peux pas en endurer beaucoup en même temps – si je laisse faire sans défaire, mes tempes si chaudes perdent la tête, se remplissent de bruits et de fureurs comme une canette de pepsy quand que tu lui brasses violemment le canayen, quand que tu la manualises d'un poignet vigoureux¹.

Victor-Lévy Beaulieu

L'œuvre de Victor-Lévy Beaulieu est immense, colossale. On la connaît surtout pour les péripéties de la famille Beauchemin. Cette saga familiale, qui se tisse et se détisse à travers plusieurs romans, est portée par un projet esthétique ambitieux, visant la constitution d'une œuvre parfaite et totalisante qui se confondrait avec l'Histoire. Parallèlement à l'écriture de son *James Joyce*² et de la

« sauvagerie » *La Grande Tribu*³ (2008), Victor-Lévy Beaulieu a fait paraître *Je m'ennuie de Michèle Viroly* (2005). Passé plus ou moins inaperçu, ce roman apparaît pourtant à rebours comme une œuvre de transition où se mettent en place un style et des pratiques narratives qui ressurgiront dans les romans suivants. Que ce soit par son écriture « toute en grimaceries », par l'introduction d'un tout nouveau personnage-narrateur ou par les problèmes engendrés par l'invéraisemblance narrative, *Je m'ennuie de Michèle Viroly* s'inscrit dans la production romanesque de Victor-Lévy Beaulieu comme une œuvre pivot. Aussi, nous proposons de la considérer comme le point d'entrée dans un nouveau cycle romanesque, relançant sur de nouvelles voies l'entreprise littéraire beaulieusienne.

Je m'ennuie de Michèle Viroly met en scène Bowling Jack, personnage-narrateur qui se trouve dans une condition particulière due à un double handicap : il est handicapé physiquement, à la suite d'un accident en « camaro turbo-jet » qui le laisse quadriplégique, et il est handicapé mentalement, en raison d'une génétique obscure et d'une forte médication. Dans

¹ Victor-Lévy Beaulieu, *Je m'ennuie de Michèle Viroly*, Trois-Pistoles, Trois-Pistoles, 2005, p. 30-31.

² Victor-Lévy Beaulieu, *James Joyce, l'Irlande, le Québec, les mots*, Trois-Pistoles, Trois-Pistoles, 2006.

³ Victor-Lévy Beaulieu, *La grande tribu. C'est la faute à Papineau*, Trois-Pistoles, Trois-Pistoles, 2008.

ce qui apparaît comme un flux de conscience, Bowling Jack nous expose, dans un premier temps, sa condition, sa généalogie et son histoire; dans un deuxième temps, il entreprend un voyage rêvé, voire halluciné, à travers la ville de Trois-Pistoles, au cours duquel il rend visite aux membres et aux amis décédés de sa famille. Une fois au fait de la condition préalable de Bowling Jack, le lecteur reçoit l'articulation particulière de la langue « toute en grimaceries » du roman, qui comprend plusieurs cas de figure atypiques, comme étant symptomatique de la situation du narrateur. Au-delà de cette situation, cependant, le langage apparaît lui-même comme un enjeu dans le roman de Beaulieu : que ce soit par le lexique qui entremêle tous les registres de langue, par la création de néologismes, par l'usage abondant de figures de style, par la syntaxe ou encore la narration qui subvertit les usages traditionnels, l'articulation du matériau langagier influence sur le sens entier du récit. D'ailleurs, dès l'ouverture, une particularité saute aux yeux du lecteur : l'absence de points finaux. Cette absence donne lieu à la mise en valeur d'un autre signe de ponctuation qui prend, dans ce roman, une place tout à fait essentielle et structurante : le tiret.

