

LE ROMAN QUÉBÉCOIS DES ANNÉES 1990 : ÉLÉMENTS FONDAMENTAUX
DE LA PROBLÉMATIQUE IDENTITAIRE

by

Kelly-Anne Madeline Maddox

Submitted in partial fulfilment of the requirements for the degree of
Doctor of Philosophy

at

Dalhousie University
Halifax, Nova Scotia
October 17, 2003

© Copyright by Kelly-Anne Madeline Maddox, 2003

National Library
of Canada

Acquisitions and
Bibliographic Services

395 Wellington Street
Ottawa ON K1A 0N4
Canada

Bibliothèque nationale
du Canada

Acquisitons et
services bibliographiques

395, rue Wellington
Ottawa ON K1A 0N4
Canada

Your file *Votre référence*
ISBN: 0-612-83730-0
Our file *Notre référence*
ISBN: 0-612-83730-0

The author has granted a non-exclusive licence allowing the National Library of Canada to reproduce, loan, distribute or sell copies of this thesis in microform, paper or electronic formats.

The author retains ownership of the copyright in this thesis. Neither the thesis nor substantial extracts from it may be printed or otherwise reproduced without the author's permission.

L'auteur a accordé une licence non exclusive permettant à la Bibliothèque nationale du Canada de reproduire, prêter, distribuer ou vendre des copies de cette thèse sous la forme de microfiche/film, de reproduction sur papier ou sur format électronique.

L'auteur conserve la propriété du droit d'auteur qui protège cette thèse. Ni la thèse ni des extraits substantiels de celle-ci ne doivent être imprimés ou autrement reproduits sans son autorisation.

Canada

DALHOUSIE UNIVERSITY
DEPARTMENT OF FRENCH

The undersigned hereby certify that they have read and recommend to the Faculty of Graduate Studies for acceptance a thesis entitled "Le roman québécois des années 1990: éléments fondamentaux de la problématique identitaire" by Kelly-Anne M. Maddox in partial fulfillment for the degree of Doctor of Philosophy.

Dated: October 17, 2003

External Examiner:

Genevieve Legault

Research Supervisor:

Genevieve Legault

Examining Committee:

W. M.

Betty Bednarek

Hans R. Runkle

Departmental Representative:

D. Ainsworth

DALHOUSIE UNIVERSITY

DATE : October 17, 2003

AUTHOR: Kelly-Anne Madeline Maddox

TITLE: Le Roman québécois des années 1990 : éléments
fondamentaux de la problématique identitaire

DEPARTMENT OR SCHOOL: Department of French

DEGREE: Ph.D. CONVOCATION: May YEAR: 2004

Permission is herewith granted to Dalhousie University to circulate and to have copied for non-commercial purposes, at its discretion, the above title upon the request of individuals or institutions.



Signature of Author

The author reserves other publication rights, and neither the thesis nor extensive extracts from it may be printed or otherwise reproduced without the author's written permission.

The author attests that permission has been obtained for the use of any copyrighted material appearing in this thesis (other than brief excerpts requiring only proper acknowledgement in scholarly writing) and that all such use is clearly acknowledged.

*Ne recherchez pas les profondeurs de votre connaissance
avec perche ou sonde
Car le moi est une mer sans limites et sans mesures.
Ne dites pas : « J'ai trouvé la vérité, » mais plutôt
« J'ai trouvé une vérité. »
Ne dites pas, « J'ai trouvé le sentier de l'âme, » dites plutôt,
« J'ai trouvé l'âme cheminant sur mon sentier. »
Car l'âme chemine sur tous les sentiers.
L'âme ne chemine pas sur une ligne, ni ne croît comme un roseau.
L'âme se déplie comme un lotus aux pétales innombrables.*

Kahlil Gibran

Le Prophète

Table des matières

Résumé	vii
Abstract	viii
Sigles	ix
Remerciements	x
Introduction	1
Notes	21
Première partie : La Solitude	24
Chapitre I : L'Exil	24
L'Exil physique	25
L'Exil intérieur	43
La Marginalisation	66
Notes	83
Chapitre II : La Mémoire	92
La Mémoire et l'exil	93
La Mémoire et les relations interpersonnelles	105
La Confrontation du passé	115
Notes	131

Deuxième partie : Les Rapports entre soi et l'autre	135
Chapitre III : Les Relations interpersonnelles	135
La Famille	137
La Communication	152
Le Couple	162
Notes	179
Chapitre IV : La Création	185
La Création et l'exil	186
La Création et la mémoire	198
La Création et les relations interpersonnelles	205
Notes	241
Conclusion	249
Notes	256
Bibliographie	257

Résumé

Depuis ses origines, la littérature québécoise s'articule autour de la problématique identitaire ; les écrivains ne cessent de questionner leur rapport à l'autre et de chercher une définition satisfaisante de l'identité. Nous examinons la représentation de l'identitaire pendant les années 1990 à travers les écrits de sept romanciers : Ying Chen, Abla Farhoud, Sergio Kokis, Yan Muckle, Pierre Samson, Lise Tremblay et Élise Turcotte. Cette thèse se divise en deux sections : la solitude et les rapports entre soi et l'autre. La première partie se compose d'abord d'une exploration de l'exil et ensuite d'une étude de la mémoire. L'exil physique et l'exil intérieur se caractérisent par l'éloignement, l'isolement et la marginalisation vis-à-vis de soi et de l'autre. La recherche du passé est également une expérience solitaire. D'une part, c'est souvent dans le contexte de la solitude provoquée par l'exil que les personnages tentent de comprendre leur passé. D'autre part, la mémoire témoigne de l'absence de l'autre. Dans la deuxième partie, nous nous penchons sur les relations interpersonnelles et la création ; ces dernières représentent la possibilité pour certains personnages de dépasser la solitude et de participer au monde. L'identité se définit toujours dans le cadre des relations avec l'autre, et ce sont des relations basées sur le langage ainsi que sur l'éthique ; l'absence de communication peut dévaloriser l'identité alors qu'une communication basée sur l'amour et la générosité sert à affirmer l'identité et témoigne d'un respect profond qui sous-tend toute relation humaine positive.

Abstract

The question of identity has been at the centre of Quebec literature since its very beginnings ; Quebec writers continue to ponder their connection to the other and to search for a satisfactory means of defining the self. Our thesis examines the representation of identity during the 1990's in fiction by seven Quebec novelists : Ying Chen, Abla Farhoud, Sergio Kokis, Yan Muckle, Pierre Samson, Lise Tremblay and Élise Turcotte. This study is divided into two sections : solitude and self-other relationships. In the first part, we explore exile and memory. Both physical exile and internal exile are characterised by distance, isolation and marginalisation vis-à-vis the self and the other. Memory is also a solitary experience. On the one hand, it is often in the context of the solitude brought on by exile that characters embark on a quest to understand their past. On the other hand, memory symbolizes the absence of the other. We discuss interpersonal relationships and creation in the second part of this thesis ; these two topics represent for certain characters the possibility to move beyond their solitude and participate in the world. Identity is always defined in the context of self-other relationships, and these relationships are based on language and on ethics ; a lack of communication can devalue one's identity, whereas communication based on love and generosity is an affirmation of identity and serves as a testimonial to the profound respect which underlies all constructive human relationships.

Sigles

BCV	<i>Le Bruit des choses vivantes</i>
BQG	<i>Le Bonheur a la queue glissante</i>
BT	<i>Le Bout de la terre</i>
DJ	<i>La Danse juive</i>
I	<i>Immobile</i>
IM	<i>L'Île de la merci</i>
LC	<i>Les Lettres chinoises</i>
MB	<i>Le Messie de Belém</i>
PM	<i>Le Pavillon des miroirs</i>

Remerciements

À la professeure Irène Oore, j'exprime toute ma reconnaissance. Je la remercie de de l'appui et de l'encouragement qu'elle m'a donnés au cours de mes études de deuxième et troisième cycles. Sa confiance en moi et en ce projet m'a été précieuse.

Mes remerciements s'adressent aussi à la professeure Lucie Lequin de l'Université Concordia, aux professeurs Hans Runte, Betty Bednarski et Magessa O'Reilly. Je remercie les autres membres du département et surtout les professeurs Michael Bishop et Patricia De Méo.

Je suis redevable aux secrétaires du département, Yvonne Landry et Natalie Wood, ainsi qu'aux employés de la bibliothèque Killam, plus spécialement Oriël MacLennan. Je remercie également le CRSH et la fondation Killam pour l'appui financier que l'on m'a accordé.

Je remercie chaleureusement mes parents, ainsi que mes amis, de m'avoir toujours soutenue d'une manière ou d'une autre.

Introduction

Depuis ses origines, la littérature québécoise s'articule autour de la problématique identitaire¹. En passant par les valeurs traditionnelles des paysans², la solitude de la grande ville³, l'aliénation, l'angoisse et le mal de vivre⁴, la revendication de la liberté⁵, le féminisme⁶, la parole des immigrants⁷, et l'écriture migrante⁸, les auteurs ne cessent de questionner leur rapport à l'autre et de chercher une définition satisfaisante de l'identité.

Suite à l'émergence de l'écriture des migrants pendant les années 1980, se développe la tendance critique d'interpréter ces ouvrages en fonction de l'origine de l'auteur⁹. Ces écrivains sont mis à part, comme le remarque Laferrière :

[d]ès qu'il arrive un nouvel écrivain immigrant, la critique [...] se dépêche de lire son roman comme s'il s'agissait d'un manuel de sociologie. C'est qu'on n'accorde à l'étranger qu'une perception extérieure de la vie qui l'entoure. Jamais le noyau dur. Comme s'il ne faisait pas vraiment partie de cette réalité quotidienne. (76)

Cette tendance a pour résultat la création de deux groupes distincts d'auteurs : les écrivains québécois dits « de souche » et les écrivains migrants, ou bien, des écrivains « néo-Québécois, » ceux qui viennent d'ailleurs.

Plusieurs écrivains disputent depuis quelque temps cette division arbitraire. Ying Chen a souvent dit qu'elle aimerait être perçue tout simplement comme une écrivaine¹⁰, et non pas comme une écrivaine d'origine chinoise (Chouinard 1999). Sergio Kokis souligne également la nature arbitraire et même ridicule de cette distinction : « *[d]ans le milieu de la littérature [...] on entretient cette idée que nous sommes des écrivains migrants [...]. Mais sachez que la population québécoise, elle, s'en fiche royalement ! Elle nous lit, un point c'est tout.* » (Chouinard 1999). Harel soutient que cette opposition s'avère d'ailleurs dangereuse pour la survie de la production littéraire au Québec : « [o]pposer les nouveaux venus aux natifs de la langue ne serait pas seulement fratricide, mais désastreux pour la littérature québécoise » (1989, 32). Continuer de parler de telles distinctions pendant les années 1990 et au début du 21^e siècle serait non seulement une attitude critique démodée, mais une approche inutile, voire raciste et xénophobe¹¹. D'ailleurs, les frontières entre ces groupes deviennent de plus en plus brouillées, surtout sur le plan des thèmes qui s'entrecroisent et s'entremêlent chez ces deux groupes. D'une part, la littérature québécoise témoigne d'une ouverture au monde, comme nous le remarquons chez des auteurs comme Pierre Samson, qui a situé plusieurs de ses romans au Brésil, et qui est souvent comparé à Sergio Kokis (Bordeleau 2001, 11), ainsi que chez Yan Muckle, car l'action de son roman *Le Bout de la terre* se déroule autant à l'étranger qu'au Québec. D'autre part, les écrivains migrants donnent à leur fiction un

certain caractère universel ; notons que l'action des derniers romans des écrivains migrants comme Ying Chen¹² et Abla Farhoud¹³ ne peut pas être associée à un lieu ou à une culture spécifiques.

Par ailleurs, nous remarquons que certains écrivains préconisent non seulement l'abolition des frontières entre les deux groupes d'écrivains dont nous venons de discuter, mais ils notent qu'il est nécessaire d'abolir toute catégorisation arbitraire de la littérature. Selon Pierre Samson : « *[l]a catégorisation de la littérature, sous les bannières féministe, gay, latino, etc., est foncièrement réductrice. Ce faisant, on définit des créneaux et évacue la complexité des œuvres. C'est un réflexe de marchands de saucisses et, au bout du compte, ce n'est pas très intéressant* » (Bordeleau 2001, 12). Paule Noyart insiste sur la nécessité de ne plus parler d'écriture d'hommes ou de femmes : « '[c]e sont des notions qui ne me disent rien. Pour moi, il n'existe pas une écriture de femmes ou une écriture d'hommes. Il y a l'écriture, point'¹⁴ » (Bordeleau 1998, 14).

Pour décrire cette littérature faite d'une multiplicité de voix de migrants et de Québécois, d'hommes et de femmes, Nepveu emploie le terme « écriture migrante, » (1998b, 123) et il dénonce la position des critiques qui tendent à marginaliser les auteurs venus d'ailleurs (1988, 200). Nepveu étudie tant les écrivains migrants que les écrivains de souche sous la rubrique de l'écriture migrante. Selon lui, cette écriture constitue une manifestation d'une société et

d'une culture québécoises devenues de plus en plus cosmopolites¹⁵. L'écriture migrante se caractérise par « [...] sa coïncidence avec tout un mouvement culturel pour lequel, justement, le métissage, l'hybridation, le pluriel, le déracinement sont des modes privilégiés [...] » (1988, 201). Aussi, Nepveu qualifie-t-il la littérature contemporaine comme étant composée de :

'[t]ransferts' : transports, déplacements, croisements, mélanges, échanges, interactions, correspondances, traversées, intertextes, phénomènes transculturels, glissements, altérations. La liste des équivalences, son abondance même, illustre probablement plus que tout la facilité que nous avons aujourd'hui à faire surgir dans notre pensée des concepts qui concernent les passages, les entre-deux (ou les entre-plusieurs), qui disent l'espèce d'affection intellectuelle que nous avons pour ce qui bouge, pour tout ce qui ne trouve pas son assise en soi-même et n'a pas de lieu propre. (1998b, 123)

et il écrit encore :

[s]i l'on interprète la notion de 'transferts culturels' dans l'optique déconstructionniste critiquée par Habermas, cela signifie que nous cherchons à décrire une littérature (et une culture), québécoise en l'occurrence, comme jamais présente à elle-même, toujours différée dans d'incessants processus de déplacements. Une littérature et une culture 'migrante,' dans le sens le plus radical, ontologique du terme. (1998b, 123)

Dans notre étude, nous nous pencherons sur cette écriture migrante, si bien décrite par Nepveu. Nous voulons transcender ces notions d'écrivain de souche, d'écrivain migrant, ainsi que la distinction entre l'écriture d'hommes et

de femmes car, comme le remarque Barthes : « [d]onner un Auteur à un texte, c'est imposer à ce texte un cran d'arrêt, c'est le pouvoir d'un signifié dernier, c'est fermer l'écriture » (65). Ainsi, nous étudions des textes non pas en fonction de l'origine de l'auteur, ni en fonction du fait que l'auteur soit un homme ou une femme. Nous examinons des ouvrages qui se constituent de déplacements, de croisements, de mélanges, d'échanges, pour emprunter la terminologie de Nepveu. Puisque nous tenons à nous détacher des distinctions dont nous avons discuté, notre analyse porte sur la production littéraire des auteurs qui écrivent des romans¹⁶ uniquement depuis 1990. Nous analyserons des ouvrages de Ying Chen (*Les Lettres chinoises, Immobile*), d'Abla Farhoud (*Le Bonheur a la queue glissante*), de Sergio Kokis (*Le Pavillon des miroirs*), de Yan Muckle (*Le Bout de la terre*), de Pierre Samson (*Le Messie de Belém*), de Lise Tremblay (*La Danse juive*) et d'Élise Turcotte (*Le Bruit des choses vivantes, L'Île de la merci*).

Les Lettres chinoises, roman épistolaire, est le deuxième roman de Ying Chen. Publié en 1993, ce roman est essentiellement une histoire de migration et d'amour. Lorsqu'il quitte sa Chine natale pour faire des études à Montréal, Yuan laisse derrière lui sa fiancée, Sassa ; elle décide de rester en Chine en attendant de rejoindre Yuan au Canada. Peu après, la meilleure amie de Sassa, Da Li, déménage elle aussi à Montréal ; Yuan l'accueille et l'aide à s'établir. Tout se passe bien jusqu'au moment où Da Li tombe amoureuse de Yuan ; il se

développe par la suite un triangle amoureux qui bouleverse la vie des trois amis. C'est Sassa qui en souffre le plus ; elle s'affaiblit de plus en plus et décide finalement de rompre avec Yuan. Quant à Da Li, elle finit par quitter Montréal pour la France. Dans ce monde en transformation, un monde qui se définit par la perte de repères, les protagonistes connaîtront une évolution identitaire qui les amènera à une nouvelle vision de soi et de l'autre.

Dans *Immobile* (1998), le quatrième roman de Ying Chen, la narratrice anonyme raconte l'histoire de sa réincarnation, réincarnation qu'elle subit dans le but de payer ses dettes d'autrefois et de racheter sa trahison de son amant S... La vie antérieure et la vie présente de la narratrice s'entrecroisent, et elle n'arrête pas de faire des comparaisons entre époques. Dans son ancienne vie, elle est une des épouses d'un prince et vit dans un palais où elle tombe amoureuse de son serviteur S... Dans sa vie actuelle, elle est mariée à A..., un archéologue, qui essaie d'aider la narratrice à s'adapter à l'époque contemporaine. Pourtant, à cause de sa mémoire trop longue, le désir de retrouver S... et d'absoudre ses fautes devient une véritable obsession ; rappelée vers l'époque antérieure, la narratrice ne vit plus dans le présent. Malgré les efforts de la part de A... pour ancrer la narratrice dans l'époque moderne, cette femme est incapable de surmonter le passé et de se débarrasser des souvenirs de sa vie antérieure ; à mesure que l'action avance, elle régresse de plus en plus et finit par sombrer

dans une grande souffrance et un désespoir profond, complètement enfermée par et dans sa quête du passé.

Dans le premier roman d'Abla Farhoud, *Le Bonheur a la queue glissante* (1998), il s'agit de l'histoire de Dounia, vieille Libanaise qui vit au Québec depuis des années. Elle réfléchit à sa vie familiale, à son passé, à son enfance au Liban ainsi qu'à sa migration au Canada. Dounia est une femme silencieuse ; d'une part, elle ne parle pas français, d'autre part, elle parle de moins en moins, jusqu'à ce qu'elle arrête de parler presque complètement. Poussée par sa fille Myriam, écrivaine qui lui fait raconter sa vie, Dounia réfléchit à son passé ; dans un effort de saisir les origines de son identité présente, elle aboutit à la re-découverte de son moi passé et à la compréhension de son moi actuel. Cette introspection dévoile une identité formée au sein de la culture patriarcale qui impose aux femmes la soumission et le silence. Dounia sombre dans une solitude et une marginalisation intenses ; d'une part elle est incapable de surmonter la subordination de la culture patriarcale pour s'affirmer et d'autre part elle finit ses jours toute seule dans un hospice.

Le narrateur-peintre du *Pavillon des miroirs* (1993), lui aussi, vit au Québec depuis longtemps. Le récit alterne entre une narration faite par le personnage principal d'une part lorsqu'il est enfant dans son Brésil natal, et d'autre part adulte au Québec. Le narrateur-enfant raconte les difficultés de la vie familiale (le

père est souvent absent et la mère transforme leur appartement en bordel) ainsi que son séjour dans un internat. Adulte, le narrateur parle de ses difficultés d'assimilation dans la société québécoise et de son état d'étranger. Il plonge dans sa mémoire, évoquant une descente orphique aux enfers, afin de revoir ses souvenirs et d'en faire le sujet de son art.

Dans son premier roman, *Le Bout de la terre* (1998), Yan Muckle raconte l'histoire de trois amis, Alex, Pietro et Sarah, qui cherchent à définir leur identité au sein d'un monde dépourvu de repères identitaires traditionnels, comme la famille et la nation. Alex rencontre Pietro et ils deviennent désormais inséparables. Ensuite, Pietro lui présente Sarah. Alex et Sarah tombent amoureux l'un de l'autre et essaient de construire ensemble une vie à Montréal. Alors qu'Alex reste dans la ville et s'inscrit à une école de théâtre dans l'espoir de trouver son vrai moi, Pietro voyage partout dans le but de se perdre. Cependant, c'est Alex qui finit par se perdre ; sa relation avec Sarah aboutit à l'échec et il est complètement désillusionné par son expérience au théâtre. Il se perd de façon littérale dans la forêt et séjourne pendant l'hiver chez une femme, Élisabeth. Dans la solitude de la forêt, Alex confronte son passé et tente de se comprendre. Pietro, par contre, finit par s'installer au Venezuela, où il tombe amoureux d'une femme, Elena. L'amour devient pour lui un ancrage et une valorisation de son identité. Il finit cependant par se noyer. Criblé par la peine face à la mort de son

ami, Alex fait le voyage au Venezuela afin de chercher la vérité sur la mort de Pietro. Il arrive non seulement à une nouvelle compréhension de la vie de son ami perdu, mais aussi à une réintégration de sa propre identité.

Publié en 1996, *Le Messie de Belém* est le premier roman de Pierre Samson. Dans ce roman, situé au Brésil, il s'agit principalement de l'histoire de Jadson Caldeira, racontée par cinq narrateurs différents. Amoureux d'un criminel, Jadson s'implique dans un vol et finit en prison ; il mourra aux mains de Bout-de-Bois, le directeur de la prison, après une tentative d'évasion échouée. Les différents narrateurs reconstruisent la vie et la mort de Jadson, ainsi que sa transformation en homme mythique et sacré. En même temps, ces narrateurs reconstruisent également l'histoire des personnages importants dans la vie de Jadson, comme l'histoire de sa mère, Mercedes et son amant Franz, et ensuite la relation dysfonctionnelle entre Mercedes et son mari Manù, celle de la conversion de Bout-de-Bois en être pieux, ainsi que celle de la relation entre Jadson et le professeur de Satranga, un de ses anciens amants.

La Danse juive de Lise Tremblay, publié en 1999, a été couronné du Prix du Gouverneur Général du Canada. Entourée par des personnages qui travaillent à la télé, comme son père et son amie Alice, la narratrice anonyme contemple et explore son obésité. Dans un effort d'établir une connexion entre son corps, son père, et le monde « mass média » dans lequel elle vit, elle s'enfonce de plus en

plus dans son exploration des origines de son obésité. La tension psychologique et la rage interne chez la narratrice augmentent petit à petit, de manière presque imperceptible, et atteignent leur apogée dans un acte de violence suprême : la narratrice tue son père avec un couteau suisse et ensuite mange une boîte de biscuits avant d'appeler au secours.

Dans *Le Bruit des choses vivantes* (1991), Albanie, une femme d'une trentaine d'années, vit seule avec sa fille de trois ans, Maria. Ce roman est essentiellement l'histoire de la relation intime entre la mère et sa fille. Face au temps qui s'écoule, Albanie craint de plus en plus la séparation inévitable entre elle et Maria. Afin de remédier à sa peur et de combattre le passage du temps, Albanie tente d'inscrire cette relation dans la création d'un cahier de rêves, dans la photo et dans la vidéo. Turcotte raconte également les relations que la mère et la fille entretiennent avec d'autres personnes significatives dans leur vie. Il s'agit de Jeanne et son fils Gabriel, et de Félix, un petit voisin qui vit seul avec son père car sa mère est partie définitivement. De plus, Albanie finit par tomber amoureuse d'un homme, Pierre, assistant social chargé de s'occuper du cas de Félix.

L'action de *L'Île de la merci* (1997) se déroule entre le dernier jour d'école et la rentrée scolaire en septembre. L'atmosphère dans ce roman est d'une lourdeur impénétrable, à cause du meurtre d'une adolescente, Marie-Pierre Sauvé, et des

relations familiales qui se caractérisent par une violence intense, mais qui reste toujours latente. C'est surtout le cas de la relation entre la protagoniste, Hélène et sa mère, Viviane. Si Turcotte explore le rapprochement de la mère et de sa fille dans *Le Bruit des choses vivantes*, elle présente ici l'éloignement d'Hélène et de Viviane. Pendant l'été, Hélène décide de se distancier de sa famille dysfonctionnelle. Elle affirme qu'elle ne restera pas à la maison pour s'occuper de son petit frère Samuel et elle trouve du travail dans un garage. Fascinée par la mort de Marie-Pierre Sauvé, Hélène entame une relation avec Thomas, un des anciens camarades de classe de la fille morte. Malgré ses obsessions morbides, ce n'est pas Hélène qui meurt dans ce roman ; à la fin du roman, sa sœur a n e, Lisa, finit par se pendre d'une poutre que Viviane fait installer dans le grenier.

Notre étude de la problématique identitaire dans les romans que nous venons de résumer se base principalement sur les notions de la formation de l'identité moderne explor es par Charles Taylor dans son ouvrage *Les Sources du moi*. Taylor souligne la nature complexe et pluridimensionnelle de l'identité lorsqu'il note que « [...] notre identité est plus profonde et bien plus complexe que toutes les formulations que nous pouvons en donner » (1998, 48). Nous retenons trois des dimensions  voqu es par Taylor : l'éthique, le langage et les rapports entre soi et l'autre.

Taylor maintient que l'éthique, ou l'orientation vers le bien, constitue un cadre incontournable de l'identité car elle nous permet de définir notre identité au sein des valeurs humaines. Selon lui :

[s]avoir qui je suis implique que je sache où je me situe. Mon identité se définit par les engagements et les identifications qui déterminent le cadre ou l'horizon à l'intérieur duquel je peux essayer de juger cas par cas ce qui est bien ou valable, ce qu'il convient de faire, ce que j'accepte ou ce à quoi je m'oppose. En d'autres mots, mon identité est l'horizon à l'intérieur duquel je peux prendre position. (1998, 46)

L'orientation que nous donnons à notre identité (par exemple si nous nous désignons par un certain engagement moral, spirituel, ou même notre citoyenneté) constitue un cadre à l'intérieur duquel nous déterminons notre position par rapport à ce que nous considérons comme étant bien (Taylor 1998, 46). Il nous est d'ailleurs nécessaire de nous situer dans un cadre ou un autre, d'avoir une orientation (Taylor 1998, 47), car notre identité dépend de cette orientation : « [...] le moi et le bien, autrement dit, le moi et la morale, s'entremêlent de façon inextricable » (Taylor 1998, 15). Ne pas avoir d'orientation équivaut à ce que Taylor désigne comme une crise d'identité, une désorientation ou bien une incertitude quant à notre situation dans le monde (Taylor 1998, 46). Cette crise d'identité indiquerait que nous ne serons plus capables de nous situer vis-à-vis des problèmes existentiels fondamentaux et de formuler une réponse à ces problèmes (Taylor 1998, 51).

La deuxième notion que nous retenons de Taylor se rapporte au langage et à l'articulation de l'identité. Certains philosophes contemporains déclarent que le moi est un effet du langage, c'est-à-dire, que le moi se constitue dans et à travers l'usage du langage, et plus précisément, par la narration de soi¹⁷ (Quigley 43). D'après Taylor, le langage ne peut pas être considéré comme simple élément contingent à notre concept de l'identité ; le langage est plutôt un cadre fondamental et nécessaire au sein duquel notre identité est formulée. Taylor croit que « [...] nous devons inévitablement concevoir nos vies dans une forme narrative¹⁸, comme une 'quête' » (1998, 77). Pour Taylor, le langage est un élément de base de l'identité. De plus, le langage est lié à la question de l'éthique car il sert à articuler notre orientation identitaire ; Taylor note qu'à partir du 18^e siècle, nous pensons le langage comme une expression de notre identité et de la position que nous occupons vis-à-vis du monde et du bien (1998, 257).

De plus, puisque le langage s'investit du pouvoir d'articuler l'identité et les biens qui caractérisent cette identité, « [c]ette révolution de l'expression [...], » comme le dit Taylor, « identifie et exalte un nouveau pouvoir poétique, celui de l'imagination créatrice » (1998, 257). Le langage joue un rôle important dans la création puisque c'est par le biais du langage que l'être humain peut formuler et ensuite articuler ses idées et ses pensées (Taylor 1998, 256-257). Selon Taylor : « [n]ous avons besoin du langage pour construire une image adéquate des

choses. [...] Par le langage, nous pouvons les [les idées individuelles] agencer en paquets entiers, en classes entières, et cela seul permet d'atteindre à un savoir authentique » (1998, 257). Désormais, une importance primordiale est accordée aux capacités créatrices¹⁹, considérées comme essentielles à l'existence et à l'identité humaines (Taylor 1998, 257).

La question de l'éthique et celle du langage sont inextricablement liées aux relations que nous entretenons avec autrui. Selon Taylor :

[...] le fait d'être un moi est lié essentiellement à notre sens du bien, et [...] nous réalisons notre moi parmi d'autres moi. [...] [L]e problème de la façon dont nous nous situons par rapport à ce qui est bien est capital et inévitable, [...] nous ne pouvons que tendre à donner du sens ou de la substance à nos vies, et [...] cela signifie que nous nous comprenons nous-mêmes obligatoirement dans un récit. (1998, 77)

Taylor affirme que le moi ne peut se définir qu'au sein des relations qu'il entretient avec autrui et ce par le biais de la communication. Il note que l'interlocution constitue un cadre incontournable du moi : « [l]a nature de notre langage et la dépendance fondamentale de notre pensée par rapport au langage rendent l'interlocution [...] inévitable pour nous » (1998, 60). Toute définition de l'identité est possible uniquement dans le sens où nous faisons partie de ce qu'il appelle des « [...] réseaux d'interlocution » (1998, 60). Cette interaction entre êtres par le biais de la parole sert d'ailleurs à affirmer l'identité d'un point de vue éthique ; la communication que l'on entretient avec autrui peut valoriser ou

dévaloriser l'identité dans la mesure où ces relations s'ancrent dans un sentiment de respect pour l'autre. Taylor note que le respect est un élément fondamental des relations humaines lorsqu'il écrit : « [...] nous devrions traiter nos instincts moraux les plus profonds, le sens indéracinable que nous avons du respect de la vie humaine, comme le mode d'accès au monde par lequel nous identifions des exigences de type ontologique qui peuvent être discutées et examinées rationnellement » (1998, 22).

Ces « réseaux d'interlocution » constituent le nœud central de notre étude. C'est que la construction de l'identité est intimement liée à son articulation dans le cadre d'une communauté d'interlocuteurs. Cette thèse se divise ainsi en deux parties : la solitude et les rapports entre soi et l'autre. La première partie se compose de deux chapitres sur l'exil et sur la mémoire. L'exil se caractérise par l'éloignement, l'isolement et la marginalisation vis-à-vis de soi et de l'autre. Dans les œuvres examinées, la recherche du passé est également une expérience solitaire. D'une part, c'est souvent dans le contexte de la solitude provoquée par l'exil que les personnages tentent de comprendre leur passé. D'autre part, la mémoire peut témoigner de l'absence de l'autre. Dans la deuxième partie, nous nous penchons sur les relations interpersonnelles et la création ; ces dernières représentent pour certains personnages la possibilité de dépasser la solitude et de participer au monde.

Dans le premier chapitre, nous discutons de l'exil. Nous comptons examiner d'abord l'exil physique chez Kokis, Farhoud, Chen, Samson, Tremblay et Muckle. Nous considérons l'exil physique non seulement comme le résultat d'un déplacement entre pays, mais aussi comme un déplacement à l'intérieur d'un pays ou d'une ville, et comme errance. Chez Samson, l'exil se voit aussi dans un espace romanesque défini par l'isolement et par l'exiguïté. Ensuite, nous nous penchons sur l'exil intérieur dans des ouvrages de Farhoud, Chen, Tremblay et Turcotte. La dernière partie de ce chapitre est consacrée à une étude de la marginalisation, conséquence des deux formes d'exil, chez Kokis, Farhoud, Chen, Samson et Muckle. L'exil se manifeste comme aliénation, que ce soit une aliénation vis-à-vis de la société dans laquelle on vit, comme c'est le cas du narrateur du *Pavillon des miroirs*, ou de Dounia dans *Le Bonheur a la queue glissante*, ou encore qu'il s'agisse d'une aliénation vis-à-vis de soi-même, comme en témoignent la narratrice de *La Danse juive*, ou Hélène, le personnage principal de *L'Île de la merci*. Nous voyons l'exil comme un exemple de cette perte de cadre identitaire que nous avons évoquée plus haut, comme l'effondrement des repères identitaires traditionnels, tels que la nation, la langue, la religion et la famille. Dans les trois chapitres qui suivront, nous examinerons les moyens par lesquels les personnages tentent de reconstruire leur cadre identitaire²⁰ à travers l'articulation de soi, l'éthique ainsi que les rapports avec l'autre.

La mémoire semble constituer un élément *sine qua non* de l'exil et elle est reliée aux questions de l'éthique, des rapports avec l'autre et du langage. Nous nous proposons d'abord une étude du rapport entre l'exil physique et intérieur et la mémoire chez Kokis et Chen. Nous examinons ensuite la mémoire et les relations interpersonnelles chez Chen et Turcotte. Finalement, nous discutons de la confrontation du passé chez Farhoud, Tremblay et Muckle. Nous verrons que la mémoire et la capacité de se souvenir et de raconter ses souvenirs s'avèrent primordiales dans le contexte de la problématique identitaire. Dans *Le Bruit des choses vivantes* Albanie et Maria expriment leurs souvenirs sous forme concrète, par la photo, le film et le cahier des rêves. Le narrateur chez Kokis puise dans sa mémoire et exprime ses souvenirs d'abord à travers sa narration et ensuite à travers sa peinture. Dans *Le Bonheur à la queue glissante* Dounia raconte ses souvenirs à sa fille Myriam, qui les inscrit et ainsi les transforme en littérature. Yuan et Sassa dans *Les Lettres chinoises* évoquent des souvenirs dans les lettres qu'ils s'écrivent entre la Chine et le Canada. Cependant, la mémoire se veut une expérience qui tient de la solitude, de l'être qui s'isole pour examiner ses souvenirs, ou bien des personnages pour qui le souvenir témoigne de l'absence de l'autre et ne suffit pas à garder un lien intime, comme dans *Le Bout de la terre*, *Les Lettres chinoises* et *Le Bruit des choses vivantes*. Même lorsqu'un personnage confronte son passé, il n'est pas sûr qu'il puisse l'articuler et le dépasser, comme

c'est le cas de la narratrice de *La Danse juive* ou bien de Dounia dans *Le Bonheur a la queue glissante*.

Dans notre troisième chapitre, il s'agit d'une étude des relations interpersonnelles. Ces relations s'ancrent dans le langage car les rapports entre personnes se basent sur la communication que nous entretenons avec autrui au sein des « [...] réseaux d'interlocution » (Taylor 1998, 57). La première section de ce chapitre constitue une discussion des rapports familiaux chez Kokis et Turcotte. La deuxième section sera consacrée à la communication dans les ouvrages de Tremblay et Farhoud. La dernière section traite du couple chez Chen et Muckle. Nous comptons démontrer que la communication au sein des relations interpersonnelles comporte une dimension éthique, car elle a le pouvoir soit d'affirmer, soit de dévaluer l'identité d'une personne ; le jeune narrateur du *Pavillon des miroirs* est sous-estimé par les adultes, et Dounia, dans *Le Bonheur a la queue glissante* est rabaisée par son mari qui représente la culture patriarcale. Par ailleurs, une communication entreprise dans un but altruiste et généreux est capable d'affirmer et de justifier l'identité, comme c'est le cas de Dounia, dont l'identité est valorisée par la communication généreuse entre elle et Mme Chevrette. Dans ces rapports où il n'y a pas de communication, les relations interpersonnelles sont dysfonctionnelles, et se basent sur la haine de l'autre, comme dans *La Danse juive* et *L'Île de la merci*. Les relations altruistes et saines,

par contre, s'ancrent fortement dans l'amour de l'autre, comme nous le verrons dans notre discussion du *Bout de la terre*.

C'est la création qui s'avère l'expression suprême de soi. L'être s'exprime à travers diverses formes artistiques, comme la peinture, le théâtre, le chant, l'écriture, la littérature, la narration. Nous traitons des rapports entre la création et l'exil chez Kokis, Chen et Tremblay. Ensuite, nous nous penchons sur la relation mémoire-crédation chez Kokis et Farhoud. Finalement, nous discutons de la création et des relations interpersonnelles dans les ouvrages de Chen, Samson, Turcotte et Muckle. D'un côté, la création permet à l'être d'entamer l'exploration de son moi, comme dans *Le Pavillon des miroirs*, ou dans *Le Bonheur a la queue glissante*. De l'autre côté, la création devient la source d'une expression de soi qui peut se situer au sein d'un amour soit pervers, soit généreux et altruiste, comme dans *Le Messie de Belém*. La création permet à l'être de tisser des liens amoureux avec l'autre et elle constitue un don généreux et sacré entre personnes, comme nous le ferons remarquer dans notre analyse du *Bruit des choses vivantes* et du *Bout de la terre*.

Nous verrons ainsi que le moi, tel qu'il est décrit par des auteurs québécois contemporains, est basé sur l'articulation de l'identité et sur une dichotomie entre la solitude et les rapports avec l'autre. Ces personnages qui n'arrivent jamais à exprimer leur identité, ou bien, qui s'isolent des autres, sont

incapables de s'épanouir et leur identité demeure stagnante, prise dans l'immanence. Par contre, lorsqu'un personnage est capable de s'affirmer, d'articuler son identité sous forme de récit, et d'aller vers l'autre dans un geste d'altruisme et de générosité, son identité est caractérisée par l'évolution, l'épanouissement et la transcendance.

Notes

¹ Simon et al. définissent le terme « identitaire » dans le sens de « [...] l'identité considérée comme une construction » (9). L'emploi d' « identitaire » dans le texte de Simon et al. est nominal, mais dans notre étude, nous utilisons ce terme en tant que nom et en tant qu'adjectif. Il s'agit de la définition de Simon et al. lorsque nous faisons référence au terme nominal. Dans les cas où nous nous servons de l'adjectif, nous renvoyons à la définition du *Petit Robert* : « [q]ui est relatif à l'identité. »

² De *Maria Chapdelaine* à *Menaud, maître-draveur*, l'identité est fortement liée à la terre et aux valeurs traditionnelles de la religion et de la famille. L'identité pendant cette période se veut homogène.

³ Avec *Bonheur d'occasion* et *Poussière sur la ville*, nous voyons une évolution du personnage-paysan au personnage-citadin ; il s'agit des ouvriers chez Roy et des intellectuels chez Langevin. Pendant cette époque nous ne trouvons plus la joie et le bonheur de travailler la terre. Le roman situé dans la ville est marqué par l'angoisse, l'aliénation et la solitude.

⁴ Signalons à titre d'exemple « Le Torrent, » nouvelle d'Anne Hébert, ou bien *Regards et jeux dans l'espace*, recueil de poèmes de Saint-Denys Garneau. Le poète, ainsi que François, le personnage principal chez Hébert, sont tous les deux hantés par une aliénation et une dépossession profondes.

⁵ Pendant les années 1960, il s'agit d'une revendication de la liberté individuelle, comme nous le voyons dans des romans comme *L'Avalée des avalés* et *Le Libraire*. Les écrivains pendant cette époque soulignent une identité qui se libère des contraintes imposées par la société et par l'autorité politique et religieuse. Ils repensent l'identité traditionnelle et la re-fondent dans le domaine de la libération et de l'évolution.

⁶ Face à une société demeurée principalement patriarcale, nous voyons à partir des années 1970 une revendication féministe chez des écrivaines comme Louky Bersianik et France Théoret, qui réclament toutes les deux la reconnaissance de l'identité féminine. Dans son roman *L'Euguélienne*, Bersianik remet en question les assises du régime patriarcal et en entreprend la déconstruction. Théoret explore dans *Nous parlerons comme on écrit* une identité féminine plurielle, basée sur l'ouverture et la fluidité, tout comme le fait Anne Hébert dans *Les Fous de Bassan*.

⁷ L'identité québécoise littéraire devient de plus en plus hétérogène à mesure que de différents groupes accèdent à la parole. Pendant les années 1980, ce sont surtout les migrants qui réclament leur droit à la parole. C'est le but de Marco Micone dans sa pièce de théâtre *Gens du silence*, ouvrage par lequel l'auteur revendique une voix au nom des immigrants. Dans son ouvrage *La Québécoise*, Régine Robin insiste sur l'impossibilité de penser l'identité comme homogénéité. Pour elle, la migration transforme l'identité en hétérogénéité et en altérité lorsque le migrant vit dans une nouvelle culture. L'écriture de cette époque s'ouvre de plus en plus pour accueillir une multiplicité de voix, des voix qui contribuent toutes à une identité personnelle et culturelle qui se veut hétérogène.

⁸ Nous discutons plus loin (voir la page 3) des propos de Nepveu sur l'écriture migrante.

⁹ Dans leurs articles sur Ying Chen, Lapointe (1998), ainsi que Benoit, font toutes les deux référence aux origines chinoises de Chen.

¹⁰ Selon Lequin : « Ying Chen est la première auteure d'origine chinoise à écrire en français, au Québec. Cependant, dit-elle, si elle avait à se définir en quelques mots, elle se dirait écrivaine, tout simplement » (1997, 200).

¹¹ On pourrait parler de la querelle suscitée par *L'Arpenteur et le navigateur* de Monique LaRue. Dans le contexte de cette querelle, LaRue a été accusée par certains de xénophobie, alors que d'autres l'ont défendue.

¹² Il s'agit des trois derniers romans de Chen : *Immobile*, *Le Champ dans la mer* et *Querelle d'un squelette avec son double*. Selon Benoit : « [...] il n'y a pas de repères spatio-temporels dans *Immobile* » (B5). Cependant, signalons que Lapointe remarque (de manière erronée) que la narratrice d'*Immobile* vit dans la Chine actuelle (1998, A16).

¹³ Nous nous référons à son dernier roman, *Splendide solitude*.

¹⁴ Lorsque quelqu'un demande à Laferrière s'il se considère comme un écrivain antillais, lui aussi insiste sur son désir de se débarrasser des étiquettes afin de faire tout simplement ce qu'il veut, c'est-à-dire, écrire : « - [é]coute, je suis vraiment fatigué de tous ces concepts (métissage, antillanité, créolité, francophonie) qui ne font qu'éloigner l'écrivain de sa fonction première : faire surgir au bout de ses doigts, par la magie de l'écriture, la fleur de l'émotion » (84).

¹⁵ « [...] la culture de l'enracinement et de la spécificité définie par le romantisme se voit désormais remplacée par une culture du déracinement, du dépaysement systématique, ce qui correspond évidemment assez bien au cheminement de la culture québécoise contemporaine » (Nepveu 1989, 16).

¹⁶ Kundera note que le roman est une forme littéraire propice à la recherche identitaire : « [...] tous les romans de tous les temps se penchent sur l'énigme du moi. Dès que vous créez un être imaginaire, un personnage, vous êtes automatiquement confronté à la question : qu'est-ce que le moi ? Par quoi le moi peut-il être saisi ? C'est une de ces questions fondamentales sur lesquelles le roman en tant que tel est fondé » (39).

¹⁷ Quigley cite quelques critiques contemporains qui soutiennent cette idée, notamment Kerby, Ricœur, Taylor et Novitz. Voir notre bibliographie pour une liste de leurs écrits.

¹⁸ Ricœur aussi situe son étude de l'identité clairement au sein de la narration ; il note que « [...] c'est dans le cadre de la théorie narrative que la dialectique concrète de l'ipséité et de la mêmeité [...] atteint son plein épanouissement » (1990, 138).

¹⁹ Cette fascination que nous avons pour ces capacités poétiques, et les formes qu'elles prennent à travers le langage et la création artistique, devient presque une obsession au 20^e (et au 21^e) siècle (Taylor 1998, 257).

²⁰ Taylor souligne cette idée car il écrit : « [L]orsque nos traditions publiques relatives à la famille, à l'environnement et même à la *polis* se trouvent minées ou balayées, il nous faut de nouveaux langages de résonance personnelle pour revivifier les biens humains essentiels » (1998, 640).