Dans le cadre de cet article, nous tenterons de comprendre quels enjeux soulève l'utilisation systématique du tiret dans le roman de Beaulieu du point de vue d'une phénoménologie de la lecture. D'abord, rappelons que la phénoménologie « étudie les inscriptions stratifiées qui sont inhérentes aussi bien au phénomène observé qu'aux visées de la conscience⁴ ». En d'autres termes, la phénoménologie cherche à définir le sens des choses à travers les yeux d'un sujet qui en a conscience et qui en fait l'expérience. Elle suggère une vision du monde dans laquelle la réalité est multiple. Nous aborderons la phénoménologie telle que Gadamer pouvait l'entendre, c'est-à-dire du point de vue du lecteur et de la compréhension qui découle de son expérience de l'œuvre : « la conception langagière de Gadamer recoupe celle de la pragmatique linguistique qui considère les figures rhétoriques comme autant d'expressions du vouloir-dire. C'est à ressaisir, dans le dialogue, l'intentionnalité linguistique que l'herméneutique fait advenir le sens à la compréhension⁵. »

⁴ Jean-Paul Resweber, « Le champ de l'herméneutique : trajectoires et carrefours », *Théologiques*, vol. 10, n° 2, automne 2002, p. 65.

⁵ Jean-Paul Resweber, « Le champ de l'herméneutique », art. cité., p. 61.

Suivant cette approche, il s'agira de voir comment la ponctuation en général, et le tiret en particulier, viennent influencer la signification de *Je m'ennuie de Michèle Viroly* au cours de la lecture. C'est dire que nous appréhendons le texte conformément à la conception mise de l'avant par Michel Charles, qui en fait un *discours* au sens rhétorique du terme : un « discours en tant qu'il est *reçu* [...]. [Un] discours comme *effet* ». Ainsi, nous verrons quels sont les impacts, dans le discours construit par le roman de Beaulieu, de la substitution du point par le tiret, de son usage comme d'une parenthèse, de son articulation dans une phrase longue et de sa fonction de marqueur de progression. Nous tenterons de faire ressortir les conséquences et les enjeux de ces usages dans le parcours phénoménologique de la lecture et dans le processus herméneutique.

Le tiret comme point final

L'une des fonctions du tiret consiste à isoler les segments qui ne nécessitent pas le reste de la phrase pour être cohérents, donc des phrases qui sont en elles-mêmes autonomes :

Le tiret, plus encore que la parenthèse, interrompt la continuité de la phrase. Il inclut de force, pourrait-on dire, une phrase dans la phrase; elle y garde son indépendance syntaxique et/ou sémantique. Plus que la parenthèse, le tiret est extérieur à l'unité de la phrase⁷.

Ainsi, à la lecture du texte, chaque segment séparé par un tiret nous semble susceptible d'être détaché du reste de la phrase tout en gardant sa logique interne. Telle est peut-être la fonction que Beaulieu a voulu attribuer au tiret : celle du point final en fin de phrase. Cette hypothèse engage une tout autre lecture du texte : elle fait de celui-ci une succession de propositions s'enchaînant et s'emboîtant d'un seul mouvement. Le tiret marquerait alors des pauses franches et appuyées, ce qui aurait pour effet de fragmenter la lecture et le propos. Une autre hypothèse est possible si l'on considère la fonction de conclure ou d'interrompre du tiret, qui l'associe, selon Jacques Drillon, à l'inachèvement⁸. Nous remarquons en effet que c'est le tiret qui clôt chaque paragraphe de *Je m'ennuie de Michèle Viroly*. Nous pouvons donc présumer que chaque paragraphe

⁶ Michel Charles, *Rhétorique de la lecture*, Paris, Seuil, coll. « Poétique », 1977, p. 79; nous soulignons.

⁷ Jacques Drillon, *Traité de la ponctuation française*, Paris, Gallimard, coll. « Tel », 1991, p. 329-330.

⁸ Jacques Drillon, *Traité de la ponctuation française*, ouvr. cité, p. 338-339.

constitue une seule et même longue phrase, que nous appellerons « phrase-paragraphe ». L'utilisation du tiret en fin de phrase-paragraphe suppose que la phrase n'est jamais réellement terminée et qu'elle est sujette à se poursuivre indéfiniment, à la manière du flux de la pensée qui, chez l'être humain, ne connaît aucun répit.