Première partie : La Solitude

Chapitre I

L'Exil

La littérature et la création en général deviennent le site privilégié d'une exploration de l'exil puisque « [l]'expression de l'exil devrait toujours être recherchée dans le caractère 'nomade' de la création ; dans ce mouvement incessant, reflétant tout de cette marche continue de l'exilé » (Kurapel 71-72). L'exil et la littérature semblent ainsi inextricablement liés¹ ; de Homère à Virgile, de Du Bellay à Montesquieu, à Voltaire, de Gide à Le Clézio, la création littéraire se caractérise de traversées, de mouvance, de déplacements, de migration, tous des signes de l'exil, d' « [...] un va-et-vient entre l'ici et l'ailleurs, entre le passé et le futur, entre la nostalgie et l'espérance, entre l'exclusion et l'inclusion, entre le moi et les autres » (Sgard 293).

Mais l'exil n'est pas seulement un phénomène physique, comme nous le voyons chez des écrivains comme Flaubert, Baudelaire, Rimbaud, Camus et Duras². Bertrand souligne ce caractère psychique de l'exil lorsqu'il écrit qu' « [i]l faut comprendre que l'exil de l'homme ne s'effectue pas uniquement par rapport au monde, mais par rapport à lui-même » (1992, 43). L'exil intérieur consiste en

une crise identitaire, crise qui reflète le plus souvent une disjonction entre l'être et son moi ; il s'agit d'une perte de soi, de l'impossibilité de retrouver son identité (Arnaud 56), et d'un exil intérieur qui « [...] peut aller jusqu'à l'aliénation » (Arnaud 55).

Nous comptons examiner dans ce chapitre les diverses manifestations et significations de l'exil physique et de l'exil intérieur à travers les écrits d'Abla Farhoud, Sergio Kokis, Yan Muckle, Ying Chen, Lise Tremblay, Élise Turcotte et Pierre Samson. Pour ce faire, nous nous pencherons d'abord sur l'exil physique, ensuite sur l'exil intérieur et finalement sur la marginalisation.

L'Exil physique

Le Pavillon des miroirs

La migration chez Kokis³ est un phénomène paradoxal car elle dépend de l'attitude du personnage envers la migration. Cette attitude varie selon le point de vue du migrant. Enfant, dans son Brésil natal, bien avant son départ à l'étranger, le narrateur est fasciné par la migration⁴, expérience prometteuse, source d'espoir fécond : « [l]es langues étrangères me semblaient pleines de

promesses, d'intonations pénétrantes, de racines propres à dévoiler l'inconnu » (*Le Pavillon des miroirs*⁵ 167). Le narrateur considère la migration comme quelque chose de positif et sa fascination réside dans l'attrait de l'inconnu, dans l'aventure de partir vers le lointain⁶ à la découverte de nouvelles choses.

Le narrateur cherche son identité et il croit que la migration lui permettra de partir à la recherche de cette identité ; pendant sa jeunesse il croyait que « [t]out départ signifiait [...] la découverte de l'identité, ou plutôt la redécouverte puisqu'[il] la soupçonnai[t] cachée, entière et achevée sous la couche des habitudes quotidiennes » (PM 167). Pour le narrateur, accéder à son identité serait impossible dans son pays d'origine puisque ce pays, et ses coutumes devenues tellement familières, ne servent qu'à enfouir cette identité sous l'habitude. La vie devient tellement monotone que le narrateur croit avoir perdu le contact avec son identité que seul le départ⁷ lui permettra de retrouver. D'après Médam, la migration doit permettre au migrant d'accéder à son vrai moi, doit l'amener à une expérience identitaire profonde et authentique et il s'agit d'un moyen de « [...] s'extraire de sa peau pour entrer autre part en lui-même. Changer d'essence en changeant d'existence » (Médam 50-51). La migration semble être la clef qui mènera à l'identité authentique, car, après tout, cette identité est « [...] sûrement quelque part, ailleurs » (PM 167).

Pourtant, cette perspective change une fois que le narrateur se trouve en exil ; ayant quitté son pays pour s'installer à l'étranger, le narrateur finit par comprendre que la migration n'est pas du tout ce qu'il croyait. Bien qu'il trouve l'exil « [...] agréable [...] » (PM 131), et que cet exil devienne pour lui la recherche de quelque chose qui lui manque (PM 131), nous remarquons la divergence entre sa vision de la migration avant et après son départ. Le narrateur constate une évolution dans sa vision de la migration puisque celle-ci ne conduit pas à la découverte identitaire ; il finit par comprendre que cette identité est « [...] fuyante [...] » (PM 168), et c'est une identité qui « [...] n'est jamais acquise [...] » (PM 167). Le narrateur entreprend un lent apprentissage qui aboutit à la perte de toute illusion vis-à-vis de la migration et de l'identité : les promesses des pays et des langues étrangères s'avèrent finalement trompeuses. Comme le note Médam, la migration constitue une déception, car « [c]e n'est pas comme il [le migrant] l'avait cru. Et pourtant, ce n'est déjà plus comme c'était là où hier encore il voulait croire en autre chose » (51). Pour le migrant il n'y a pas de re-découverte identitaire ; il devient impossible de refouler ou même d'effacer son identité originelle au profit d'une autre. Cette difficulté, voire l'impossibilité, de se créer une nouvelle identité est évidente sur le plan linguistique, car la langue maternelle du migrant finit par l'emporter sur les autres. Elle se montre comme langue principale, celle dans laquelle s'ancre l'identité : « [e]t je sais désormais que, jusqu'à la fin, les rêves, les caresses et les cris de douleur jaillissent

uniquement dans la première langue. Dans celle qui a compté, et qui nous a poussés à en apprendre d'autres » (PM 167).

De plus, le déplacement d'un pays à un autre entraîne pour le migrant un changement énorme, surtout lorsqu'il contemple le paysage lors de son arrivée : « [l]'étranger arrive dans une ville inconnue. En début d'après-midi, sous un soleil qui lui semble différent, moins brillant. Chaque pays a son propre soleil » (PM 356). La migration constitue un changement tellement radical que le migrant a l'impression non pas d'avoir changé de pays, mais d'avoir changé entièrement de monde ; en arrivant, il trouve non seulement une ville qui lui apparaît différente, étrangère, mais un soleil qu'il ne reconnaît même plus.

« L'être de celui qui se déplace est dans le chemin, entre deux places, et il se revendique comme un déplacé, » écrit Kokis (1999c, 133). L'identité du migrant est caractérisée par le « [...] déracinement [...] » (PM 205) ; pris entre son ancienne vie et son nouveau monde, il finit dans un espace « entre. » Comme il le dit, il demeure « [...] en suspens, plus étranger que jamais, à la fois sans prise sur ce monde nouveau et sans attache avec [sa] vie d'autrefois » (PM 204). Le narrateur subit un continuuel mouvement entre un là-bas et un ici, un mouvement qui se manifeste par un va-et-vient entre le passé et le présent⁸. N'appartenant ni au pays d'arrivée, ni à celui d'origine, l'identité du narrateur est en continuuel déplacement, d'autant plus que le migrant se distingue des indigènes ainsi :

« [L]es gens de l'endroit restent distants, dans leur monde, insérés quelque part dans une existence palpable, tandis que lui, il flotte. Après tout, c'est lui le déplacé, pas les autres » (PM 357). Puisque l'exil brise tout lien d'appartenance (Kristeva 1988, 52), l'identité du migrant se définit par l' « [...] impossibilité absolue de se fixer » (PM 196).

Le Bonheur a la queue glissante

Il existe deux visions principales de la migration dans ce roman. Pour Abdallah, le fils de Dounia, migration veut dire « [...] changer de pays, traverser les océans, aller au bout du monde » (*Le Bonheur a la queue glissante*⁹ 45). Par contre, selon Dounia la migration peut s'effectuer soit entre pays soit à l'intérieur d'un pays. Ce déplacement oblige le migrant à laisser derrière lui le monde qu'il connaît, ce qui lui est familier, pour se lancer vers l'inconnu (BQG 44). Selon la définition de Phelps, la migration est « [...] déplacement d'un lieu vers un autre » (86). Pour lui, « [L]e motif, le mobile, la raison de ce mouvement n'entrent pas [...] en ligne de compte » (86).

Dounia parle de la migration ainsi : « [...] c'est en vivant dans le village de mon mari que j'ai commencé à faire des comparaisons, à voir les différences, à vivre le manque et la nostalgie, à avoir envie d'être ailleurs sans pouvoir y aller,

à me sentir étrangère » (BQG 45). Cette migration, dans ce cas une migration à l'intérieur du pays, implique un mouvement non seulement entre endroits, mais aussi entre le même et l'autre, entre soi et un autre, des autres. Ce rapport à l'autre sert à postuler le migrant comme différent, étranger, voire exclu et exilé. La migration relève donc de l'exil et d'une problématique de la non-appartenance ; cet exil peut être « [...] lié à une immigration légale ou à un sentiment de non-appartenance à l'intérieur même de son pays » (Lequin 2000a, 121).

Lorsque Dounia quitte son pays natal pour vivre au Canada, la migration d'un pays à l'autre renforce le sentiment d'étrangeté qui avait déjà commencé dans son propre pays. « Étrange sentiment, différent de la peine, du chagrin, de la souffrance de tous les jours... » (BQG 54) ; voilà comment Dounia, la vieille narratrice, décrit l'expérience de la migration d'un pays à un autre. L'une des conséquences de la migration, le sentiment d'étrangeté est vécu non seulement dans le sens de la marginalisation, mais aussi dans le sens de l'incompréhensible, de l'explicable, de l'incertitude, de l'angoisse. Face à cette étrangeté, la migrante tente de comprendre la société d'accueil et de s'y intégrer. La migration s'impose comme un changement tellement radical que Dounia finit par ne plus savoir qui elle est : « [o]n aurait dit que je ne savais plus distinguer le bien du mal, je ne savais plus penser, je ne savais plus prendre de décision, je ne savais

plus rien. J'avais oublié jusqu'à mon nom... » (BQG 72). Par la migration, les valeurs du pays d'origine et celles du nouveau pays se confondent ; la migration devient pour Dounia une source de confusion entre ce qu'elle doit faire et ne doit pas faire, entre la personne qu'elle était au Liban et celle qu'elle est au Canada.

Kristeva souligne que « [t]oujours ailleurs, l'étranger n'est de nulle part » (1988, 21). Lorsque Dounia retourne vivre quelques années au Liban, elle n'arrive pas à s'intégrer à la société, et ce même si elle parle la langue. Elle est vue comme étrangère dans son propre pays : « [l]a langue n'était plus un obstacle et pourtant, très vite, je me suis aperçue que je n'avais pas d'affinités avec les gens qui parlaient ma langue » (BQG 115) ; et elle remarque encore : « [a]vais-je donc tant changé ou bien ai-je toujours été rébarbative à tant de décorum ? J'étais étonnée de me sentir si étrangère. » (BQG 115). La migration en sens inverse fait de Dounia une étrangère, une exilée chez elle. N'appartenant pas tout à fait à la culture québécoise, elle se rend compte qu'elle n'appartient plus tout à fait à la culture libanaise. L'identité de Dounia se définit par le va-et-vient des déplacements et c'est une identité qui est partout marginale et minoritaire. Selon Kristeva, l'étranger est constamment à la dérive, sans repères et l'enracinement lui devient impossible (1988, 17-18). Notons que Dounia appartient à la fois partout et nulle part¹⁰ : « [a]u Liban, on nous appelait 'les Américains' ; au Canada, les premières années, on nous appelait 'les Syriens' [...] » (BQG 115). Par

le mouvement de la migration, Dounia « [...] est partout considérée comme autre, comme étrangère [...] » (den Toonder 116).

Les Lettres chinoises

À l'instar du *Pavillon des miroirs* et du *Bonheur a la queue glissante*, l'identité chez Chen s'ancre fortement dans l'exil¹¹ et surtout dans les attentes de l'assimilation dans la culture d'origine aussi bien que dans celle d'arrivée. Chen évoque d'abord la vision traditionnelle de l'identité en Chine et en Amérique du Nord. Dans la culture chinoise l'évolution identitaire s'avère limitée, comme le remarque la directrice de Sassa : « - [c]rois-tu qu'on est en Amérique du Nord où est allé ton beau garçon ? Erreur ! N'oublie pas, chère camarade, que tu es encore chinoise et que malgré tout tu le demeureras jusqu'au bout » (*Les Lettres chinoises*¹² 23). Distincte de la culture nord-américaine, la culture chinoise se considère homogène ; elle permet une certaine évolution identitaire, bien limitée, restreinte par des frontières précises que l'on ne doit pas transgresser.

Par contre, en Amérique du Nord la transgression de ces frontières est permise, et le migrant est encouragé à s'intégrer totalement dans sa nouvelle société. L'assimilation devient même nécessaire au migrant puisqu'une identité

« ambiguë » est inacceptable, comme c'est le cas de la tante de Yuan, Chinoise mixte qui vit au Canada :

[c]e qu'on supporte moins, c'est cette ambiguïté qu'on trouve par exemple chez tante Louise quant à son identité. De même, on n'aime pas les restaurants du type buffet chinois au style nord-américain :

- Ce sont des ni A ni B, a dit l'un des invités de tante Louise, des amphibies, des choses mixtes et impures...

Et des immigrants, me suis-je dit. (LC 48)

La société nord-américaine¹³ impose au migrant une identité bien précise ; elle exige l'intégration entière, sinon le migrant risque d'en être exclu. Il s'agit d'une vision conservatrice d'une identité absolue et homogène dans la culture de départ aussi bien que dans la culture d'arrivée.

L'identité s'ancre dans l'expérience de l'immigration et il faut choisir entre le besoin de rester chinois et la nécessité de devenir canadien. Le père¹⁴ de Yuan incite son fils à rester chinois. Bien que l'assimilation sur le plan linguistique soit incontournable : « [c]'est important, la langue, non seulement pour [les] études mais aussi pour [la] vie quotidienne » (LC 26), l'assimilation sur le plan éthique est facultative. Pour le père, apprendre une nouvelle langue ne nuit pas à l'identité authentique car celle-ci se rattache aux valeurs chinoises : « [m]on fils, tu es quand même un Chinois. N'oublie pas tes valeurs et tes principes » (LC 46), et encore : « [m]ais toi, tu es malgré tout Chinois. Tu ne deviendras jamais comme ces jeunes garçons qui [...] changent de fille comme de vêtement » (LC

150). Ces valeurs évoquent une fidélité qui définit l'identité chinoise et la distingue de l'identité nord-américaine. Yuan promet à son père et à Sassa de rester lui-même : « [...] si je ne reste pas fermement moi-même, si je n'essaie pas de rester Chinois, plus Chinois que tante Louise, je ne serai rien du tout » (LC 164). En gardant ses valeurs chinoises, c'est-à-dire, en restant fidèle à Sassa, Yuan compte maintenir son identité chinoise ; pour lui, devenir nord-américain équivaut non pas à une évolution identitaire, mais à une perte totale d'identité¹⁵.

Contrairement à Yuan, Da Li décide de s'intégrer entièrement aux valeurs de sa nouvelle culture. « En [se] coupant d'une racine, [...] [pour] en acquérir une autre » (LC 83), elle cherche au Canada une libération des contraintes imposées par les valeurs et les traditions chinoises. Elle s'adapte aux valeurs « nord-américaines, » c'est-à-dire, à une légèreté dans les relations amoureuses occidentales : « [j]'aimerais tant faire comme les autres. Je me préférais très occidentale, forte, insensible, pratique, voyant dans l'activité sexuelle non pas un rituel mais une tendresse facile qui implique le divertissement [...] » (LC 140). Par le biais de l'intégration sur le plan éthique, Da Li cherche non seulement à devenir « comme les autres, » mais à devenir « autre » ; pour elle, l'intégration implique un changement radical d'identité et l'assimilation complète dans sa nouvelle culture. Signalons que Da Li et Yuan représentent, en partie, la

complexité de la situation de l'immigrant ; celui-ci vit la tension entre la fidélité à ses origines et le besoin de s'assimiler.

Le Messie de Belém

Comme dans les romans dont nous avons déjà discuté, l'exil physique chez Samson se manifeste dans un espace que l'on pourrait décrire comme lointain. Signalons que l'action du roman se déroule non pas au Québec, mais au Brésil, pays qui devient également un lieu d'accueil pour des migrants venus d'ailleurs, comme les maîtres allemands et suisses (*Le Messie de Belém*¹⁶ 70, 132). L'espace se définit par une exigüité et par un isolement que l'on retrouve dès le début du roman dans la description de la prison, « [...] cette cage à rats » (MB 11), espace entouré de « [...] clôtures [...] » (MB 11) où la « [...] terre [est] brûlée par le gros sel » (MB 11). La nature même contribue à l'exigüité de l'exil physique et sert à renforcer et à augmenter la sensation d'oppression : « [...] la chaleur y était particulièrement oppressante » (MB 21) ; et quant à ses maîtres, Mercedes « [...] se demand[e] ce qu'ils [font] sur une plantation nouvellement défrichée, ceinturée de montagnes et de forêts aveugles » (MB 69). La nature est excessive et étouffante, elle domine et l'emporte sur les personnages, les entoure et les enferme dans un espace marginal dont il ne semble avoir aucune issue.

L'exil physique constitue un des éléments fondamentaux de l'identité, car il sous-tend et définit ce que sont les personnages ; notons que l'identité de Jadson se définit par l'exil dès sa naissance « [...] dans la caisse d'un camion [...] » (MB 94) lors de la fuite de Mercedes vers Belém. De même que chez Kokis, Farhoud et Chen, il s'agit chez Samson d'une écriture traversée de mouvance, de croisements et de migrations perpétuelles ; les maîtres sont des migrants allemands, l'île de Marajó est peuplée de touristes (MB 21), et l'historien chargé de reconstruire l'histoire de Jadson voyage à travers le Brésil pour interviewer les gens qui ont connu cet homme (MB 135). Le déplacement est inscrit d'une part au niveau du fond car il s'agit d'un va-et-vient constant entre lieux, et d'autre part au niveau de la forme grâce à la narration polyphonique¹⁷.

Cependant, à l'encontre de l'exil physique que nous avons étudié jusqu'ici, l'exil chez Samson n'est pas un exil volontaire mais le plus souvent un exil imposé¹⁸ ; les « maîtres » de Mercedes et sa famille ont dû fuir l'Allemagne lors de la guerre pour s'exiler en Amérique du Sud (MB 70) et Mercedes est obligée de quitter sa maison et son amant à cause de la distinction entre classes sociales (MB 93). Notons que l'expulsion de Mercedes s'effectue sans son accord et lui assure une identité d'esclave soumise et analphabète (MB 93). Cet exil s'effectue surtout au niveau des permutations entre classes sociales. L'exil imposé ôte à l'être tout contrôle de son destin et empêche tout affranchissement des frontières

identitaires¹⁹, surtout au niveau de l'identité sociale et du passage d'une classe sociale à une autre.

La Danse juive

L'exil physique chez Tremblay se manifeste également dans l'espace ; le Montréal²⁰ représenté dans ce roman constitue ce que L'Hérault appelle « [...] le territoire éclaté de l'hétérogène [...] » (102). L'espace dans cet ouvrage se caractérise par le brouillage culturel ; la narratrice habite au-dessus d'une pupuseria (*La Danse juive*²¹ 12), les gens à l'extérieur de son appartement parlent espagnol (DJ 14), la narratrice et Paul se retrouvent souvent au café des Chinois (DJ 18) et ils mangent des souvlakis pita (DJ 16)²². L'espace physique se constitue d'un mélange linguistique, mélange de nourritures et de coutumes, mélange de nationalités, tous des mélanges qui soulignent l'absence d'unité et d'un rapport au même, bref, une perte d'homogénéité (L'Hérault 63-64).

Ce roman reflète ce que Hall appelle une « [...] conscience diasporique²³ » (1993, 362). Sur le plan de l'identité culturelle, cet aspect multiculturel souligne un certain flux culturel symbolisé par le *diner* américain : « [l]e propriétaire l'a fait démonter aux Etats-Unis et l'a fait reconstruire au coin des rues Saint-Denis et Gilford sur un ancien terrain vague » (DJ 21). Démonter et reconstruire le *diner*

dans un nouveau pays évoque la culture montréalaise, composée de gens s'étant déplacés d'un pays à un autre, gens qui ont quitté leur vie ailleurs pour la reconstruire à Montréal. Ces personnages finissent par représenter le brouillage culturel²⁴, comme les Arabes qui portent des souliers italiens (DJ 24). De plus, le *diner* rappelle la migration²⁵, l'absence de repos (L'Hérault 63), la traversée des frontières, la dérive identitaire²⁶, la nature indéfinie et indéfinissable d'une identité en constant déplacement²⁷.

Sur le plan de l'identité personnelle, la traversée des frontières identitaires se voit également dans la traversée de la ville ; les différents quartiers que visitent les personnages rappellent la nature multiculturelle de la ville ainsi que la porosité entre cultures et identités²⁸. C'est surtout Mel, l'amant de la narratrice, qui devient le symbole par excellence de la dérive identitaire ; il est né dans un quartier portugais (DJ 34) de parents qui « [...] ont traversé une partie de l'Europe à pied et ont fini par prendre un bateau qui les a conduits à New York » (DJ 34). Or, Mel erre dans la ville de Montréal, comme il a erré à travers la France avec des forains (DJ 37), eux-mêmes des figures de la mouvance et de la non-appartenance ; il « [...] long[e] le Boulevard Saint-Laurent avec sa camionnette blanche » (DJ 48) et fait « [...] des déambulations sans but [...] » (DJ 48). Mel est une figure de l'errance, d'autant plus que Paul l'appelle « [...] le juif errant » (DJ 48) ; faisant le lien entre la culture anglophone, la culture juive et la culture

francophone, Mel symbolise le métissage culturel, le va-et-vient entre quartiers et cultures²⁹. Il représente l'hétérogénéité, le brouillage entre frontières, et une identité qui se situe non plus dans l'entre-deux mais dans ce que Nepveu appelle l'entre-plusieurs (1998b, 123).

Le Bout de la terre

Les repères identitaires traditionnels, c'est-à-dire, la famille et la nation, s'effondrent dans ce roman, ; les parents d'Alex sont divorcés (*Le Bout de la terre*³⁰ 13), et les deux amis du protagoniste, Sarah et Pietro, n'ont aucun, ou très peu de, contact avec les leurs (BT 52). De plus, la nation est également absente en tant que repère identitaire ; bien que la plus grande partie de l'action se déroule à Montréal et à Québec, l'identité des personnages ne se rattache pas au milieu physique et socio-culturel. En fait, les personnages se cherchent autant au Québec qu'à l'étranger, et le plus souvent ils quittent leur propre pays afin de se trouver. Confrontés à la perte de repères identitaires, les trois jeunes personnages cherchent de nouvelles structures identitaires, telles que le voyage et les relations interpersonnelles³¹, afin de pouvoir définir leur identité.

L'exil physique se manifeste non pas par la migration d'un pays à l'autre, comme nous l'avons vu jusqu'ici, mais plutôt par le déplacement à l'intérieur du

Québec aussi bien qu'à l'étranger et par un désir d'errance. La fascination de Pietro et d'Alex pour les pirates témoigne d'un tel désir : « [l]es pirates, véritables héros de la marge, avaient entendu cette voix sans âge qui murmure inlassablement *quitte tout, laisse tout tomber, pars...* » (BT 79). Comme nous le verrons, l'errance joue un double rôle chez Muckle. D'une part, l'errance devient un signe fondamental d'une identité vagabonde qui, au lieu de se chercher, s'obstine à se perdre. D'autre part l'errance constitue une tentative de se retrouver et d'aboutir à la redécouverte de soi.

Dans un premier temps, l'errance représente une tentative d'évasion, comme le montre l'exemple de Pietro : « '[j]e n'ai pas envie d'aller où que ce soit, de devenir qui que ce soit - c'est peut-être pour ça que je bouge tout le temps [...] » (BT 81). Cette errance continue n'est pas un moyen de chercher son moi authentique, mais c'est un moyen d'éviter toute confrontation avec son moi, une errance entreprise dans le but de se perdre (BT 179). Par l'errance, il n'y a aucune découverte de soi et l'on n'aboutit jamais à la connaissance de soi-même ; il s'agit d'une fuite devant l'épanouissement identitaire et du refus de prendre conscience de soi.

L'errance, ce déplacement sans destination, reflète le cheminement d'une identité prise dans un non-devenir *volontaire*, une identité qui ne s'engage à rien, et qui finit effectivement par ne rien être. L'errance souligne un vide intérieur qui

vient de la « [...] dérive de ces jeunes exclus d'aujourd'hui [...] » (Chartrand 1998c, D2) ; Sarah note à propos de Pietro : « [i]l ne sait plus quoi inventer pour combler le vide de sa vie [...] » (BT 93), et encore « [i]l n'y a *rien* en lui pour me donner à espérer, rien. Il a l'air bien dans sa peau mais à l'intérieur tout est noir » (BT 114). L'identité se caractérise par une absence, par l'évacuation complète de toute intériorité³². L'errance aboutit à l'oblitération complète de soi et résulte en la perte totale de soi ; selon Pietro : « [à] *force de marcher et marcher on se serait perdu – et personne pour vous indiquer le chemin* » (BT 183).

À l'encontre de Pietro, l'errance représente pour Alex la possibilité de faire face à la confusion identitaire. Alex se consacre à la recherche de son rôle dans la vie, dans le but de découvrir et de définir son identité authentique (BT 77)³³. L'errance est une tentative de s'évader des contraintes d'une société³⁴ qui contribue à l'enfouissement du vrai moi. Par l'errance, Alex espère accéder à une identité authentique, comme l'indique la citation de Rilke mise en exergue : « [...] *nous cherchons un miroir, nous voudrions nous défarder, renoncer à toute feinte et être véritables* » (BT 9). Cette citation renvoie à un fort désir de renoncer à tout artifice, de se libérer des mensonges sous lesquels se cachent nos véritables sentiments et intentions, afin d'exister de façon authentique.

Cependant, l'errance d'Alex n'aboutit pas immédiatement à une reconnaissance de lui-même. Bien qu'il commence l'école de théâtre³⁵ ayant

l'impression de ne plus se « [...] laisser porter par le flot » (BT 82), croyant donner une direction et un but précis à sa vie, Alex est ironiquement plus à la dérive que jamais. Il décrit son école comme un bateau (BT 82), qui par sa définition même se destine au voyage, et il finit par quitter l'école, va de théâtre en théâtre, de Montréal à Québec, à la campagne et au Venezuela, sans toutefois trouver le but de sa recherche.

Il s'agit d'une identité à la dérive, une identité qui se définit par la non-appartenance et par une errance qui reflète un certain malaise existentiel ; Sarah est traquée par le sentiment que la vie lui échappe (BT 77), Pietro refuse de grandir (BT 80) et de mûrir (BT 81), et Alex n'arrive pas à trouver sa juste place au théâtre (BT 149). Le voyage répond au malaise existentiel de ces personnages et l'errance constitue non seulement un déplacement incessant d'un endroit à l'autre, mais également une recherche du sens et du but de sa vie. Poussé par « [...] son besoin toujours renouvelé de voir le monde [...] » (BT 53), Pietro note que sa vie relève d'un vagabondage qui remonte même au-delà des origines de son identité : « '[j]'ai commencé à voyager avant ma naissance' [...]. Ses parents [...] avaient fui l'Italie pour l'Amérique à bord d'un paquebot ventru, à l'époque où sa mère [...] était enceinte. 'Ce bateau a été ma seconde mère,' disait-il » (BT 52). Intimement liée à l'identitaire, l'errance répond à l'absurdité d'un monde où

l'on doit toujours justifier ses actions afin de donner un sens à la vie et d'éviter de sombrer dans le vide de l'existence (BT 81-82).

L'Exil intérieur

Le Bonheur a la queue glissante

Pour Dounia l'exil n'est pas seulement un résultat de la migration ; chez cette femme soumise, l'exil le plus grave et le plus profond est l'exil intérieur, un exil qui provient d'une part du patriarcat et d'autre part de la vieillesse.

Pour Dounia, les origines de l'exil intérieur viennent d'une formation identitaire commencée dès sa naissance et la vieillesse devient pour elle un moment privilégié pour réfléchir à sa vie et pour retracer le chemin de son identité. Notant qu' « [a]vec les années, [elle] avai[t] tout perdu, même [sa] volonté » (BQG 69), Dounia tente de reconstituer le chemin identitaire qui a mené à la perte progressive de son identité authentique : « [p]etite, j'étais forte, prompte à agir [...]. Puis, sans que je sache pourquoi, à mesure que je vieillissais, je devenais de plus en plus faible. Ma force est disparue [...] » (BQG 139). Dounia constate que son identité a évolué au cours de sa vie et qu'elle est devenue en

quelque sorte différente. Il s'agit, en fait, d'une dégradation identitaire puisque Dounia subit une perte de son vrai moi.

Beauvoir écrit dans *Le Deuxième sexe*, « [o]n ne naît pas femme, on le devient » (1949, Tome II, 13) ; Dounia note que son identité actuelle en tant que femme est le résultat d'un lent apprentissage aux mains de son père : « [...] ce père et toute sa communauté d'hommes, et de femmes aussi, nous ont appris à plier, à nous taire, à avoir honte, à tout endurer » (BQG 149). Ce passage du fort au faible s'inscrit dans le paradigme patriarcal selon lequel la femme est faible et l'homme est fort. Selon ce paradigme, c'est la femme qui est soumise et c'est l'homme qui détient le pouvoir, un pouvoir qui lui permet de déterminer l'identité de la femme³⁶.

L'opposition patriarcale entre fort et faible se perpétue dans l'opposition entre parole et silence, car en apprenant à la femme la soumission, l'homme lui impose également le silence :

[s]ans même nous en apercevoir, notre muselière grandissait à mesure que nous grandissions... Laisse ton mal dans ton cœur et souffre en silence ; le mal dévoilé n'est que scandale et déshonneur... Toutes les femmes étaient pétries de ces mots et les murmuraient en silence. J'étais l'une d'elles et je le suis encore ! (BQG 149-150)

La femme apprend à se taire dès la naissance et elle est réduite au statut d'animal. L'identité de la femme est façonnée par cette interdiction d'exprimer

ses pensées à haute voix, de s'exprimer et de se dire. Dans la mesure où la parole est une expression de l'être profond (Chevalier et Gheerbrant 734), le silence imposé à la femme est le signe d'une identité qui, au lieu de s'épanouir, au lieu de s'extérioriser, doit être intériorisée et refoulée, voire supprimée.

Pour Dounia, cette obligation de se taire et ce refoulement de soi continuent dans son mariage avec Salim : « Salim, mon mari, trônait au bout de la table. Comme d'habitude, il parlait, gesticulait, moi, je ne parlais pas, j'écoutais [...] » (BQG 12). Celui qui détient la parole, l'homme, détient le pouvoir de s'épanouir, de se projeter dans le monde, tandis que la femme se tait et se referme sur elle-même. L'homme se définit par sa puissance, sa domination, comme l'indique le symbolisme de « trôner » (Oore 2000a, 477), par la parole et le mouvement. À l'encontre de l'homme, la femme doit être silencieuse, immobile ; incapable de participer à la vie et de s'épanouir, son identité reste stagnante. Comme le note Beauvoir, la femme est vouée à l'immanence, alors que l'homme participe à la transcendance (1949, Tome I, 31) : la femme « [...] doit rester immobile et muet[te] pendant que les autres autour parlent, bougent et font ce qu'ils veulent... » (BQG 62).

Cette répression de la parole entraîne de graves conséquences identitaires. Dounia doit se taire et s'éclipser devant Salim alors que lui, il s'approprie la parole de Dounia pour parler à sa place : « [l]e pire, c'est quand je veux raconter

une histoire que je connais bien, que j'ai vécue. Quand Salim est là, il reprend l'histoire du début » (BQG 15). D'une part, l'homme réprime la parole de la femme, et d'autre part il s'empare de cette parole pour la réclamer comme sienne. La parole de la femme n'est pas uniquement supprimée par l'homme, mais elle est usurpée par lui. Ces actions de l'homme servent encore une fois à définir la femme comme insignifiante, comme inessentielle, comme autre ; selon Oore, « [l]a parole appartient donc à ceux qui détiennent le pouvoir. Le faible doit se taire » (2000a, 477). Face à son mari, Dounia n'a plus d'importance ; elle ne peut plus s'exprimer et elle finit par remettre en question sa valeur en tant qu'être humain : « [j]e me demande à quoi je sers. Les discussions tournent vite en querelles. [...] Dès que mes opinions diffèrent des siennes, il se fâche, élève la voix, et moi, je me tais » (BQG 61).

L'identité de la femme lui est imposée du dehors, c'est-à-dire, par l'homme individuel et par la culture patriarcale en général³⁷ (Beauvoir 1949, Tome II, 53). La suppression de la parole de la femme équivaut à une suppression de son identité authentique ; comme le note Dounia : « [e]t moi, assise dans ma chaise berçante³⁸, je rumine plus que je ne croasse... [...] Si j'arrêtais un jour de ruminer, je pourrais commencer à être ce que je suis et n'aurais plus peur de parler... » (BQG 119). Puisque la parole et l'identité sont inextricablement liées, pouvoir parler équivaut à pouvoir être soi-même, pouvoir

exprimer sa vraie identité ; d'après Taylor, on définit son identité en y apportant une formulation : « [e]n réalisant ma nature, j'ai à la définir en ce sens que je dois lui donner une formulation ; mais il s'agit aussi d'une définition en un sens plus fort : en réalisant cette formulation, je donne aussi une forme définitive à ma vie » (1998, 470). En extériorisant sa parole, la femme pourrait se libérer et s'extérioriser, elle pourrait franchir la barrière de silence entre son moi et le monde. Pourtant, la femme se tait et s'enferme dans le silence ; Dounia souffre « [...] d'une incapacité fondamentale d'exprimer ses sentiments et ses désirs [...] » (Green 149)³⁹. Notons que Dounia choisit de ne plus parler du tout (BQG 15) et finit ainsi par interioriser toutes ses pensées, toute expression de sa vraie identité, une identité qui n'a jamais « [...] atteint [s]a juste dimension [...] » (BQG 141). L'identité de Dounia est ainsi fragmentée et représente son exil intérieur puisqu'elle consiste en une disjonction entre le moi qu'elle projette au monde et le vrai moi qu'elle garde à l'intérieur. Ce moi intérieur reste caché par le silence, et c'est un moi qu'elle ne retrouve qu'en mémoire, un moi fragile, « [...] l'enfant qu'[elle a] été et qui revient parfois [l]'habiter l'espace de quelques heures » (BQG 152).

Par ailleurs, l'exil intérieur chez Farhoud se manifeste dans son exploration de la vieillesse. En situant l'identitaire au sein de la vieillesse, Farhoud explore l'identité dans un cadre temporel précis. Pour la vieille Dounia,

le temps se partage entre un avenir réduit et un long passé, entre un avenir où toute évolution semble limitée, voire impossible, et un passé⁴⁰ où s'est déjà formée une identité qui semble désormais immuable.

À mesure que Dounia vieillit, son rôle et ses buts changent. N'ayant plus besoin de s'occuper de ses enfants ni de s'occuper des autres (BQG 65), Dounia peut consacrer du temps à elle-même. Elle passe son temps à s'habituer à l'idée de la mort qui approche, à en ôter la peur, et elle se prépare à l'anéantissement de son être tout entier : « [m]aintenant, je peux prendre mon temps. J'apprivoise la mort. Je prends tout le temps qu'il faut pour essayer de sentir comment ce sera de ne plus rien ressentir... » (BQG 65)⁴¹. La dégradation corporelle mène à une identité qui s'oriente, dans un avenir restreint, vers la simplicité de la vie, vers la vie tout court, vers le plaisir d'être vivant⁴².

Lorsque l'avenir de la vieille femme devient de plus en plus restreint face à la mort imminente, Dounia croit ne plus pouvoir changer ni modifier son identité ; puisque la vie s'achève, il ne peut plus y avoir d'épanouissement (BQG 11). La vieillesse devient un témoignage de toutes les pertes et de toutes les dernières fois qui constituent la fin d'une vie :

[a]u deuxième versant de la vie [...] on sent souvent la fin de quelque chose. Un jour on ne peut plus monter l'escalier sans s'essouffler, un jour on ne peut plus le monter du tout ; un jour on ne peut plus s'asseoir par terre et se relever seul ; un jour on ne peut plus

manger le piment qu'on aime tant, un jour on ne peut plus rien manger sans être incommodé [...]. (BQG 11)

La vieillesse précipite une perte d'indépendance puisque la dégradation du corps limite la capacité de faire des activités quotidiennes et simples, et limite la liberté et l'autonomie de la vieille femme. Lorsque la vieillesse avance, il n'y a plus de premières fois, d'épanouissement, de développement, et la vie devient une progression vers la mort, vers le moment où l'on ne pourra plus faire aucune des activités qui font partie de l'identité d'un être libre et indépendant.

Dans la mesure où le corps est une manifestation externe de l'identité, Dounia associe la détérioration physique de la vieillesse à une détérioration identitaire :

[d]es petits bouts de soi s'en vont, aussi distinctement qu'une petite lumière qui s'éteint. On le sent, on le voit. Cet étrange corps qui est devenu le nôtre, chaque fois qu'on réussit à l'appivoiser, continue à changer et à se détériorer jusqu'à la fin. On sait que l'on devra peu à peu faire le deuil de soi-même avant même que nos enfants aient à faire leur deuil de nous. (BQG 11)

La dégradation mènera non seulement à la mort physique, mais également à une mort psychique. La vieillesse constitue une transformation de soi, un processus de devenir différent, voire autre : « [...] un jour une dent est arrachée, puis une autre, jusqu'à ce qu'on se retrouve avec une bouche que l'on ne reconnaît pas [...] un jour on se regarde dans le miroir et on voit une vieille femme qui aurait pu être notre grand-mère » (BQG 11). La vieillesse entraîne des changements

radicaux qui résultent dans une dissociation entre le moi que l'on connaît et ce moi qui est devenu quasiment un autre et que l'on ne reconnaît plus ; au sein de la vieillesse, la seule évolution identitaire possible semble être une dégradation, un lent cheminement vers la mort et la finitude.

Immobile

Dans *Immobile* de Ying Chen, comme dans *Le Bonheur à la queue glissante*, l'exil intérieur s'ancre également dans un cadre temporel. Cet exil est inextricablement lié à la vision du temps de la narratrice. Pour cette femme anonyme, l'errance n'est pas physique, mais consiste en un va-et-vient entre une époque antérieure et le présent. Dans le cadre de la réincarnation, le temps n'a plus de qualités linéaires, comme c'est le cas pour A..., le mari de la narratrice⁴³. Selon Kapleau, la réincarnation résulte en un cycle continu de mort et de renaissance, l'une nécessaire à l'autre, l'une se substituant à l'autre⁴⁴ (45), comme le souligne la narratrice lorsqu'elle se demande : « [c]ombien de fois devrai-je encore mourir et renaître? [...] Combien sont-elles de mères à attendre que je vienne à leur rencontre ? » (*Immobile*⁴⁵ 123). Pour elle, la mort et la naissance constituent deux parties intégrales d'un cycle infini dont elle n'arrive pas à sortir. La fin de ce cycle, fin qu'elle recherche désespérément, lui semble lointaine et même inatteignable : « [e]t quand me tombera-t-elle sur la tête, cette grâce

suprême et tant désirée de l'abandon définitif ? » (I 123). C'est en recherchant la résolution de ses fautes passées que la narratrice doit naître et mourir infiniment⁴⁶, dans le but de sortir du cycle, de ne plus renaître et de trouver la paix et le repos (Doniger 6). Mais, en attendant que ce cycle se termine elle subit une réincarnation constante qui s'appelle dans les religions orientales *samsara*, c'est-à-dire, errance perpétuelle (Kapleau 45).

Le temps devient mouvance, et l'errance temporelle de la narratrice s'inscrit autant sur le plan du fond que sur celui de la forme. Cette errance finit par marginaliser la narratrice et par l'enfermer dans la souffrance perpétuelle d'un exil intérieur. Selon la doctrine bouddhiste les actes commis dans une vie mènent à la réincarnation et influencent les vies suivantes⁴⁷. En parlant de sa vie passée, la narratrice note qu' « [a]u déclin de [sa] brève existence imparfaite, [elle s'est] créé un fardeau pour les siècles à venir. Le fardeau qui, aujourd'hui encore, [...] [l']empêchera demain de mourir définitivement et d'échapper ainsi au supplice des retours ultérieurs » (I 150). Ce sont effectivement ses actes passés qui sont à l'origine de l'errance temporelle⁴⁸. Source d'une souffrance accablante, ces actes assurent la continuation d'un cycle pénible qui se transforme en véritable prison et qui l'empêche de se libérer de la réincarnation. La réincarnation condamne la narratrice à errer dans et à travers le temps, de « [...] »

rôder d'une époque à l'autre, dans l'espoir de retrouver une lueur perdue [...] » (I 114).

Le cycle de la réincarnation se distingue du cycle de l'éternel retour ; il n'a rien à voir avec la régénération de la nature et des saisons, car il s'agit d'un cycle qui est purement existentiel (Ricoeur 1985, 24). Dans le cas de la narratrice, le cycle de la réincarnation est un cycle ontologique. L'identité de la narratrice transgresse les frontières temporelles de la naissance et de la mort qui délimitent l'identité humaine. La réincarnation assure que l'identité de la narratrice n'a ni début ni fin ; il s'agit plutôt d'une continuité qui va au-delà des frontières temporelles et identitaires : « [e]ncore une fois, je suis moi. Je ne suis pas sortie du cycle. Je demeure entièrement féminine, je crois » (I 7). Les traits que la narratrice a acquis dans sa vie d'autrefois continuent dans sa vie actuelle : « [m]on insuccès dans [l'amour] persiste dans ma vie présente, symptôme d'un mal qui s'est déclaré il y a bien longtemps, me rendant malheureuse pendant des siècles » (I 43). La réincarnation entraîne une identité basée sur la répétition, sur le cycle et sur un retour perpétuel à soi-même. Tout comme le cycle de mort et de renaissance est infini, l'identité de la narratrice se perpétue éternellement dans le temps.

Cette continuité identitaire s'avère dysphorique et la narratrice est incapable de modifier son identité. Même si elle tente de changer pour faire

plaisir à A... et pour s'adapter à la vie présente, l'identité de sa vie passée demeure toujours au fond, bien imbriquée dans son inconscient (I 57, 84). Elle parle de « [...] tous ces défauts [qu'elle a] acquis dans l'autre vie et que maintenant [elle] porte en [elle] comme quelque virus tenace dont on ne peut se débarrasser sans se détruire soi-même [...] » (I 83). De plus, essayer de changer son identité foncière pourrait, comme elle le dit, « [...] entraîne[r] de graves conséquences » (I 88). Pour la narratrice, son identité présente s'avère paradoxale ; devenir autre équivaldrait non seulement à ne plus être elle-même, mais résulterait dans la destruction de son moi et dans la perte totale d'identité. En même temps, rester elle-même, celle qu'elle était dans sa vie passée, constitue une stagnation identitaire dysphorique.

L'exil intérieur se manifeste aussi dans l'impossibilité d'accéder au bonheur. Chez Chen, la quête du bonheur est reliée directement à la réincarnation de la narratrice et à la marginalisation qui en est le résultat. Incapable de s'intégrer à la société dans laquelle elle vit, la narratrice est également incapable de participer aux plaisirs que lui tend la vie⁴⁹. Comme d'autres personnages de Chen⁵⁰, la narratrice cherche ardemment le bonheur ; elle remarque : « [j]e l'aimais [A...] tant ce jour-là [...] et nous n'étions pas très loin du bonheur. Du genre de bonheur auquel nous nous croyons en mesure d'aspirer. J'ai encore une fois tout gâché » (I 19). Cependant, elle ne recherche pas

les plaisirs et les joies simples de la vie ; sa quête a pour objet un bonheur absolu, transcendant, sublime, mais qui est également abstrait et intangible. Le bonheur, bien qu'il existe chez Chen, reste toutefois fulgurant et hors de portée ; les personnages peuvent y aspirer, et même le frôler, mais ne peuvent jamais vraiment l'atteindre et le garder. Ce bonheur absolu est présent dans ce roman, mais sous forme d'aspiration seulement. Il s'agit d'un bonheur inaccessible auquel peut se substituer tout au plus un état d'esprit « [...] serein et somnolent [...] » (I 131), bien loin des aspirations originales.