Il faut noter que l'utilisation du tiret en fin de phrase-paragraphe est systématique à un point tel que, même lorsque la phrase est marquée d'un point d'exclamation ou d'interrogation, le tiret demeure. Cette pratique semble indiquer que le tiret n'est pas seulement utilisé pour marquer la fin de la phrase, mais qu'il agit comme marqueur de progression dans le discours, instaurant une dynamique où chaque phrase n'est jamais achevée et en interpelle une autre. Ainsi, le tiret placé en fin de phrase-paragraphe ne représente pas de manière systématique un point final; il peut aussi marquer un lien avec ce qui suit, ce qui a pour effet de remettre en question la séparation des paragraphes. Une telle dynamique entre les phrases-paragraphe soulève une question qui concerne l'ensemble de l'œuvre, à savoir quelle est la logique interne de l'organisation stylistique globale des phrases-

paragraphes? Les phrases-paragraphe répondent-elles à un principe phrastique particulier?

Telle une parenthèse et plus encore

Le tiret et la parenthèse sont souvent confondus, et pour cause : tous deux permettent d'isoler des éléments, de passer un commentaire, d'apporter des précisions à un énoncé. Toutefois, le tiret a des capacités d'action dans la phrase que la parenthèse n'a pas. Il permet bel et bien d'isoler les incises, qu'il met davantage en valeur que les parenthèses. Telle semble être sa fonction première. Le tiret est ainsi plus dynamique et son apport à la phrase, plus substantiel.

Nous n'avons relevé que très peu de cas, dans *Je m'ennuie de Michèle Viroly*, où deux tirets pouvaient être assimilés avec certitude à un couple de parenthèses ouvrantes et fermantes. En effet, la majorité des tirets ouvrants présentent plusieurs possibilités de tirets fermants, sans parler du nombre de fois où les tirets ouvrants semblent ne jamais se refermer. De ce fait, le tiret perd quelque peu de la valeur qui le différencie communément de la parenthèse; n'ayant pas de fonctions ni d'articulations conventionnelles et récurrentes, il ne parvient pas à réellement

mettre en valeur ce qu'il introduit. Il perd ainsi son efficacité en raison de sa trop grande fréquence et de la pluralité de sens qu'il introduit.

Cette omniprésence et cette instabilité du tiret ont un effet direct sur la lecture; alors que la mise en incise devrait aider le lecteur et faciliter sa compréhension du texte en levant des ambiguïtés, l'usage que fait Beaulieu de la ponctuation crée un flou autour des liens qui unissent les divers segments. En fait, tout indique que Beaulieu détourne la fonction même de la ponctuation en général. Alors que la fonction de la ponctuation est de « noter les rapports syntaxiques entre les divers éléments de la phrase ou de la proposition, les rapports avec le sens, les idées du texte⁹ », l'auteur de *Je m'ennuie de Michèle Viroly* semble, lui, refuser cette fonction et la détourner au profit d'une dislocation et d'une dispersion du sens.

Le tiret comme articulation de la phrase longue

Nous avons évoqué cette particularité que présentent certains tirets dans *Je m'ennuie de Michèle Viroly*, qui s'ouvrent sans se refermer, puis

s'accumulent les uns à la suite des autres. Dans ces passages, chaque tiret semble annoncer une explication qui pourrait potentiellement se terminer à la toute fin de la phrase-paragraphe à laquelle il appartient. Suivant cette hypothèse, les autres tirets deviendraient alors des explications se déployant à l'intérieur d'une grande explication, parfois en s'y inscrivant en paire, parfois seuls (parfois se refermant, donc, et parfois non).

De telles organisations de la phrase ne sont pas sans rappeler celle de la construction de la *période*. Cette articulation phrastique se définit ainsi :

La *période* est un type de phrase complexe présentant une unité de sens. Idéalement, le sens n'est achevé que dans la dernière proposition. La période est composée d'une partie ascendante (*protase*) et d'une partie descendante (*apodose*). L'apodose peut être plus longue que la protase (*cadence majeure*) ou plus courte (*cadence mineure*)¹⁰.

Le tiret pourrait donc être envisagé comme un marqueur d'adjonction de segments, visant à créer une somme dont résulterait le sens complet de la phrase. À partir d'une proposition énoncée en début de phrase (dans la protase), il peut décliner

⁹ « Ponctuation », *Trésor de la langue française*.