La narratrice croit ne pas trouver ce bonheur absolu « [...] parce qu'il y a un trou dans [s]a tête. Un manque » (I 152). Au centre de l'identité de la narratrice se trouve un néant qu'elle n'arrive pas à remplir, et que même l'amour « [...] ne suffit pas à [...] remplir » (I 152). À cause de la réincarnation, l'identité est basée sur un vide, où le bonheur et l'amour ne sont plus possibles, où il n'y a que la tentative constante visant à combler le manque, recherche impossible car la renaissance assure une perpétuelle régénération du vide : « [a]insi l'insuffisance de l'ancienne vie est-elle prolongée par celle de la nouvelle » (I 154). La réincarnation constitue un mouvement continu pour se combler et pour combler le vide à l'intérieur de soi, un mouvement qui devient véritable cercle vicieux, car chaque époque remplace et influence la précédente : « [...] les saisons que nous [la narratrice et A...] avons passées ensemble deviendront

désormais pour moi une nouvelle source de douleur. [...] le souvenir de ce mari moderne se superposera peu à peu à celui de l'ancien amant » (I 153).

La narratrice sombre dans un désespoir et une souffrance accablants où l'amour, vécu comme la répétition d'un ancien amour⁵¹, devient frustrant, voire tragique, où toute relation humaine aboutit à l'échec : « [l]a tête de A... flotte au loin. Les vagues nous séparent. J'essaye en vain de le rejoindre mais, malgré mes efforts, la distance entre nous grandit » (I 150). La relation entre la narratrice et A..., malgré tous leurs efforts de se rejoindre, finit dans l'éloignement et la séparation ; les mariés sombrent dans un état où toute tentative de ré-union est impossible, voire inutile. Par ailleurs, l'échec des relations humaines relève d'une communication brouillée : « [à] cet instant il se tourne vers moi et me dit quelque chose en souriant. J'entends mal [...] » (I 150), ou bien, d'une absence de communication : « [j]'ai aussi cessé [...] de parler. Mon silence le [A...] terrifie » (I 151). Toute relation humaine reste dans l'impasse et tout amour, toute communication, tout contact entre êtres deviennent irréalisables, d'autant plus que l'autre s'avère inaccessible ; tout effort d'aller vers l'autre et de le rejoindre aboutit à l'échec et à l'épuisement (I 151).

Ne pouvant plus se secourir en se tournant vers A..., la narratrice devient ce qu'elle appelle « [...] l'exemple vivant des méfaits de la mémoire⁵² » (I 154) et elle finit par sombrer dans l'immobilité : « [a]lors je reste là, immobile et sans

défense. Comme un rocher » (I 155). Ayant renoncé à tout espoir de guérison, la narratrice finit dans un état de stagnation. Pour la narratrice, la transcendance n'est plus possible, et celle qu'elle croit trouver dans l'art⁵³ ne s'avère que temporaire car progressivement « [...] [s]a voix s'affaiblit [...] » (I 126) et « [s]es chants se fracassent sur les fenêtres [...] et se transforment en grognements furieux » (I 126). Accablée de souffrance et de désespoir, la narratrice retombe dans l'impuissance, dans l'immanence, prise dans un piège dont il n'y a aucune issue. Elle est immobilisée et emprisonnée dans le temps et dans son identité. La narratrice est incapable de sortir des contradictions inhérentes à cette identité ; elle se demande ainsi : « [c]omment faire pour me sauver ? Et comment ne rien faire ? » (I 154).

La Danse juive

Tremblay nous fournit un exemple de l'exil intérieur qui provient des normes de la culture populaire contemporaine, et qui résulte dans une disjonction identitaire. Comme le remarque Baudrillard, la société contemporaine est une société de consommation (17)⁵⁴. Nous trouvons le même propos chez Taylor, qui définit l'époque actuelle comme une époque où « [...] les objets solides, durables, souvent expressifs dont nous nous servions par le passé, sont remplacés par des marchandises éphémères, pacotilles jetables, dont nous

nous entourons maintenant » (1998, 624). Il s'agit d'une société dont les valeurs se basent sur des normes imposées par les médias, normes qui soulignent la dominance du corps physique et de l'objet matériel (Finkelstein 189). Les apparences et la modification de ces apparences l'emportent sur les aspects internes et spirituels : selon Finkelstein « [...] dans la société contemporaine, c'est la technologie de l'apparence qui est d'une importance suprême, et ce qui compte c'est le pouvoir de façonner cette apparence au gré de ses propres désirs » (183)⁵⁵. Il est primordial de pouvoir contrôler et manipuler le corps et l'apparence physique, comme le fait Alice, une amie d'enfance de la narratrice : « [...] le corps dur [...], façonné par ses deux heures d'exercice quotidien, un muffin dans son sac à main, muffin qu'elle cuisine elle-même pour en contrôler le contenu en gras⁵⁶ » (DJ 91). Le corps est façonné et modifié afin d'atteindre une forme précise, une forme basée sur une vision du corps maigre, du corps « poupée Barbie » que la culture populaire associe à la beauté⁵⁷. Cette manipulation corporelle constitue une « [...] pulsion agressive envers le corps [...] » (Baudrillard 223), un effort de le contenir, de le contrôler et de le dominer⁵⁸ ; c'est un processus qui rend le corps dur et stérile. Mais, le façonnage corporel entraîne une conséquence encore plus grave : puisque l'on doit contrôler et modifier le corps par le biais de l'exercice et du régime, ce corps devient passif, comme nous voyons dans l'usage de la forme passive « façonné. » Le corps est réduit au statut d'un objet et il n'est plus qu'une simple possession matérielle à

traiter comme on le veut ; selon Baudrillard : « [l]e corps devient [...] cet objet menaçant qu'il faut surveiller, réduire, mortifier à des fins esthétiques [...] » (224).

Le père de la narratrice s'engage lui aussi dans cette modification et réification du corps et des apparences. Vedette à la télévision, il change son apparence sans cesse dans le but de plaire à son public : « [...] j'ai eu le temps d'apercevoir le visage de mon père sur la publicité du téléhoraire, affichée à la porte du dépanneur. [...] Il misait sur l'image du père maintenant » (DJ 34-35) ; « [c]'est l'heure des *talk shows*. [...] [Mon père] raconte pourquoi il a décidé d'écrire et de produire cette histoire. Il explique la vie, habillé en prêtre » (DJ 52). La narratrice insiste énormément ici sur les apparences externes, comme nous le voyons dans l'usage du mot « apercevoir, » mot qui renvoie aux yeux et à l'action de voir, et aussi dans le mot « image » ; ces apparences sont malléables, et l'on peut soit les revêtir, soit les enlever, comme s'il s'agissait de vêtements, afin de projeter une image désirée.

De plus, cette réification n'est pas uniquement corporelle : puisque le père de la narratrice et la mère d'Alice travaillent tous les deux à la télé, et puisque la narratrice voit le visage de son père dans une « publicité, » et puisque l'on voit également la mère d'Alice dans « [...] des annonces publicitaires locales » (DJ 101), le corps lui-même est transformé en objet commercial⁵⁹. On ôte le corps du

monde quotidien et on le remet dans le domaine de la consommation et du superficiel par excellence, en exhibition pour le public, réduit à un produit à vendre et à acheter parmi des milliers d'autres produits. Le corps devient le produit ultime, façonné et contrôlé non seulement dans le but de vendre d'autres produits, mais de vendre sa propre image, comme le fait le père de la narratrice qui vend son image paternelle dans les publicités.

La société contemporaine nous fait croire qu'en modifiant notre apparence et notre corps, nous pouvons effectivement changer notre vie, notre capacité d'atteindre le bonheur ou le succès (Finkelstein 185). Pensons à la mère d'Alice, pour qui « [u]n tout petit *lifting* [...] a tout changé » (DJ 101) ; puisqu'elle a changé son apparence, a « [...] visiblement rajeuni [...] » (DJ 101) et devient « [...] de plus en plus belle » (DJ 101), elle fait des publicités à la télé et on la considère donc plus heureuse. Par ses changements corporels, elle a modifié non seulement son image, mais « tout, » c'est-à-dire sa vie entière. De plus, cette femme arrive à modifier son identité en modifiant son apparence : « [j]e saisis la coupure de journal [...] rien à avoir avec la femme austère de mon souvenir » (DJ 101). Elle se transforme jusqu'au point où l'on n'arrive plus à la reconnaître comme la personne qu'elle était auparavant.

C'est aussi le but du père de la narratrice, qui maigrit afin de s'éloigner physiquement et économiquement de sa famille rurale et obèse (DJ 104). Il se

construit une identité urbaine, nouveau riche, plus américaine, une identité qu'il considère en général plus respectable : « [s]ur l'une des premières pages, mon père pose fièrement avec sa nouvelle flamme. Derrière eux, une maison blanche avec une véranda. Le kitsch américain dans toute sa splendeur⁶⁰ » (DJ 13). Modifié, commercialisé et réduit à un produit, le corps est associé à l'identité personnelle. Dans la culture matérialiste, l'identité finit par être assimilée au corps et il s'agit d'une identité que l'on peut modifier de la même façon que les apparences ; notons qu'Alice s'habille pour avoir l'air plus jeune (DJ 99). L'identité devient un produit de consommation, tout comme le corps, puisque « [...] la personne choisit des images de la même façon qu'elle choisit des vêtements ou des objets à acheter, et ensuite on utilise ces images comme une expression de son caractère [...] » (Finkelstein 184-185)⁶¹.

L'association de l'identité et du corps ne se limite pas aux personnages minces, ni à ceux qui travaillent directement à la télé ; la narratrice aussi s'identifie par rapport à son corps : « [l]a femme dans le miroir m'a fait peur. Une vision de moi dans dix ans, transpirant au moindre mouvement et le cheveu mou et rare comme en ont les femmes obèses » (DJ 64), et : « [...] dans le miroir de la salle de bain, la même vision qu'au café des Arabes : une femme obèse fatiguée aux cheveux mous » (DJ 79). Le miroir révèle l'identité d'une personne (Chevalier et Gheerbrant 636), et dans ce cas-ci, il révèle une identité qui

s'investit complètement dans le corps obèse de la narratrice. Elle note aussi : « [j]e suis affamée. Je dis à Paul que je suis une vraie obèse. Je n'ai qu'un café dans le corps depuis le matin » (DJ 21). L'emploi du verbe « être » et de l'adjectif « vraie » indiquent que la narratrice considère son corps comme son identité ; elle dit en fait qu'elle *est* son corps.

Cette confusion de l'identité et du corps se voit aussi dans un devenir identitaire qui se limite strictement au corporel : « [d]ès l'adolescence, je suis devenue grosse comme ma grand-mère et ma tante ; une obèse rose avec un beau visage [...] » (DJ 45), et la narratrice contemple aussi « [...] ce qu[e] [son] corps est devenu » (DJ 52). Il n'y a aucune évolution sur le plan spirituel ou psychologique ; ce n'est que le corps physique qui est capable d'évoluer. Ceci est évident aussi dans la qualité de la vie de la narratrice, une vie qui se caractérise par la stagnation personnelle, professionnelle et psychologique ; elle a un travail qui ne lui plaît pas (DJ 94), un amant qu'elle n'aime pas (DJ 60), une relation avec sa mère qui se limite aux revues populaires (DJ 11), et sur le plan psychologique elle est essentiellement demeurée adolescente (DJ 124).

Puisque l'identitaire se limite au niveau corporel, l'identité souffre d'une disjonction entre le moi interne et le corps externe. Sous l'apparence d'une femme parfaite de banlieue, une apparence qui se base sur des émissions

télévisées et des revues de décoration, se cache la vraie identité de la mère de la narratrice ; cette identité ne s'accorde pas avec l'image qu'elle projette :

[...] tout cela ne dit rien, rien de la grimace de ma mère pour remettre ses dents, rien non plus des deux verres de Southern Comfort qu'elle boit tous les soirs avant de dormir. Rien du fait qu'elle n'achète jamais sa bouteille dans la banlieue où elle habite. (DJ 12)

Bien que la mère paraisse parfaite, elle a fini par réprimer sa propre identité, mais non pas par l'effacer. Son identité consiste en une dissociation entre un moi qu'elle projette au monde et un moi qu'elle doit cacher afin de ne pas ternir l'image de sa perfection externe.

Cette disjonction identitaire se voit également chez la narratrice. Remarquons qu'elle fait un effort pour se distancier de ses pensées et de ses émotions : « [j]e suis émue et je trouve cela un peu ridicule » (DJ 47), et à propos du divorce de ses parents elle note : « [j]e ne réagis plus depuis longtemps » (DJ 72). La narratrice considère les émotions ridicules et évite de les montrer, et dans le cas extrême elle n'a aucune émotion du tout. Ce qui est encore plus grave, c'est que la narratrice répète constamment la phrase « je ne sais pas » : « *[j]e ne sais pas pourquoi*⁶², mais j'ai décidé que je ne reverrais plus Mel cet après-midi-là » (DJ 62), « *[j]e ne sais pas pourquoi*⁶³, j'ai tout raconté à cet homme [...] » (DJ 62). Les actions de la narratrice sont dissociées de ses pensées qui, normalement, serviraient à les diriger⁶⁴. Dans ce cas, par contre, aucune délibération précède les

actions ; l'action et la reconnaissance après coup qu'elle n'a aucune idée pourquoi elle fait certaines choses soulignent la dissociation entre l'esprit et le corps physique. Le moi interne devient ainsi incompréhensible pour la narratrice ; elle a perdu tout contact avec son vrai moi puisque la seule chose à laquelle elle peut s'identifier est son corps et son désir inassouvi de nourrir ce corps. L'identité dans ce roman ne s'exprime plus par sa plénitude, mais plutôt par une division qui reflète l'exil intérieur dans lequel sombre la narratrice.

L'Île de la merci

À l'instar de l'exil intérieur dans *Le Bonheur a la queue glissante*, celui que l'on retrouve dans *L'Île de la merci* est également évident dans le silence. Alors que chez Farhoud le silence est imposé par le patricarcat et qu'en plus, Dounia s'enferme dans le mutisme, chez Turcotte il s'agit d'un silence que la protagoniste, Hélène, s'impose elle-même. Ce silence est une manifestation du refoulement de soi et de l'absence de communication entre le moi et l'autre : « Hélène ressent encore un poids démesuré dans sa poitrine : elle ne trouve rien à dire. Encore cet enfer de n'avoir strictement rien à dire » (*L'Île de la merci*⁶⁵ 96). Hélène s'enferme en elle-même, par son silence et également par son isolement vis-à-vis d'autrui⁶⁶. Le silence devient un des signes de l'exil intérieur chez

Hélène ; le silence souligne le fardeau de l'existence et souligne une souffrance profonde qui accompagne l'enfermement en soi et qui sous-tend son identité.

Cet enfermement en soi se voit par ailleurs dans la disjonction entre le moi intérieur et le moi qu'Hélène projette dans le monde ; c'est une disjonction qui se manifeste dans la dichotomie entre parole et pensée : « Hélène remercie sa mère pour la robe à fleurs qu'elle vient de lui acheter. [...] Mais ce qu'elle voudrait dire c'est qu'elle déteste les fleurs » (IM 51) ; et elle se demande souvent, après avoir dit quelque chose, pourquoi elle l'a dit (IM 129). Cela n'est pas sans rappeler la dissociation énonciative chez la narratrice de *La Danse juive*. À l'encontre du roman de Tremblay, dans lequel la dissociation entre parole et pensée souligne le manque de contrôle de soi, le langage chez Turcotte devient la manifestation d'une disjonction identitaire entre un moi exprimé et un moi refoulé⁶⁷.

Mais l'aspect le plus grave de l'exil intérieur chez Hélène est son attitude vis-à-vis d'elle-même : « [...] c'est son propre regard qui la gêne. Une gêne pareille à celle qu'elle ressent à l'instant : intolérable, complète, injuste » (IM 87). Le regard critique qu'Hélène porte sur elle-même souligne un malaise identitaire qui ira jusqu'à une véritable haine de soi (IM 121) et un désir de se punir : « [c]hâtiment, punition : ces mots finiront donc toujours par l'atteindre et par résonner en elle d'une façon ou d'une autre » (IM 147). Ce malaise identitaire chez Hélène provient d'un sentiment de culpabilité face à la faute de saleté, une

saleté qu'elle doit essayer de réprimer et de contrôler à tout prix : « [l']intérieur de son corps doit être ainsi : une chambre carrée contenant des formes géométriques invariables. Un lit, une commode, une bibliothèque. Pas de saleté. Rien de criant » (IM 13). De plus, ce mal de vivre représente une vision de soi destructrice car il atteint son apogée dans un désir violent de s'anéantir : « [...] si elle [...] se retrouve seule face à elle-même, son désir sera de chercher violemment à s'effacer, et elle ne pourra pas s'arrêter » (IM 101).

Prise entièrement dans une haine d'elle-même, il n'existe aucune possibilité de transcendance pour Hélène : « [m]ais ce que sent Hélène, c'est sa propre sécheresse à l'intérieur. Aucune pureté. Pas d'au-delà. Juste une partie d'elle-même, cruelle et sèche, contre laquelle elle ne pourra jamais cesser de se battre » (IM 160). La relation d'Hélène vis-à-vis d'elle-même devient une relation d'adversaire, relation où elle est sa propre, et sa pire, ennemie. Ce combat contre la saleté, contre un aspect d'elle-même qu'elle déteste, indique le désir chez Hélène de se punir. Cette lutte intérieure s'effectue contre la cruauté et la sécheresse, autant de manifestations de la mort et de la stérilité intérieures. Puisque Hélène se consacre à cette lutte, il n'existe aucune possibilité de s'ouvrir et de transcender la haine de soi afin d'aller vers l'amour de soi et l'épanouissement qu'il permet.

La Marginalisation

Le Pavillon des miroirs

Il est impossible de séparer l'exil, qu'il soit extérieur ou intérieur, de la marginalisation. L'on pourrait même considérer la marginalisation un élément *sine qua non* de l'exil, comme le souligne Sgard : « [p]our qu'il y ait exil, il faut donc une injuste exclusion [...] » (293). Le migrant chez Kokis, comme nous le verrons plus loin pour Dounia dans *Le Bonheur a la queue glissante*, reste en dehors de la société ; tout comme Dounia, il est « [...] déplacé [...] » (PM 357) dans son nouveau pays. Lors de son arrivée, il s'adapte tout de même, malgré son état de confusion. Pourtant, il ne se repère que « [...] dans l'espace [...] » (PM 357), ce qui ne veut pas dire pour autant qu'il s'intègre à la société : « [i]l a beau se dire qu'il commence à les [les indigènes] comprendre, sa solitude reste entière, puisqu'en fait il ne réussit qu'à mieux s'orienter » (PM 357). L'orientation spatiale n'équivaut pas du tout à un contact profond et signifiant avec les indigènes, ni avec la culture d'arrivée. Il existe une grande distance entre le monde du migrant et la société d'accueil (PM 357) ; pour le migrant, il n'y a pas d'assimilation à la culture pour établir des liens avec autrui, et il reste en dehors de la société d'accueil, exclu et étranger⁶⁸.

La migration aboutit à la marginalisation. Celle-ci est non seulement provoquée par la société ; l'étranger s'y engage lui-même aussi. Comme le note Kristeva : « [...] l'écart où on le tient répond à celui où il se loge lui-même [...] » (1988, 17). Le migrant se voit comme différent : « [o]n est toujours l'étranger de quelqu'un d'autre [...] » (PM 302), remarque le narrateur. Le migrant reste lui-même détaché de la société d'accueil et il tient à rester en dehors de la société ; il passe inaperçu dans son nouveau monde, et sa vraie identité est ailleurs (PM 305).

L'identité du migrant est fracturée, divisée entre un extérieur et un intérieur. Pour mieux s'intégrer, « [...] l'étranger porte un masque d'apparence anodine [...] » (PM 45), mais sa nature profonde reste bien intacte à l'intérieur de lui-même (PM 45). D'après Kristeva, ce masque devient pour le migrant sa « [...] seconde personnalité impassible, peau anesthésiée dont il s'enrobe [...] » (1988, 16). L'identité du migrant est double et se partage entre l'apparence qui l'identifie auprès des habitants et l'identité intérieure qui reste bien ancrée dans le souvenir de son pays d'origine⁶⁹. De plus, l'étranger devient comédien qui multiplie ses masques afin de transformer son identité extérieure (Kristeva 1988, 18). Cette apparence, cette identité extérieure, est en continuel mouvement, toujours en train de se muer, car l'étranger sait se faire caméléon et il « [...]

devient acteur, artiste, jongleur, acrobate [...] » (PM 363) dans le but de passer inaperçu dans la société d'accueil et de donner une illusion d'assimilation.

Le Bonheur a la queue glissante

Chez Farhoud, tout comme chez Kokis, la marginalisation s'avère une des conséquences les plus graves de l'exil physique, dans la mesure où elle contribue à l'exclusion des migrants. Bien que la migrante de Farhoud doive faire de son mieux pour s'assimiler, elle finit par rester en marge de la société d'accueil.

Dounia note :

[...] il est impossible de se dissimuler quand on est amoureux, enceinte ou monté sur un chameau... Avec l'expérience, j'ajouterais : étranger. Quoi qu'il fasse l'étranger attire les regards. Plus il essaie de se fondre dans la foule, plus il se sent remarqué, comme une femme enceinte qui voudrait cacher son ventre. (BQG 131)

La migration, que ce soit le mouvement entre villages ou entre pays, souligne les différences entre le migrant et les indigènes (BQG 45). Alors que le migrant voit les indigènes comme différents, c'est en fait le migrant qui devient autre. L'identité du migrant est définie par le regard des autres car « [l]es immigrants ont pour ainsi dire incorporé le regard que le monde extérieur jette sur eux et la qualification d'être autre colle à eux comme une seconde peau » (den Toonder

108). Bien que les différences culturelles, sur le plan de l'identité collective, deviennent source d'une hétérogénéité féconde, sur le plan de l'identité individuelle, elles désignent le migrant comme étranger et finissent par le marginaliser.