¹⁰ Éric Bordas et coll., *L'analyse littéraire : notions et repères*, Paris, Nathan, 2002, p. 69.

une série d'explications qui justifient ou exemplifient cette proposition (cadence majeure). Le tiret peut également accumuler plusieurs explications dans la protase, pour arriver en fin de phrase au résultat de cette accumulation (cadence mineure). Cette notion fait donc appel à celle de clausule ou de chute, qui vient marquer la fin de la phrase périodique.

Je m'ennuie de Michèle Viroly présente plusieurs manifestations de ce qui pourrait s'apparenter à la phrase périodique ainsi définie, où l'emboîtement des segments crée une somme. Toutefois, la longueur de ces phrases périodiques serait alors tellement excessive qu'elle rendrait l'étude des protases et des apodoses très problématique, voire aporétique.

Comme le démontre bien l'utilisation du mot « cadence » pour parler de l'effet de la longueur de l'apodose, la période définit un élément majeur dans la progression d'un texte : le rythme. Une des fonctions des tirets est d'ailleurs de marquer une pause : ils participent ainsi du rythme de la période. Marcel Cressot, dans *Le style et ses techniques*, propose une définition de la période qui met de l'avant cette dimension rythmique :

Le mouvement de la phrase sera en harmonie avec l'association des faits à leurs circonstances, qui n'est elle-même qu'un mouvement de la pensée; le tout s'articulera, ostensiblement ou discrètement, sur les charnières conjonctives. On conçoit que cette phrase solide soit devenue l'outil de la démonstration, et qu'en même temps son ampleur, le rythme qui peut en résulter, l'ait désignée aux rhétoriques comme la phrase oratoire par excellence¹¹.

Cressot définit ainsi la période comme une phrase oratoire qui suit le mouvement de la pensée. Cette définition pourrait très bien conforter l'idée selon laquelle le lecteur de *Je m'ennuie de Michèle Viroly* suit les digressions d'un soliloque délirant. L'articulation de la phrase par l'adjonction des différents segments aurait alors pour fonction de dévoiler le délire ou l'état mental du personnage-narrateur. Les tirets, dans ce mode d'articulation particulier, remplaceraient les charnières conjonctives devant assurer le lien entre les différents segments.

Dans la définition qu'il propose de la période, Cressot ajoute qu'elle ne doit pas contenir plus de sept propositions afin, d'une part, de suivre le souffle de la respiration, qui ne peut débiter un plus

¹¹ Marcel Cressot et Laurence James, *Le style et ses techniques. Précis d'analyse textuelle* [1947], Paris, Presses universitaires de France, 1988, p. 250.

grand nombre de propositions et, d'autre part, de permettre à la mémoire d'accumuler les informations tout en gardant en tête le point de départ. L'accumulation des segments permet de grossir la phrase et son propos, de leur donner une plus grande ampleur, ce qui l'apparente, une fois de plus, au mouvement de la pensée : « La phrase longue, en tension entre l'un et le multiple, est donc une autre forme privilégiée de restitution du monologue intérieur, en ce qu'elle permet de décliner un motif en plusieurs traits¹². » D'ailleurs, on peut constater que ce mouvement va souvent de pair avec un glissement du propos, comme si l'on se trouvait à incessamment ouvrir de nouvelles portes qui nous amenaient ailleurs – mouvement qui n'est pas sans rappeler celui du flux de conscience où l'esprit vagabonde de digression en digression. Toutefois, dans *Je m'ennuie de Michèle Viroly*, il arrive à certains moments que la digression cesse de progresser et revienne au sujet qui était évoqué en premier lieu.

Ainsi, si Beaulieu semble bel et bien utiliser le principe de la période dans

¹² Julien Piat, « La langue littéraire et la phrase », dans Gilles Philippe et Julien Piat (dir.), *La langue littéraire. Une histoire de la prose en France de Gustave Flaubert à Claude Simon*, Paris, Fayard, 2009, p. 216.

l'articulation de ses phrases longues, il semble aussi s'exercer à le mettre à mal. En effet, il transgresse allègrement la règle de l'enchaînement maximal de sept propositions dans la phrase-paragraphe. Toutefois, le lecteur constate que cela ne nuit pas à la compréhension de la phrase pour autant. De plus, il semble bien que tout le mouvement de la phrase se dirige vers la fin, vers une sorte de clausule, celle-ci se présentant cependant, la plupart du temps, comme un essoufflement ou une pause dans un discours aussitôt relancé.