Puisque Dounia ne parle pas français, elle ressent toujours une forte dissociation vis-à-vis de la société québécoise ; en se promenant un jour avec une de ses filles, elle rougit lorsqu'elle se rend compte qu'elle ne saurait répondre si quelqu'un l'arrêtait pour lui poser une question :

[j]e sais maintenant que cela n'aurait pas été très grave, que personne ne m'aurait insultée ou ri de moi, que ma petite fille aurait pu répondre à ma place, elle savait très bien parler le français, mais pendant que je marchais seule avec ma petite fille qui parlait déjà mieux que moi, j'ai senti tout d'un coup que je n'avais rien à voir avec tout ce qui m'entourait, que sans mon mari et mes enfants, j'étais nue, toute nue. (BQG 130-131)

Dounia est incapable de s'assimiler à la société et elle est « [...] tenu[e] à l'écart » (Kristeva 1988, 34). Elle ressent une séparation profonde d'avec son pays d'adoption ; cette séparation provient directement d'une dépossession linguistique qui a pour résultat que Dounia se sent toujours « [...] déplacée dans une langue étrangère » (BQG 101). La langue représente une barrière que Dounia ne saurait franchir ; ainsi donc, elle reste dépendante d'autrui et elle ne saurait s'extraire de sa situation d'étrangère et de marginalisée.

Cette marginalisation s'inscrit dans la symbolique de l'espace ; par la dépossession linguistique et la dépendance d'autrui, l'espace du pays d'accueil se réduit à celui de la maison : « [à] la maison, j'étais protégée par les murs, par le toit, par tout le travail que j'avais à faire, par Salim qui parlait la même langue que moi. À la maison, j'avais une raison d'être, dehors, je n'étais plus rien » (BQG 131). Selon Kristeva, l'étranger dépossédé de sa langue s'exprime par les actions (1988, 28). C'est exactement ce que fait Dounia lorsqu'elle remplace ses mots par l'action de faire à manger pour sa famille (BQG 14). Cependant, cela n'aboutit absolument pas à l'assimilation et Dounia continue à vivre en marge de la société ; elle devient encore plus étrangère car elle s'isole et se réfugie à la maison qui lui sert de protection, car c'est à la maison que l'on parle sa propre langue. Ce sont cette langue et la maison où l'on parle cette langue, qui lui servent de repères identitaires.

Par ailleurs, la marginalisation dans *Le Bonheur a la queue glissante* provient de la vieillesse. Les implications identitaires de la vieillesse sont graves, d'autant plus que la vieillesse constitue l'apogée de la marginalisation et de l'exil intérieur. Dounia finit ses jours dans un hospice, et elle décrit la fin de ses jours ainsi :

[e]lle est assise, sur une chaise parfois, la plupart du temps dans son lit, la femme épave que je suis devenue. Elle regarde dehors, la femme sans jambes. Ses yeux ne voient presque plus, la femme muette.

Elle parle à la vitre devant elle, la femme qui s'est toujours tue. Dehors il n'y a personne, à côté d'elle il n'y a personne. (BQG 163)

Ayant subi la marginalisation imposée par le patriarcat, par la migration, par le silence, Dounia doit faire face dans la vieillesse à une marginalisation encore plus importante. L'espace ici se partage entre un dedans et un dehors, entre un intérieur qui se sépare de l'extérieur. L'espace intérieur se caractérise par un silence et une solitude désespérants. Cet espace se réduit encore plus, car il se limite non seulement à la chambre, mais au lit, un lit qui symbolise pour la femme « sans jambes⁷⁰ » l'immobilité et l'impossibilité de rejoindre le monde extérieur. D'ailleurs, l'extérieur s'avère aussi désespérant, aussi vide que l'intérieur, car la solitude de l'intérieur répond à celle de l'extérieur. Abandonnée par sa famille, considérée comme inutile, Dounia se heurte à une aliénation profonde ; sa solitude et son silence deviennent absolus et témoignent d'une marginalisation totale.

Immobile

Dans ce roman, la réincarnation, la mémoire et le « [...] trop plein de temps accumulé [...] » (I 57) par la narratrice aboutissent à de graves conséquences. Sa régression au passé l'empêche de s'intégrer à la vie actuelle, comme le symbolise la méditation du souffle, exercice où elle devient « [...] une attardée parmi cette

foule joyeusement croyante qui avance à grands pas vers une époque nouvelle [...] » (I 94) et où elle est « [...] en retard non pas parce qu'[elle] [a] perdu du temps, mais parce qu'[elle] en [a] trop » (I 57). Puisqu'elle reste tournée vers son passé la narratrice vit la marginalisation sur le plan temporel ; existant plutôt dans une époque ancienne que dans le contemporain, elle reste hors du monde actuel, retenue par sa mémoire trop longue à une vie lointaine. Elle est incapable de progresser et de se situer dans l'époque moderne.

Cette marginalisation temporelle mène à une marginalisation sociale. Ne vivant pas dans le monde actuel, gardant ses habitudes d'autrefois, elle reste en dehors de la vie et de la société contemporaines, comme le démontre encore la méditation du souffle : « [e]ncore une fois je suis exclue. Je continue cependant, ainsi que je l'ai fait dans mon enfance en essayant de m'approcher timidement des autres filles de l'orphelinat, de me glisser honteusement par le côté dans un jeu où je ne suis pas admise » (I 93). Malgré toutes ses tentatives pour s'assimiler à la société actuelle, pour faire partie du groupe dans lequel elle se trouve, la narratrice est incapable de s'adapter et de rejoindre la société, de même que le personnage-migrant chez Kokis et Farhoud. Marginalisée par la réincarnation, mais aussi par la société moderne qui lui interdit toute intégration, l'exilée est mise à part, rejetée, imprégnée d'une honte profonde.

Le Messie de Belém

Chez Samson, la marginalisation semble également s'ancrer dans la société, dans une divergence entre les habitants d'un pays et les nouveaux venus. Le récit de Samson se peuple de personnages migrants et marginalisés comme les maîtres, des migrants allemands. Ils sont considérés par les Brésiliens comme des « [...] excentriques [...] » (MB 53) et sont ainsi marginalisés vis-à-vis des habitants du pays.

Mais chez Samson la marginalisation se voit de plus sur le plan des relations entre classes sociales, et surtout dans le rapport entre maître et esclave. Dans les plantations brésiliennes il s'agit d'une relation entre soi et l'autre qui finit par enfermer l'autre dans l'exiguïté et par lui ôter toute identité bien précise. Cela aboutit à l'anéantissement de l'autre ; l'esclave n'est « [...] rien, et moins encore, au mieux un élément du troupeau » (MB 60). De plus, il existe une forte ségrégation entre classes sociales, une ségrégation qui conduit à la marginalisation d'un groupe social, les esclaves, au profit d'un autre, les maîtres. Quant à Mercedes, la grosseur d'un « esclave » se transforme en éloignement de la communauté (MB 85) et de sa famille : « Mercedes vivait en paria. Sa propre mère évitait d'être vue en sa compagnie tant que le soleil pointait et les autres manœuvraient de longs détours pour éviter de la croiser sur les routes » (MB 80). Ayant franchi cette frontière sociale, Mercedes est exclue de et par la société ; elle

devient effectivement une marginalisée, « [...] damnée, perdue [...] » (MB 80), rejetée même par sa propre famille, soumise à un exil imposé par les mœurs sociales.

Le Bout de la terre

Jusqu'ici nous avons parlé de la marginalisation en tant que phénomène dysphorique. La marginalisation peut aussi s'avérer positive. À l'époque actuelle, la nature est devenue un phénomène marginal ; selon Taylor, « [d]ans la société urbaine technologique, la nature est marginalisée » (1998, 570)⁷¹. Chez Muckle, il s'agit d'une marginalisation voulue au sein de la nature, une marginalisation qu'Alex s'impose lui-même dans sa recherche d'un moi authentique. L'errance d'Alex suit un chemin qui l'amène de la ville vers une nature de plus en plus retirée et de plus en plus éloignée de la société. Au sein de la nature Alex se confronte à lui-même pour aboutir à une réintégration de son identité⁷² ; Taylor suggère que le rôle de la nature est de réveiller nos sentiments de liberté, de nous libérer des contraintes culturelles, et que cet éveil en pleine nature nous amène à une découverte intérieure (1998, 384).

Contrairement à la société, qui s'avère un lieu de stagnation autant sur le plan identitaire que sur le plan créateur, la nature devient une source de

réconfort et de puissance. Pour Alex, désillusionné par le théâtre, « [...] complètement vidé » (BT 146), blessé autant sur le plan spirituel que sur le plan physique (BT 153), la nature se caractérise par une solitude profonde. La nature est un lieu d'isolement : « [i]l n'y avait que la route devant, la route derrière, et la forêt de chaque côté » (BT 212). La demeure d'Élisabeth, femme chez qui Alex se réfugie, se caractérise par une « [...] autarcie presque complète [...] » (BT 219). De par son éloignement, la nature s'offre comme lieu d'exil, comme l'espace d'une marginalisation qui se transforme en havre lointain ; Alex décrit la cabane d'Élisabeth comme un lieu protecteur (BT 217), et Élisabeth elle-même recueille des animaux blessés afin de les soigner et de les aider à guérir (BT 218). Alex se trouve donc dans un lieu propice à la guérison des blessures infligées par la société contemporaine, un lieu qui l'obligera à remettre en question non seulement toutes ses croyances mais aussi sa vision du monde et de lui-même.

La marginalisation au sein de la nature permet une certaine introspection et une confrontation avec soi⁷³. Tout seul avec lui-même et avec son passé, Alex réfléchit à sa vie (BT 221-222), aux personnes qu'il a connues et aimées (BT 228) et il se confronte à ses difficultés existentielles ; il note qu'il a « [...] l'impression de faire face pour la première fois à [sa] situation véritable » (BT 225). De par la clôture qui l'entoure (BT 217), la cabane où Alex se retire pendant son séjour dans la forêt fait penser au coin dont parle Bachelard dans *La Poétique de l'Espace*.

Selon Bachelard, le coin est un endroit où « [...] le rêveur [...] fait son examen de conscience » (134). Isolé dans sa petite cabane, Alex se réfugie dans le « [...] silence [...] » (BT 225) et s'enferme « [...] avec [ses] monstres comme on s'enferme dans une arène » (BT 225). Cette confrontation avec lui-même représente une plongée au fond de son moi ; ceci est évident dans le symbolisme de la forêt qui représente l'inconscient (Chevalier et Gheerbrant 456).

En s'isolant dans la cabane, Alex assiste à la mise à mort de la vision de son moi. Notons que la symbolique saisonnière reflète la mort : les mois qu'Alex passe dans la forêt sont les mois d'automne et d'hiver, saisons qui représentent le déclin et la mort périodiques de la nature avant la régénération du printemps. L'hiver se caractérise par sa glace (BT 225), par ses « [j]ours gris [et son] sol gelé [...] » (BT 226). L'hiver devient le miroir externe d'un hiver encore plus froid, plus impénétrable, un hiver interne, c'est-à-dire la mort psychique ; Alex remarque qu'il est « [...] trop enfoncé au creux de [son] propre hiver [...] » (BT 228). Alex sombre dans la mort spirituelle, se rendant compte que ses blessures physiques ne sont que la manifestation d'une blessure plus profonde au cœur même de son être : « [...] dans les replis plus secrets de mon être j'avais le sentiment qu'un ressort vital s'était brisé » (BT 220).

Alex échappe à la mort pour rejoindre la vie, une vie dépouillée de tout artifice. Cette vie s'ancre désormais dans des gestes quotidiens, gestes qui font

partie du monde et du réel (BT 225) et qui servent à retenir Alex dans la vie ; pour Alex ces gestes représentent un « [...] filet très lâche suspendu au-dessus du vide des jours, un filet entre les mailles duquel [il espère] seulement ne pas tomber » (BT 225). C'est par ces gestes quotidiens qu'Alex s'ancre dans le monde réel et qu'il retourne à la vie :

[i]l est possible qu'une volonté qui s'ignore [...] veille très longtemps à l'intérieur de la surface gelée de nous-mêmes, alors que toute vie semble s'en être allée. Quelque part, très loin sous la couche de glace durcie, un chuintement continue de se faire entendre, une eau coule, s'acharnant à préserver goutte à goutte, contre tout espoir, la vie qui pulse encore. (BT 230)

Ce retour à la vie se caractérise par un retour au monde sensible ; c'est un geste pour aller vers le monde, un geste qui permet à Alex de reprendre contact avec ce monde (BT 230).

Lorsqu'Alex commence à se réveiller à la beauté du monde, il se réveille en même temps à lui-même. En reprenant contact avec le monde il retrouve un lien avec sa propre viscéralité ; ayant survécu à la mort, autant psychique que physique, Alex se rend compte que chaque petit geste devient précieux, et sert à le situer dans la vie et à le réintégrer à son corps : « [...] je plongeais [...] mes mains dans le courant glacé pour que la brûlure du froid me saisisse » (BT 230) et encore : « [j]e prenais une poignée de neige fraîche et la laissais fondre dans ma bouche » (BT 230). La liberté qu'Alex trouve dans la nature lui permet d'accéder

à une certaine sensibilité, une sensibilité à laquelle il n'avait pas accès dans la ville. Alex aboutit ainsi à une conscience élevée de ses propres mouvements, de lui-même et de sa place dans le monde (BT 230). Comme le remarque Taylor, pour trouver le bonheur « [...] notre volonté a besoin d'être transformée ; et la seule façon d'y parvenir consiste à renouer contact avec l'impulsion de la nature en nous. Nous devons nous ouvrir à l'élan intérieur de la nature [...] » (1998, 464).

La marginalisation est investie de connotations positives dans le cas d'Alex, car il s'agit d'un exil qui aboutit à la reconnaissance et à la réintégration de soi, un exil qui lui permet par la suite de rejoindre le monde et d'avancer vers la vie et l'avenir. Alex sort de son coin dans une révélation que Bachelard appelle le *cogito de la sortie* (132) ; il sort de sa cabane et de la forêt, tout en étant conscient de lui-même⁷⁴. Alex est obligé de partir car sa cabane est incendiée. Le feu s'oppose à la glace de l'hiver ; il symbolise la purification et la destruction positive qui mène à la régénération de soi (Chevalier et Gheerbrant 438).

* * *

L'exil physique se caractérise par la perte, la perte de tout ce qui est familier, la perte de langue, la perte d'un territoire, bref, la perte de repères physiques, repères qui renvoient à la notion de patrie⁷⁵. Perte, absence, éloignement, mouvance : voilà des termes qui désignent l'exil physique, un exil qui s'effectue dans un va-et-vient constant entre l'ici et l'ailleurs, le dedans et le dehors. L'exil physique traverse les écrits des migrants, ainsi que ceux des écrivains de souche ; c'est un exil qui transcende les frontières de nationalité pour s'ouvrir non seulement à un continent, mais à un monde tout entier. Voilà ce qui est exprimé dans les œuvres que nous avons étudiées : Kokis écrit à propos de la mouvance entre le Brésil, la France et le Québec ; chez Farhoud la migration se passe entre le Liban, le Québec, et encore le Liban ; Muckle explore l'exil dans le mouvement entre le Québec, le Venezuela, la France, le Portugal, la Tchécoslovaquie ; et Samson situe son roman non pas au Québec, mais au Brésil, soulignant la traversée des frontières et l'ouverture de l'écriture québécoise au monde.

La mouvance et l'ouverture qui se trouvent au centre de chacun de ces romans témoignent du nomadisme et du vagabondage caractéristiques de la littérature et de la société québécoises ; elles situent ces dernières dans le domaine de la transculture, comme le souligne Nepveu :

[...] la culture de l'enracinement et de la spécificité définie par le romantisme se voit désormais remplacée par une culture du déracinement, du dépaysement systématique, ce qui correspond évidemment assez bien au cheminement de la culture québécoise contemporaine. (1989, 16)

L'exil physique évoque un va-et-vient continu entre personnes et cultures, et suggère une richesse inhérente à l'ouverture identitaire. Par la dérive et l'exil, l'identité se transforme en ouverture, en métissage, en hétérogénéité, comme le note Robin : « [r]este alors à penser un nouveau cosmopolitisme, à se tailler une identité floue, pluri-culturelle dans la langue française. Reste à penser l'inabouti, l'entre-deux, l'incertitude et le précaire » (1989, 12). Il s'agit ainsi de ce que Bloch appelle une « [...] identité de traverse » (Robin 1989, 12), une identité qui traverse et transcende toute notion de patrie qui pourrait limiter l'identité et la figer dans des définitions closes.

Les conséquences de l'exil peuvent aussi être graves⁷⁶. Selon Robin, la littérature québécoise contemporaine exprime « [...] une problématique de l'aliénation, de l'exil intérieur, de la langue diglossique, pathologique ou perdue. De la dépossession » (1989, 7). Dépossession de la langue, de la patrie, non seulement chez les auteurs migrants, mais également chez les auteurs de souche, dépossession de tout repère identitaire, dépossession qui plonge l'être dans une forte confusion qui aboutit à un brouillage des frontières identitaires. Contrairement à l'exil physique, l'exil intérieur ne s'avère pas du tout un

phénomène positif et fécond, car cet exil reflète une disjonction identitaire, un isolement vis-à-vis de soi et d'autrui, et mène à une souffrance et un malheur paralysants.

La marginalisation et l'aliénation qui se présentent comme conséquences de l'exil peuvent être tant physiques qu'intérieures. En ce qui concerne l'exil physique, la marginalisation s'effectue face à une société qui ne permet à l'être aucune intégration, et cette marginalisation finit par isoler l'être de ses concitoyens. La marginalisation qui survient à la suite de l'exil intérieur est une marginalisation grave, car elle se manifeste comme aliénation non seulement vis-à-vis d'autrui, mais aussi vis-à-vis de soi-même. Mais la marginalisation peut aussi se transformer en phénomène positif lorsqu'il s'agit d'une remise en question du monde et du moi qui conduit à une redécouverte identitaire, comme nous l'avons vu chez Muckle.

Selon Taylor, « [l]es gens peuvent concevoir que leur identité se définit en partie par un certain engagement moral ou spirituel [...]. Ils peuvent la définir aussi en partie par la nation ou par la tradition à laquelle ils appartiennent [...] » (1998, 46). Ces points de repère forment le cadre à l'intérieur duquel les gens peuvent déterminer ce qui est bien, alors que sans ce cadre, ils s'égarerent et se perdent (Taylor 1998, 46). Taylor note que cette perte de cadre constitue une crise identitaire (1998, 46). C'est face à cette perte de repères que se pense l'identité

contemporaine, et que l'être tente de reconstituer son propre cadre identitaire ; comme le remarque Taylor, il s'agit d'une problématique « [...] ontologiquement fondamental[e] » (1998, 49), et d'un problème qui « [...] se pose donc ainsi : au moyen de quel cadre définitionnel puis-je trouver mes points de repère [...] » (1998, 49). Dans les chapitres qui suivront, nous explorerons la redéfinition des cadres identitaires à travers la mémoire, les relations interpersonnelles et la création.

Notes

¹ La littérature québécoise est surtout liée à un leitmotif de l'exil. D'après Nepveu : « [...] l'imaginaire québécois lui-même s'est largement défini, depuis les années soixante, sous le signe de l'exil (psychique, fictif) [...] » (1988, 200-201)

² Selon Suleiman « [...] peu de sujets provoquent autant d'ambivalence intellectuelle – mais aussi, surtout récemment, autant de fascination intellectuelle – que le sujet de l'exil. Considéré dans un sens strict comme un bannissement politique, dans un sens plus large, l'exil désigne toutes sortes d'éloignement ou de déplacement, du physique et géographique jusqu'au spirituel. D'où vient une bonne partie de la fascination par l'exil pour des analystes culturels contemporains » (2). C'est notre traduction. L'original se lit ainsi : « [...] few subjects elicit as much intellectual ambivalence – but also, especially of late, as much intellectual fascination – as the subject of exile. In its narrow sense a political banishment, exile in its broad sense designates every kind of estrangement or displacement, from the physical and geographical to the spiritual. Whence a good part of its fascination for contemporary analysts of culture » (2).

³ D'après Oore : « [i]l est bien évident que l'errance, le vagabondage et les voyages (tant réels qu'imaginaires) se trouvent au centre même de l'œuvre [de Kokis] » (2002a, 25).

⁴ Oore affirme que « [...] dès son enfance, et bien avant son exil, le petit Sergio a été assoiffé de départs » (1996a, 47).

⁵ Désormais nous nous servons du sigle PM pour désigner *Le Pavillon des miroirs* de Sergio Kokis. Toutes nos citations renvoient à l'édition suivante : XYZ, 1995.

⁶ Pour une discussion du lointain dans l'œuvre de Kokis, nous suggérons une lecture de l'article d'Oore (2002a).

⁷ Laferrière souligne le lien entre le voyage et l'identité : « [l]e problème de l'identité se pose à chaque être humain. Pour celui qui voyage, il peut devenir dramatique. À la question 'Qui suis-je?' je réponds par cette autre question : 'Où suis-je?' » (82).

⁸ Voir le chapitre 2 pour une discussion du rôle de la mémoire dans cet ouvrage.

⁹ Nous utiliserons le sigle BQG pour désigner *Le Bonheur a la queue glissante* d'Abla Farhoud. Toutes nos citations renvoient à l'édition suivante : L'Hexagone, 1998.

¹⁰ Le nom de Dounia, qui veut dire « univers » (BQG 99) souligne le fait que cette femme appartient partout et nulle part.

¹¹ Voir la section sur *Les Lettres chinoises* dans le chapitre 4. Nous discutons des différentes définitions du mot « exil » dans ce roman.

¹² Le sigle LC désignera *Les Lettres chinoises* de Ying Chen. Toutes nos citations renvoient à l'édition suivante : Leméac, 1993.

¹³ La « société nord-américaine » se réfère ici à la société et à la culture tant canadiennes qu'américaines. Nous nous servons de cette désignation car les personnages dans ce roman parlent de la société et des mœurs du Canada en les qualifiant souvent par l'adjectif « américain, » au lieu d'employer le mot « canadien. »

¹⁴ Notons que le père de Yuan est absent en tant que destinataire de la nouvelle édition remaniée des *Lettres chinoises*. Mais il est toujours présent comme destinataire de la lettre 29.

¹⁵ Mata Barreiro constate que « [...] l'angoisse de la dépropriation, du déracinement, de l'anéantissement [...] » (229) provient de la migration.