Le tiret comme marqueur de progression

À la suite des précédentes démonstrations, il semble évident que le tiret, dans *Je m'ennuie de Michèle Viroly*, agit principalement à titre de marqueur de progression du discours et permet ainsi de suivre les digressions du personnage-narrateur. Revenons d'abord à l'inachèvement que marque le tiret selon Jacques Drillon. Cet inachèvement concorde avec la définition du roman de Beaulieu comme monologue intérieur ou transcription d'un flux de conscience, de souvenirs relatés de manière désordonnée; il permet ainsi de rendre compte de l'aspect oralisant du texte. Julien Piat affirme qu'on peut voir

dans le tiret « un trait de langue destiné à un effet phénoménologique ou oralisant : une phrase qui se termine sans se terminer permet de dire une pensée en acte; elle remet également en cause le caractère *a priori* de la formulation écrite¹³ ». Le tiret permet d'instaurer, dans le texte, une dynamique qui rappelle celle de la conscience, et qui s'ouvre au surgissement de la mémoire.

Julien Piat confirme que les tirets sont de réels actants dans la langue littéraire, plus encore lorsqu'il s'agit d'un discours reproduisant la discontinuité de l'énonciation non écrite :

L'usage des parenthèses et tirets constitue un autre élément indiscutable de l'évolution de la langue littéraire. Ces signes de ponctuation, qui allongent la phrase, marquent des décrochements énonciatifs; de ce fait, ils tendent à entraîner la lecture dans une « *complexification du dire* »¹⁴.

Le tiret permet dès lors non plus d'articuler des idées, mais de rendre compte de la progression de la pensée, de son mouvement : d'une part en brouillant les pistes, en laissant ça et là des explications inachevées parce que toujours

entrecoupées par de nouvelles digressions, d'autre part, en établissant un lien problématique ou carrément énigmatique entre différents segments.

Effectivement, si Bowling Jack se raconte un voyage imaginaire pour se sortir de son abîme de solitude, on sous-entend ici qu'il se parle à lui-même. Ainsi, il conviendrait bel et bien de qualifier son récit de « soliloque », ce type de discours étant caractérisé par l'absence d'un interlocuteur :

le soliloque a une structure abandonnique. Ainsi, la parole solilocutoire est la tentative de dépasser cet abandon, cet esseulement, par la disparition ou la fuite de l'autre, en suscitant en quelque sorte la venue de cet autre. Elle est à la fois de l'ordre du désespoir et la tentative d'en sortir. Elle est paradoxale : elle veut dépasser la solitude subie et en même temps la souligne¹⁵.

Je m'ennuie de Michèle Viroly correspondrait donc au flux de conscience d'un personnage prenant acte de l'absence de tout interlocuteur. Le flux de conscience, dans le roman de Beaulieu, se déploie ainsi sur le terrain de la mémoire, qu'il reconfigure :

¹³ Julien Piat, « La langue littéraire et la phrase », art. cité, p. 227.

¹⁴ Julien Piat, « La langue littéraire et la phrase », art. cité, p. 224; l'auteur souligne.

¹⁵ Jean-Jacques Delfour, « Du fondement de la distinction entre monologue et soliloque », *L'Annuaire théâtral*, n° 28, automne 2000, p. 125.

le roman moderne, attaché à représenter la conscience, a ainsi su tirer parti de telles configurations : toutes les couches de la mémoire ont une même réalité, aussi réelle que le réel. Qu'il s'agisse de faire entendre la voix du narrateur évaluant ce qu'il raconte, celle du narrateur ou de l'auteur souhaitant apporter une précision ou une rectification, lançant une digression. Le but semble toujours de souligner l'émergence complexe, problématique et non linéaire du sens¹⁶.