¹⁶ Désormais nous nous servirons du sigle MB pour désigner *Le Messie de Belém* de Pierre Samson. Toutes nos citations renvoient à l'édition suivante : Les Herbes rouges, 1996.

¹⁷ Nous discuterons du rapport entre la narration polyphonique et l'identité dans le chapitre 4.

¹⁸ Selon Mounier, il faut distinguer entre ce qu'il appelle l'exil volontaire et l'exil subi (5), une distinction établie également par Sgard, qui classe l'exil dans trois catégories : l'exil imposé, l'exil volontaire et l'exil métaphorique (291-292).

¹⁹ C'est aussi le cas de Dounia dans *Le Bonheur a la queue glissante*.

²⁰ Nepveu et Marcotte soulignent le lien entre la littérature québécoise et la ville de Montréal lorsqu'ils écrivent : « [e]ntre la ville et la littérature, osons dire que l'influence est réciproque : le nouveau récit urbain, volubile, mobile, éclaté, ne

peut se produire que dans une ville entrée dans l'ère de la mutation perpétuelle; et Montréal semble accomplir sous nos yeux les intentions de sa littérature » (9).

²¹ Le sigle DJ désignera *La Danse juive* de Lise Tremblay. Toutes nos citations renvoient à l'édition suivante : Leméac, 1999.

²² Dans ce roman dont l'une des préoccupations centrales est la relation entre la nourriture et le corps, signalons que la nourriture et l'acte de manger reflètent le métissage culturel ; dans un restaurant la narratrice mange « [...] des frites et deux pitas avec un coke en canette » (DJ 23).

²³ C'est notre traduction. L'original se lit ainsi : « [...] diasporic consciousness » (1993, 362).

²⁴ Selon Hall, « [...] les pays occidentaux, déjà 'diasporisés' de manière irréparable, sont en train de devenir inextricablement 'multiculturels' - 'métissé' sur le plan ethnique, religieux, culturel, linguistique, etc. » (1993, 356). C'est nous qui traduisons. L'original se lit ainsi : « [...] Western nation-states, already 'diaspora-ized' beyond repair, are becoming inextricably 'multicultural' - 'mixed' ethnically, religiously, culturally, linguistically, etc. » (1993, 356).

²⁵ Soulignons la mise en question du mot « immigrant, » car dans ce roman où l'on est en perpétuel mouvement, ce terme n'est pas réservé uniquement à ceux venus du lointain. Tremblay prolonge le sens du mot pour inclure des gens qui se déplacent à l'intérieur du Québec : « [j]e dis à Paul que c'est comme un restaurant d'immigrants, mais d'immigrants de province, même la patronne semble attendre d'avoir fini d'amasser l'argent nécessaire pour s'en retourner dans son Saguenay natal » (DJ 22).

²⁶ L'Hérault insiste sur « [...] l'existence en divers lieux d'une pensée de l'hétérogène qui travaille le discours québécois de l'identité » (74). Ce mouvement d'hétérogénéité commencé pendant les années 1980 continue à marquer la production romanesque des années 1990 et traverse l'écriture des néo-québécois ainsi que celle des québécois de souche, fait que souligne L'Hérault car son étude porte autant sur les écrivains venus d'ailleurs, tels que Régine Robin, que sur les écrivains nés au Québec, comme France Théoret. D'après L'Hérault, la dérive identitaire se constitue de cette hétérogénéité, des déplacements physiques et imaginaires (68), de la dissociation de l'identité et du territoire (66), de l'éclatement (102), ainsi que de « [...] la pluralité des appartenances [...] » (75).

²⁷ Le *dîner* contribue à la commercialisation de la culture et sert à désigner la culture comme un produit de consommation. Il en va de même en ce qui concerne un restaurant où la narratrice rencontre sa famille. Symbole d'une part du multiculturalisme, ce restaurant représente d'autre part la vulgarisation de la culture : « [u]n énorme buffet est placé au centre de la salle : cela passe de la cuisine italienne jusqu'au chinois américain » (DJ 68). Cette image renforce la nature décadente, surabondante, grotesque et carnavalesque de la culture nord-américaine : « [t]out est abondant, pantagruélique, une sorte de *all you can eat* de banlieue américaine » (DJ 69).

²⁸ Dans *La Danse juive*, la ville est tellement présente et joue un rôle tellement important, qu'elle n'est plus simple cadre de l'action, mais elle s'élève au statut de personnage. D'après Nepveu et Marcotte : « [...] Montréal comme toute ville devient davantage qu'un simple lieu ou qu'un pur agglomérat d'objets et de réalités : une entité vivante, jamais loin d'être personnifiée, un chaos appelant une forme, un organisme dont chaque fragment vibre de son être propre mais concourt en même temps à former un ensemble » (9-10).

²⁹ Les différents quartiers de la ville sont identifiés aux différentes cultures spécifiques.

³⁰ Nous nous servons du sigle BT pour désigner *Le Bout de la terre* de Yan Muckle. Toutes nos citations renvoient à l'édition suivante : Boréal, 1998.

³¹ Voir notre section dans le chapitre 3 consacrée aux relations interpersonnelles dans ce roman.

³² Voir la section sur l'exil intérieur dans *La Danse juive*.

³³ Malgré la distinction que nous établissons entre la migration et l'errance, il faut souligner que chez Muckle et chez Kokis, la mouvance est entreprise dans le but de découvrir l'identité authentique.

³⁴ Cette opposition entre artifice et authenticité se trouve dans l'opposition entre la société contemporaine et la nature. Dans la nature, l'être accède à une certaine plénitude ; il n'est plus séparé de son vrai moi, car la nature lui permet de creuser au fond des apparences pour aboutir à un moi authentique et libre : « [j]e serais l'homme-né, l'homme-vivant, celui qui marche et qui pense, l'homme-qui-dort, l'homme-qui-rêve et l'homme-qui-chasse, je serais celui qui est et qui le sait, qui fait et qui le peut » (BT 72).

³⁵ Dans le chapitre 4 nous discutons de la création dans ce roman.

³⁶ Cette faiblesse est renforcée et perpétuée par le patriarcat, mais il faut souligner que les femmes sont également complices.

³⁷ Dans *Le Messie de Belém*, l'expulsion de Mercedes lui ôte tout contrôle de sa vie en tant que femme. C'est par la volonté du patriarcat, et notamment par celle de l'église et du père de son amant, que Mercedes est renvoyée, et ainsi reléguée à une vie de pauvreté, de misère et de soumission aux mains de Manù, mari choisi par le père Dellasoppa et Helmut (MB 93), et qui s'acharne à la battre. La femme est gardée dans une position marginale au sein de la société patriarcale ; elle subit la mort de « [...] l'âme et du cœur, [...] la ruine de toute volonté et de tout espoir » (MB 52).

³⁸ Notons le symbolisme de la chaise berçante qui, tout comme l'identité de Dounia, n'avance pas malgré son mouvement.

³⁹ C'est nous qui traduisons. L'original se lit ainsi : « [...] a more fundamental inability to express her feelings and desires » (149).

⁴⁰ Nous discutons de la mémoire et du passé chez Farhoud dans le chapitre 2.

⁴¹ Comparons cette idée de la mort à celle qui se trouve dans *Immobile* de Ying Chen. Tandis que chez Farhoud la mort constitue la fin de l'identité, chez Chen l'identité est éternelle et traverse les frontières entre la vie et la mort.

⁴² L'approche de la mort entraîne un changement de valeurs, d'orientation morale qui définit l'identité de Dounia : « [I]a vieillesse a quand même la délicatesse de venir pas à pas, jour après jour, sinon on ne saurait l'accepter et apprendre à se dire que tant qu'on est vivant, tant que nos enfants et petits-enfants sont vivants, le reste est sans importance. A mesure que le corps vieillit, la valeur des choses change dans la tête » (BQG 12).

⁴³ Notons que *Le Champ dans la mer* est une continuation d'*Immobile*.

⁴⁴ « La naissance précède la mort et la mort précède la naissance. Cette suite perpétuelle de naissance et de mort au sein d'une vie individuelle constitue ce que l'on appelle samsara : errance récurrente » (Kapleau 52). C'est notre traduction. L'original se lit comme suit : « Birth precedes death, and death, on the other hand, precedes birth. This constant succession of birth and death in connection with each individual life-flux constitutes what is technically known as samsara - recurrent wandering » (Kapleau 52).

⁴⁵ Nous emploierons le sigle I pour désigner *Immobile* de Ying Chen. Toutes nos citations renvoient à l'édition suivante : Actes Sud, 1998.

⁴⁶ « [...] on doit encore une fois quitter le sol et repartir. On ne sait où ni à quel moment s'arrêter. On ignore ce qui nous attend mais on connaît bien ce qui nous poursuit : d'un voyage à l'autre, les ponts s'établissent, les souvenirs s'accumulent, la faiblesse se transmet, la douleur perdure » (I 86).

⁴⁷ La loi du karma se résume comme « [...] la théorie selon laquelle les actions commises (bonnes ou mauvaises) par une personne au cours d'une vie donnée laissent des traces sur l'âme, et ces traces décident de la renaissance de cette personne » (Doniger 9). C'est nous qui traduisons. L'original se lit ainsi : « [...] the theory that the actions that a person commits in life, for better or worse, leave traces on the soul, and the nature of these traces will determine the nature of that person's rebirth » (Doniger 9). Bowker définit la théorie du karma comme : « [...] la loi des conséquences d'une action, et cette loi est la force motrice derrière le cycle de réincarnation ou de renaissance (samsara) dans les religions asiatiques. Selon la théorie du karma, chaque action entraîne une conséquence qui se réalisera dans cette vie ou dans une vie future ; les actions qui sont bonnes d'un point de vue moral auront donc des conséquences positives, alors que les mauvaises actions aboutiront à des résultats négatifs. La situation présente d'une personne peut être expliquée par rapport aux actes commis dans son passé, dans sa vie présente ou bien dans des vies précédentes » (535). C'est notre traduction. L'original se lit ainsi : « [...] the law of consequence with regard to action, which is the driving force behind the cycle of reincarnation or rebirth (samsara) in Asian religions. According to karma theory, every action has a consequence which will come to fruition in either this life or a future life ; thus morally good acts will have positive consequences, whereas bad acts will produce negative results. An individual's present situation is thereby explained by reference to actions in his past history, in his present or in previous lifetimes » (535).

⁴⁸ Cette errance atteint jusqu'à l'écriture même puisque le style de l'œuvre se constitue de courts chapitres dont le récit alterne entre passé et présent. La forme devient un dédoublement du fond, tout comme le présent devient un dédoublement du passé. L'écriture finit par refléter l'échange continu entre époques et l'errance temporelle établis par le récit. Il s'agit d'ailleurs d'un rapport entre passé et présent qui devient tellement central à l'être qu'il influence toute formation identitaire dans ce roman.

⁴⁹ Chouinard (1998b) discute de cela dans son compte rendu d'*Immuable*.

⁵⁰ Pensons à Yuan, Sassa et Da Li dans *Les Lettres chinoises*, ou bien à la narratrice de *L'Ingratitude*.

⁵¹ Voir le chapitre 3 pour une discussion de l'amour dans *Immuable*.

⁵² Voir notre analyse de la mémoire dans ce roman dans le chapitre 2.

⁵³ Nous discutons de l'art dans *Immobile* dans le chapitre 4.

⁵⁴ Selon Baudrillard, « [i]l y a aujourd'hui tout autour de nous une espèce d'évidence fantastique de la consommation et de l'abondance, constituée par la multiplication des objets, des services, des biens matériels, et qui constitue une sorte de mutation fondamentale dans l'écologie de l'espèce humaine » (17).

⁵⁵ C'est nous qui traduisons. L'original se lit comme suit : « [...] in contemporary society, it is the technology of appearance that is paramount, and being able to shape appearance in order to meet one's desires is what matters » (183).

⁵⁶ Baudrillard écrit qu' « [a]ux Etats-Unis, les 'aliments basses calories,' les sucres artificiels, les beurres sans graisse, les régimes lancés à grand renfort publicitaire font la fortune de leurs investisseurs ou de leur fabricants. On estime que 30 millions d'Américains sont obèses ou se jugent tels » (225).

⁵⁷ Selon Baudrillard : « [l]a graisse et l'obésité furent belles aussi, ailleurs et en d'autres temps. Mais *cette* beauté impérative, universelle et démocratique, inscrite comme le droit et le devoir de tous au fronton de la société de consommation, celle-là est *indissociable de la minceur* » (221).

⁵⁸ « La mystique de la ligne, la fascination de la minceur ne jouent si profondément que parce que ce sont des formes de la VIOLENCE, que parce que le corps y est proprement *sacriifié*, à la fois figé dans sa perfection et violemment vivifié comme dans le sacrifice » (Baudrillard 225).

⁵⁹ Selon Finkelstein : « [...] la valeur sociale d'un certain style d'apparence réside principalement dans le fait qu'il symbolise la volonté d'une personne de se façonner à son propre gré, de se considérer comme une commodité » (184). C'est notre traduction. L'original se lit ainsi : « [...] the social value of a particular style of appearance rests largely with its symbolizing one's willingness to reshape oneself at will, to regard oneself as a commodity » (184).

⁶⁰ Voir le chapitre 4 où nous discutons de la représentation du kitsch dans *La Danse juive*.

⁶¹ C'est nous qui traduisons. L'original se lit ainsi : « [...] images are selected by the individual in much the same way that items of apparel or purchasable objects are selected, and then these images are employed as statements of one's character [...] » (Finkelstein 184-185).

⁶² C'est nous qui soulignons. Chaque fois que nous utilisons des italiques afin de souligner un passage, nous l'indiquerons en note. Lorsqu'il s'agit des italiques de l'auteur, nous ne le signalerons pas.

⁶³ C'est nous qui soulignons.

⁶⁴ Remarquons ici une ressemblance entre la narratrice et Meursault, le personnage principal de *L'Étranger* de Camus, car cette dissociation entre les pensées et les actions se trouve chez tous les deux.

⁶⁵ Désormais le sigle IM désignera *L'Île de la merci* d'Élise Turcotte. Toutes nos citations renvoient à l'édition suivante : Leméac, 1997.

⁶⁶ Voir le chapitre 3 sur les relations interpersonnelles.

⁶⁷ Voir aussi notre discussion du *Bonheur à la queue glissante* dans ce chapitre. Pour Dounia, le silence est une manifestation de la disjonction identitaire.

⁶⁸ Selon Oore : « [c]ette condition d'étranger s'accompagne de solitude. Enfant, Sergio semblait résister à cette solitude, tentait de la briser. Plus tard, il aura appris à l'accepter et à apprécier ses bienfaits. Il ne tâchera plus de la dépasser » (1996a, 49). Voir la section intitulée « La Création et l'exil » dans le chapitre 4. Nous y discutons des aspects positifs de la solitude chez Kokis.

⁶⁹ Nous discutons de cela dans le chapitre 3 ; nous traitons de la distanciation d'Hélène vis-à-vis de sa famille.

⁷⁰ Notons que le texte reste toutefois ambigu ; « [...] la femme sans jambes » (BQG 163) peut être une femme que Dounia regarde par la fenêtre et dont elle ne voit pas les jambes.

⁷¹ Taylor note un éloignement au 20^e siècle de l'idée de la nature en tant que symbole d'un sentiment pur, et un mouvement vers une idée de la nature comme secondaire par rapport à la technologie : « [l']épiphanie qui nous libérera de ce monde trivial, mécanisé, porte au jour la réalité spirituelle qui se cache derrière la nature et les sentiments humains non corrompus. L'art épiphanique peut prendre la forme de descriptions à travers lesquelles cette réalité rayonne, comme chez Woodsworth et Hölderlin, Constable et Friedrich, chacun à sa manière. Mais ce recours n'est plus possible au début du XX^e siècle, du moins plus aussi directement [...] » (1998, 570). Il note aussi que « [c]e changement s'explique en partie par le développement prodigieux de la société industrielle. Dans la société urbaine technologique, la nature est marginalisée. Il n'existe plus de paysans qui vivent en symbiose avec elle. Les paysages qu'avait peints

Constable ont été détruits. Les machines et un environnement adapté aux masses anonymes dominent notre monde. Ce qui reste à l'extérieur de ce monde, c'est une étendue sauvage, mais nous concevons désormais ce phénomène d'une manière sensiblement différente que les romantiques » (1998, 570).

⁷² Il est possible d'accéder à une expérience plus profonde du moi et du monde dans la nature. Lors d'un 'rituel' où Alex se promène dans la nature les yeux bandés il arrive à une nouvelle façon de percevoir le monde : « [j]e m'éveille plutôt à l'imperceptible. J'accueille en moi tout ce que ne vois pas » (BT 71). En quittant le monde visuel Alex accède à un monde intérieur, un monde calme, dépouillé de tout artifice, un monde où il est en harmonie avec le cosmos et avec son moi authentique : « [i]l n'y aurait enfin plus de tensions ni de distances entre mon bras qui se lève et mon œil qui regarde, entre mon sexe qui pénètre et mon souffle qui grandit. Rien d'autre que la justesse du cri ou du soupir » (BT 72). L'harmonie avec la nature relève d'une harmonie avec soi, de l'intégration complète de l'être et de son identité.

⁷³ Alex est capable de faire face à ses problèmes car il a maintenant *la volonté* de s'examiner. Il finit par se rendre compte que toute tentative d'éviter cette confrontation avec lui-même, d'éviter toute résolution de ses problèmes est désormais impossible, et aboutirait de toute façon à l'échec ; éviter cette confrontation finirait par aggraver son angoisse existentielle : « [t]outes mes tentatives passées pour me distraire de ma douleur n'avaient abouti qu'à en accroître l'emprise. Je ne voulais plus commettre cette erreur » (BT 225).

⁷⁴ « La pensée fulgurante que l'enfant [...] reçoit d'être elle-même, elle la trouve en sortant de 'chez soi'. Il s'agit d'un *cogito* de la sortie [...] » (Bachelard 132).

⁷⁵ Selon Éthier-Blais : « [à] la source même de l'exil, il y a la notion de *patrie* » (7).

⁷⁶ À propos de l'exil intérieur, nous tenons à remettre en question la vision d'Éthier-Blais, pour qui « [...] de tous les exils, l'intérieur est le plus doux » (9). D'après les ouvrages étudiés ici, c'est l'exil intérieur qui s'avère le plus profond et le plus douloureux.

Chapitre II

La Mémoire

L'exil constitue le point de départ d'une exploration contemporaine de l'identité car il représente une perte de repères qui pousse l'être à chercher de nouveaux paramètres pour définir son identité. Or, la problématique de l'exil est inextricablement liée à celle de la mémoire ; en exil, l'être se souvient du passé, comme dans *Le Pavillon des miroirs*, ou encore, comme c'est le cas dans *Immobile*, la mémoire retient l'exilé et le garde dans son exil intérieur.

Selon Taylor, il est nécessaire de percevoir notre identité dans un cadre temporel pour arriver à la comprendre (1998, 71-72) ; il note que « [c]e que je suis doit être compris comme ce que je suis devenu » (1998, 72). Filloux aussi souligne cette relation entre la mémoire et l'identité lorsqu'il écrit que l' « [...] on peut dire que la mémoire signifie et révèle la personne » (123). Le passé représente une composante intégrale de l'identité, car ce sont les expériences du passé qui déterminent (en partie, du moins) la personne que nous sommes actuellement : « [n]otre vie psychologique passée, tout entière, conditionne notre état présent, sans le déterminer d'une manière nécessaire ; tout entière aussi elle se révèle dans notre caractère [...] » (Bergson 161).

Nous nous proposons dans ce chapitre d'étudier la problématique de l'identité telle qu'elle se définit par rapport à la mémoire. Dans la première section, « La Mémoire et l'exil, » nous discuterons de la mémoire et de l'exil physique et intérieur dans *Le Pavillon des miroirs* et dans *Immobile*. La deuxième section, « La Mémoire et les liens interpersonnels » traite de la mémoire et des souvenirs comme un moyen capable de maintenir une relation entre personnes dans *Les Lettres chinoises* et dans *Le Bruit des choses vivantes*. Finalement, nous comptons explorer « La Confrontation du passé » dans *Le Bonheur a la queue glissante*, *La Danse juive*, et dans *Le Bout de la terre*.

La Mémoire et l'exil

Le Pavillon des miroirs

Le migrant subit un déracinement associé à son expérience du temps. Tout comme le narrateur croit laisser la misère de son pays d'origine derrière lui en partant du Brésil¹, il croit également que la migration serait un moyen de se débarrasser de son passé. Pour lui, la migration s'offre comme un moyen de couper ses liens avec le passé, de s'éloigner de sa « [...] vie antérieure » (PM 197). C'est ainsi que le migrant chez Kokis est rassuré une fois à l'étranger car il a

l'impression de s'être libéré de son passé : « [j]'étais enfin à l'étranger, inconnu et noyé dans le flot, *sans passé*² » (PM 198).

Cependant, le narrateur n'arrive pas à se dissocier de son passé puisque « [c]es choses qu[il] croyai[t] définitivement écartées de [son] esprit par l'exil [lui] revenaient avec une familiarité presque attendrissante » (PM 132). L'errance suscite une quête des souvenirs d'autrefois (Kristeva 1988, 50), des souvenirs qui résistent à « [l]a poussière fine du temps qui brouille les détails de la mémoire [...] » (PM 21). Le narrateur ne commence à réfléchir à son passé qu'une fois en exil et cette recherche des souvenirs semble être le destin de l'exilé ; selon le narrateur : « [c]omme c'est souvent le cas pour ceux qui viennent de loin, dépouillés et sans attaches, je soigne ma collection de souvenirs » (PM 362). Toujours à la dérive, l'exilé doit s'attacher à ses souvenirs. Se déplaçant dans l'espace, « [...] suspendu entre deux mondes [...] » (Kokis 1999, 133), le migrant se déplace également dans le temps, car il « [...] oscille [...] entre deux temps [...] en arrière et en avant, sans pouvoir se fixer » (PM 360). Le mouvement entre passé et présent finit par refléter le mouvement de la migration.