Dans *Je m'ennuie de Michèle Viroly*, la non-linéarité du sens se manifeste jusque dans la construction narrative, dans une histoire qui se rejoue, jour après jour, dans les méandres de la mémoire. C'est effectivement un autre processus de construction du sens et de l'Histoire qui est mis en œuvre dans le roman de Beaulieu. Les multiples mises à mort des personnages secondaires, présentées dans la deuxième partie du récit mené par Bowling Jack, semblent récurrentes et répétées dans le temps de manière quotidienne. Elles exposent les modalités d'une mémoire du passé qui survit dans le présent et qui en rejoue indéfiniment les pertes. Ainsi, ces « survivances » du passé dans le présent dépendent d'une mémoire qui est, paradoxalement, faite d'oubli. En définitive, cette mémoire qui rejoue

incessamment les pertes du passé renvoie à un nouveau mode de représentation de l'histoire individuelle et collective.

Conclusion

Comme nous venons de le voir, l'utilisation du tiret dans *Je m'ennuie de Michèle Viroly* est atypique et inconstante. Son réel rôle dans la phrase demeure souvent indéfinissable puisque les possibilités sont multiples. De fait, chaque tiret semble avoir plusieurs fonctions possibles; pouvant agir seul ou groupé; séparant des segments qui peuvent se succéder ou s'emboîter; pouvant faire progresser le récit ou interrompre son cours. De plus, la portée du tiret dans la phrase sera dépendante de son emplacement et des segments et autres signes de ponctuation qui l'entourent. Tout cela a évidemment pour effet d'agir sur les possibilités d'interprétations des différents segments. On peut aussi constater qu'une telle utilisation à outrance du tiret a pour effet de le banaliser et de diminuer son impact dans la phrase. Or, toutes ces manifestations concordent parfaitement avec la portée phénoménologique qu'acquiert, dans l'ensemble du roman, le tiret. Celui-ci a donc pour effet, dans une perspective phénoménologique, de changer les

¹⁶ Julien Piat, « La langue littéraire et la phrase », art. cité, p. 225.

modalités de la lecture et de la représentation dans la conscience du lecteur.

Malgré la portée caduque de la plupart des hypothèses qui ont été avancées lors de cette étude, nous avons tout de même pu constater que le tiret pouvait avoir une influence à plusieurs niveaux sur le texte, qu'il pouvait jouer sur la sémantique comme sur la stylistique, mais aussi sur la narration. Comme le dirait Julien Piat, « à ponctuation différente, rythme différent, et signification autre¹⁷ ». Voilà toute la richesse de ce roman, tout ce qu'il offre à la lecture.

¹⁷ Julien Piat, « La langue littéraire et la phrase », art. cité, p. 227.

L'âïus

LA REVUE ÉTUDIANTE
D'HISTOIRE ET D'ÉTUDES LITTÉRAIRES
DE L'UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À RIMOUSKI

VOLUME 8

2015

Interprétations : Histoire et identités culturelles

Le jeu vidéo : au service de l'histoire?

JONATHAN VALLÉE

L'identité au Madawaska à l'heure du Congrès mondial acadien

CASSANDRE ROY DRAINVILLE

Histoires de révolutions : *Paul au parc* de Michel Rabagliati
et *Persepolis* de Marjane Satrapi

MYRIAM CÔTÉ

Mémoires culturelles : de la destruction à la reconstitution

La destruction du patrimoine culturel durant la guerre
en Bosnie-Herzégovine (1992-1995)

PIERRE-OLIVIER LEMIEUX

De l'Histoire à la mémoire dans *Harry Potter et la Chambre des Secrets*
de J. K. Rowling et *Maus* d'Art Spiegelman

CAROLINE GAUVIN-DUBÉ

De l'enquête policière à l'enquête mémorielle : jeux de miroirs
entre les deuxième et sixième tomes des aventures de Harry Potter

MARIE-EVE HAMILTON

L'expérience du temps : angoisse de l'être et du style

Lecture et réécriture de l'agonique mironien dans *Agonie* de Jacques Brault

MAUDE HUARD

Errance et sens de l'existence dans *Il n'y a plus de chemin* de Jacques Brault
et dans *Littoral* de Wajdi Mouawad

GUILLAUME DUFOUR MORIN

Le tiret, actant phénoménologique

VICKIE VINCENT



UQAR

Module de lettres

UQAR

Module d'histoire