Le passé suit le narrateur partout ; il est « [...] tout le temps [...] » (PM 196) avec lui. Comme nous le verrons plus loin dans le cas de Dounia, la narratrice du *Bonheur a la queue glissante*, les souvenirs du narrateur se réduisent à certaines images représentatives de sa vie passée : « [...] le passé vécu s'est estompé, mais

curieusement ces images qui m'obsèdent sont restées d'une exubérance sauvage » (PM 20). Par contre, la mémoire ne saurait représenter de façon exacte le passé ; comme le note le narrateur : « [t]ous les efforts de la mémoire ne produisent qu'un pâle reflet de ce qui fut. Même l'image de celui qui est moi me reste étrangère, artificielle » (PM 19). Le passé revisité indique d'une part une disjonction temporelle entre présent et passé et d'autre part une disjonction identitaire entre la personne que le narrateur est maintenant et celle qu'il était autrefois, cet autre lui-même qu'il revoit en mémoire.

L'étranger a une expérience du temps différente de celle des indigènes ; en parlant du présent, le narrateur note que l'exilé « [...] ne le ressent pas comme les autres » (PM 360). La migration entraîne un changement dans le concept du passage du temps : « [...] le temps s'allonge drôlement, il devient élastique et visqueux à la fois, fuyant et assommant, dès qu'on s'en va de sa maison » (PM 360). Pour le migrant, cet être mélancolique (PM 362), le temps est stagnant, c'est un temps « [...] fermé [...] » (PM 362), un temps qui « [...] passe [...] sans toutefois passer [...] » (PM 360). Le passé finit par l'emporter sur le présent, et surtout sur l'avenir ; tout l'effort que le narrateur investit dans le passé consomme « [...] l'énergie qu'il pourrait consacrer à l'avenir » (PM 361). À cause de son obsession par le passé, le narrateur finit par définir le présent et l'avenir par rapport au passé : « [...] il est un présent intérieur, une sorte de présent

antérieur ou de passé conditionnel. L'avenir ? Seul l'espoir d'enrichir encore ma collection [de souvenirs] compte dans la recherche de nouvelles expériences » (PM 361) et : « [...] lorsqu'ils [les étrangers] parlent d'avenir, c'est pour venir à ce passé duquel ils ne sont jamais sortis » (PM 362). Le migrant reste ainsi immobilisé dans le passé ; incapable de se libérer de l'étreinte du passé pour se tourner vers le présent et l'avenir, il ne vit chaque moment que dans le but de le transformer en souvenir.

Cet attachement au passé entraîne de graves conséquences en ce qui concerne la vision du présent et de l'avenir, ainsi que de l'identité. L'étranger vit dans un temps qui appartient à lui seul, qui est « [...] sien [...] » (PM 360), et ce temps est celui de la mémoire. Notons l'attitude paradoxale de l'étranger envers son passé : « [ç]a l'agace, le passé tel qu'il fut. [...] Il cherche sans cesse à remonter, à dévier, à corriger ce passé, sans toutefois pouvoir le revivre » (PM 360). Bien que ce passé soit une source d'agacement, l'étranger s'obstine à fouiller dans sa mémoire, à chercher son passé, entreprise destinée à l'échec car il peut toujours revoir ses souvenirs, mais il ne pourra jamais retourner au passé afin de le revivre différemment.

Selon Píchová, lorsque le migrant tient à vivre dans un monde qui s'articule autour des souvenirs, il finit par s'enfermer et s'embourber dans un monde complètement illusoire (3). En se figeant dans le passé (PM 361), le

narrateur devient « [...] prisonnier [...] » (PM 21) de ce passé auquel il ne peut plus échapper : « [...] celui qui se croyait libre se reconnaît enfin simple créature de ses propres déterminations. [...] [v]oilà ce que j'éprouve en ravivant des choses que je me suis pourtant efforcé d'oublier » (PM 82). Le narrateur est ainsi incapable de vivre dans le présent et d'avancer vers l'avenir. Bien qu'il reconnaisse que ses souvenirs constituent le fondement même de son identité, et que la recherche de son passé équivaut à une recherche de son identité (PM 370-371), le narrateur n'arrive pas à dépasser ses souvenirs et à « [...] se détacher vers l'avenir [...] » (PM 360).

Il n'y a pas d'évolution identitaire chez le narrateur car il note qu' « [...] il reste souvent embourbé entre cette identité qui fut et la béance de devenir autre » (PM 360). Il s'empêtre dans son passé et son identité finit par ne plus appartenir au domaine du réel ; c'est une « [...] identité [qui] n'est plus en harmonie avec le monde palpable » (PM 360). Cette identité est éphémère, et ne participe ni au monde actuel, ni au monde tangible, ajoutant à l'impossibilité pour l'étranger de s'assimiler à la société³. Il finit ainsi dans une solitude complète (PM 362) ; l'étranger occupe « [...] une position extrêmement solitaire puisqu'elle rompt justement à la fois avec la réalité intime et avec la quotidienneté pratique des actions humaines » (Kokis 1999, 133).

Kokis écrit que : « [l]es expériences internes gardent une certaine permanence substantielle, puisqu'à l'aide de la syntaxe linguistique, les éléments parfois hétéroclites de la mémoire sont organisés dans une sorte d'unité mouvante qui évolue à la façon de la narration. Voilà ce qu'on appelle l'identité de la personne » (1996b, 33). Le lien entre le passé du narrateur et son identité présente devient un lien primordial. Ce lien est évident sur le plan de la forme, car le récit est divisé en de courts chapitres alternant entre passé et présent⁴, des chapitres qui représentent les tentatives du narrateur de restituer son passé. C'est en fouillant dans son passé par le biais de la peinture⁵, que le narrateur arrive à une prise de conscience de la relation entre le passé qu'il voulait fuir et son identité :

[c]'est moi-même que je cherchais à travers tous ces moments du passé, pour savoir qui je suis, d'où je viens. Maintenant je sais : je viens de loin, de nulle part. Je ne suis rien d'autre que le contenant d'un contenu de souvenirs, la forme qu'ils prennent en s'agençant en récit. Sans eux, je suis vide et sans volume. (PM 371)

Les Lettres chinoises

Les souvenirs servent à rappeler au migrant son pays d'origine (LC 43) et ils sont une source de réconfort, comme le note Yuan dans une lettre à Sassa : « [q]uand on ne se sent pas bien ailleurs, on blâme son exil et on se console avec les souvenirs de sa mère patrie, purifiés et embellis par l'imagination grâce à la distance et au temps écoulé » (LC 37). En exil, la mémoire devient une source de soulagement qui apaise le déboussolement et le choc de la migration⁶. Cependant, l'exilé ne voit plus son pays d'origine de façon objective. En repensant à son pays, il a tendance à voir ses souvenirs comme étant parfaits ; le migrant finit par transformer son pays d'origine en un lieu idéal et idéalisé. C'est une image qui représente une disjonction entre la réalité et l'image sélective créée par le migrant.

Bien que le migrant s'accroche à ses souvenirs pour ne pas oublier sa culture, il ne faut surtout pas qu'il sombre dans le passé, comme le fait le narrateur chez Kokis ; c'est l'avis de la tante de Yuan : « [...] le souvenir est comme le vin : plus il est vieux, meilleur il est, mais quand on cède au désir de le boire à grands coups, on nuit à sa santé » (LC 20). Se consacrer entièrement à la remémoration du passé serait pour le migrant une activité destructrice et l'obsession du passé se transforme ensuite en maladie. C'est une activité qui risque d'empêcher le migrant de vivre dans le présent et de profiter de sa

nouvelle vie dans son pays d'accueil. D'après Píchová, cela aboutira à l'impossibilité de s'y assimiler : « [...] si le passé est idéalisé ou si on le rend sentimental à un tel point que tout ce que le nouveau pays offre semble insuffisant, le migrant serait incapable d'accepter les différences de la nouvelle société et de s'y intégrer » (3)⁷.

D'après Yuan, il ne faut pas regretter le passé (LC 112) car les souvenirs de la patrie accompagnent l'exilé : « [l]es rues de Shanghai sont devenues quelques lignes gravées sur mes mains par le temps. Je les oublie très souvent. Mais elles sont toujours là [...] » (LC 112). Même si Yuan risque d'oublier ses souvenirs, il ne pourrait jamais se débarrasser de son passé ; celui-ci est « [...] toujours là [...] insaisissable mais indélébile [...] » (LC 112-113). Le passé est accompagnement (LC 9) ; il est intériorisé ici par le migrant et il fait partie intégrale de la constitution même de son identité. De plus, soulignons la correspondance entre le passé physique, des rues de Shanghai, et la manifestation corporelle des lignes gravées sur les mains⁸. Cette correspondance évoque l'image d'un voyant lisant l'avenir dans les mains de quelqu'un, et c'est ce que remarque Yuan à propos du passé, un passé qui est « [...] mort dans nos mains [...] utile seulement quand on y lit notre destin » (LC 112-113). Il y a une continuation du passé au présent et à l'avenir ; selon Píchová, le migrant « [...] doit accueillir le passé d'une manière créatrice tout en avançant dans un monde actuel plein de possibilités » (6)⁹.

Immobile

La mémoire joue un rôle primordial dans la formation d'une identité qui transgresse les frontières temporelles et elle devient essentielle à la compréhension de l'identité ; comme le note la narratrice : « [...] on ne comprendra jamais un destin sans la mémoire ou la connaissance des autres vies » (I 148)¹⁰. C'est par le biais de la mémoire que la narratrice établit les ressemblances entre le passé et le présent dans un effort de comprendre son identité actuelle¹¹. En décrivant sa première rencontre avec A..., elle se demande si cette rencontre n'est pas le résultat du destin, de quelque acte commis dans le passé : « [...] j'aurais pu saisir, dès les premiers moments de cette rencontre, les signes que les ondes de ma mémoire m'ont peut-être envoyés en me rendant amoureuse de A... et en me faisant ensuite penser à l'homme de l'autre époque » (I 36). La mémoire permet à la narratrice de réfléchir à sa vie passée et de la comparer à celle du présent ; par la mémoire elle constate non seulement qui elle était auparavant, mais qui elle est actuellement : « [p]lusieurs siècles plus tard, dans les bras de mon mari archéologue, je me souviendrais de cette ultime étreinte qui m'empêcherait de franchir le temps, d'en finir avec l'agonie, de renaître définitivement » (I 105). La mémoire sert à établir un lien entre époques et entre vies, et elle constitue un pont entre le passé et le présent. Cependant,

comme nous le verrons plus loin, ce lien entre époques s'avère dysphorique car il contribue à l'exil intérieur de la narratrice.

Chen explore dans ce roman deux expériences du temps opposées : celle de la narratrice et celle de son mari A... Il s'agit d'un côté du temps linéaire et de l'autre côté du temps cyclique. L'expérience du temps pour la narratrice s'oppose complètement à celle de A... Tandis que A... « [...] sait malgré tout mettre de côté la mémoire [...] » (I 15) afin de progresser dans le présent et vers l'avenir, la narratrice se tourne vers le passé, et se consacre entièrement à ce qu'elle appelle « [...] cette quête du passé qui [la] préoccupe tant [...] » (I 154). Il s'agit chez A... d'un passé lointain qui résume la vie de ses ancêtres et qui lui permet de se situer dans le présent par rapport à ces aïeux (I 9). A... est donc impliqué indirectement, par ses ancêtres, dans le passé. Au contraire, la narratrice est directement impliquée dans le passé, car il s'agit chez elle d'une réincarnation ; le passé qui est pour A... celui des autres, est pour la narratrice sien ; c'est un passé qu'elle a jadis vécu elle-même. « [...] [N]ostalgique de [son] ancienne vie [...] » (I 13), la narratrice est constamment obsédée par un passé qui la tourmente et qui ne la laisse jamais tranquille ; c'est une époque lointaine qu'elle doit absolument retrouver et revivre, afin d'absoudre les fautes commises dans sa vie antérieure.

Bien que la renaissance doive normalement servir de point de départ pour apprendre des leçons et pour avancer vers un état spirituel et sublime (Weiss

195), la narratrice est hantée par son obsession du passé, obsession qu'elle éprouve « [...] malgré [elle] [...] » (I 13). La narratrice est impuissante à se débarrasser de son ancienne vie et à échapper à son passé ; la possibilité de renaître pour revivre, et de se libérer de son ancienne vie, s'avère n'être qu'une illusion et la renaissance et la libération espérées sont trompeuses. Dans le cas de la narratrice, renaître ne sert pas de moyen pour revivre puisqu'elle devient véritable prisonnière de ce « [...] passé qui ne [l']a pas encore délivrée » (I 42) et qui l'empêche de s'ouvrir à la vie actuelle. Emprisonnée dans et par le passé, la narratrice est complètement dominée et subjuguée par les souvenirs de sa vie antérieure : « [l]e passé continue à me posséder, à me tirer du haut de la précieuse certitude à laquelle j'ai cru atteindre le jour de ma renaissance » (I 14).

Ce passé continue à hanter la narratrice car elle éprouve un désir inassouvi de récompenser ses actions d'auparavant et de payer ses dettes qui persistent depuis un temps ancien¹². Cependant, ce désir devient intense et excessif, jusqu'au point où la progression et l'écoulement normal du temps, comme nous l'avons vu dans le cas de A..., ne s'appliquent même plus à la narratrice. Pour cette femme, le temps n'avance plus ; au lieu de passer, il s'accumule et « [s]a mort ne suffit pas à faire couler le temps » (I 14). La narratrice n'est plus capable de vivre dans le présent : pour elle, le temps est

immobile, stagnant, fixé au passé, un passé qui gâche toute possibilité d'avancer et d'évoluer dans le présent et vers l'avenir.

L'influence que le passé exerce sur la narratrice déteint également sur sa vie actuelle et détermine la qualité du présent car ce passé envahit le présent (I 16). Le présent existe pour la narratrice, mais, tout comme pour le narrateur du *Pavillon des miroirs*, c'est un présent dominé par le passé. Le présent ne représente qu'une voie qui mènerait à la résolution des fautes du passé. La narratrice s'obstine à revivre son ancienne vie, et, ce faisant, elle ne vit plus au présent : « [c]omme cette quête du passé qui me préoccupe tant reste sans résultat, j'ai le sentiment de gaspiller ma vie actuelle [...] » (I 154). Ayant investi toutes ses ressources dans ses efforts futiles pour rattraper son passé, la narratrice finit par ne pas profiter du présent, par perdre toute possibilité de bonheur et d'amour que lui tend le contemporain (I 86).

Le présent est investi de connotations négatives, rendu par la réincarnation « [...] stérile [...] » (I 154) et sans espoir (I 154). De plus, et ceci est grave, le présent se caractérise par un vide total et par une non-fécondité au sens littéral et figuré : « [n]on, je ne peux pas devenir mère. Je n'ai pas le droit de produire de l'avenir tant que je n'ai pas fini d'être un avenir [...] » (I 42). Évacué de toute richesse, ce présent n'offre nulle possibilité d'épanouissement ni de plénitude car il n'existe plus rien que le désespoir de la quête du passé. Puisque

le présent équivaut à un véritable retour vers le passé, l'avenir ne s'offre pas à la narratrice comme possibilité de se libérer de l'étreinte du passé, n'étant qu'une continuation de sa souffrance présente. Au lieu d'avancer, de devenir, de s'épanouir dans le présent et dans l'avenir, la narratrice régresse vers le passé et reste prisonnière de sa vie d'autrefois. Pour elle, l'évolution n'est plus possible ; elle n'éprouve que la stagnation et le manque intense prolongés par sa vie présente et dont il n'y a aucune issue. (I 154).

La Mémoire et les relations interpersonnelles

Les Lettres chinoises

Comme dans *Immobile*, la mémoire, ainsi que l'acte de se souvenir, jouent un rôle fort important dans *Les Lettres chinoises*. D'après Lequin, « [l]a mémoire imprègne l'écriture de Ying Chen. Ses personnages portent en eux l'histoire de la Chine et celle plus étroite, de leurs propres ancêtres » (1997, 200). Yuan et Sassa considèrent la mémoire comme un instrument primordial pour préserver l'identité individuelle et celle du couple. Comme nous l'avons vu, sur le plan individuel, la mémoire sert de point d'ancrage pour l'exilé, et représente pour lui la possibilité de rester attaché à sa culture d'origine. De plus, la mémoire

constitue pour le couple un moyen de rester en contact avec l'autre et ainsi d'éprouver une certaine solidarité.

Lorsque Yuan et Sassa s'écrivent, ils évoquent tous les deux les souvenirs des moments qu'ils ont vécus ensemble, comme leurs promenades à Shanghai (LC 43), la première rencontre de Sassa avec les parents de Yuan (LC 65), des repas pris ensemble (LC 105) et les photos qu'ils avaient prises dans leur ville natale (LC 76). L'évocation des souvenirs sert à réduire la distance tant physique qu'émotive entre Yuan et Sassa. Puisque ces souvenirs les aident à maintenir leur relation, le présent du couple se base sur leur passé commun : « [c]'était quand même *notre*¹³ fête et *notre*¹⁴ printemps » (LC 40).

Le passé et le présent sont inextricablement liés. Yuan écrit à Sassa en lui décrivant des correspondances entre sa vie actuelle à Montréal et sa vie passée avec elle à Shanghai : « [j]'avais les yeux éblouis et le souffle oppressé, Sassa ; tout comme quand, un soir d'été devant l'entrée du collège à Shanghai, tu m'avais regardé en face et souri pour la première fois » (LC 11). Yuan établit une connexion entre son passé et son présent ; ce faisant, il explique à Sassa sa vie à Montréal et il inclut sa fiancée dans cette vie par le biais des souvenirs. Cette relation entre le passé et le présent est encore plus évidente lorsque Yuan écrit à Sassa : « [m]ais comment pourrais-je oublier la rue Si-Nan et la maison de Yuan-Yang ? Comment oublier notre passé qui est au fond un peu notre présent ? »

(LC 113). Le couple doit lutter contre l'oubli car face à l'absence physique de l'autre, les souvenirs restent un lien essentiel entre Sassa et Yuan ; ces souvenirs constituent un présent commun et c'est un lien qui doit assurer la survie du couple.

Cependant, l'évocation des souvenirs s'avère impuissante à maintenir le lien entre le couple ; Sassa écrit à Da Li : « [m]ais maintenant que j'ai passé deux cents jours sans lui en nourrissant notre amour de souvenirs qui n'arrivent pourtant pas à remplir mes journées, je reconnais nos erreurs » (LC 129). Le souvenir n'est pas présence de l'autre ; il relève de l'absence et ne saurait remplacer la vraie connexion humaine qui s'établit à travers la présence et le contact entre personnes. De plus, une relation qui se base uniquement sur les souvenirs ne saurait survivre au présent, puisque par sa définition même, la mémoire n'est que du passé ; Bergson écrit à propos de la mémoire que « [c]'est dans le passé que nous nous plaçons d'emblée » (268). Le souvenir ne fonde pas une relation car il retient le couple dans le passé. Ce couple finit ainsi par stagner et il n'y a aucune possibilité d'être ensemble dans un présent et un avenir communs.

L'oubli, qui « [...] n'est pas absence de souvenir, mais la fuite, la disparition du souvenir » (Filloux 66), joue un rôle essentiel dans la désintégration de la relation entre Yuan et Sassa. Cet oubli commence lorsque

Yuan, tellement préoccupé par sa nouvelle vie au Canada, oublie la fête du printemps, événement central pour le couple (LC 40). L'oubli de Yuan signale non seulement un oubli des moments passés ensemble avec Sassa, mais il s'agit aussi d'un oubli momentané de sa fiancée.

L'oubli pour Sassa est voulu, c'est un oubli qu'il faut s'imposer ; elle écrit à Yuan : « [j]e m'imagine mourante, te priant de m'oublier et de porter ton attention à la beauté des feuilles autour de toi » (LC 147). Pour Sassa, personnage qui représente le passé et les mœurs traditionnelles de la Chine, l'oubli constitue un moyen de laisser à Yuan sa liberté. Cet oubli lui permet de continuer sa nouvelle vie, avec ses nouvelles mœurs, car une rupture entre Sassa et Yuan signale une rupture entre passé et avenir ; selon Lequin, « [e]lle rompt sa correspondance avec Yuan parce qu'elle ne veut pas jouer le rôle de conservatrice du passé que peu à peu, il lui accorde [...] » (1997, 204). Cependant, soulignons que l'oubli aboutit à la séparation, mais ne signale pas pour autant la fin de l'amour : « [t]e souviens-tu de *La Splendeur du sang* ? Chante-la, et puis oublie-moi. Si tu m'aimes vraiment, fais ce que je te dis » (LC 169). Il faut que les amants s'oublient non pas parce qu'ils éprouvent un manque d'amour, mais effectivement à cause de cet amour qu'ils ont l'un pour l'autre ; c'est un amour voué à l'échec de par la distance et la disjonction croissantes entre les mœurs et les valeurs de chacun.

Le Bruit des choses vivantes

Comme nous venons de voir dans *Les Lettres chinoises*, la mémoire constitue un lien entre personnes. Il en va de même chez Turcotte. Albanie insiste sur la nature fuyante du temps, et elle compare le passage du temps à « [...] une voiture qui passe et qui ne laisse pas de chance » (*Le Bruit des choses vivantes*¹⁵ 81). Elle souligne la vitesse du temps insaisissable, du temps qui lui échappe (BCV 80), notant que chaque moment n'arrive qu'une seule fois, et lorsque ce moment passe, il est impossible de le rattraper (BCV 74). Selon Albanie le temps est en mouvement continu car il s'écoule sans s'arrêter et fait penser à la nature impermanente de la vie : « [j]e voulais que cela dure mille ans, or rien ne dure mille ans à part la mer, les rochers et les paysages. Personne n'est encore arrivé à être un paysage » (BCV 83). Malgré son désir d'arrêter le temps, de faire durer sa relation avec Maria, elle se rend compte que ce n'est pas possible. Face à son impuissance de figer le temps, Albanie sait qu'il faut être avec Maria dans le présent (BCV 143), il faut qu'elle se remplisse de ce présent (BCV 52), et il faut vivre pleinement afin de témoigner du moment : « [...] être témoin, que ce soit d'une horreur lointaine ou d'un petit voisin mal aimé, c'est être présent, c'est participer au moment même où tout éclate ou s'effondre [...] » (Nepveu 1998b, 127).

Le présent est mouvement (Bergson 149) et il se transforme irrémédiablement en passé. Ce présent ne représente qu'un instant limité qui se situe entre le passé et l'avenir ; comme le note Bergson : « *[n]ous ne percevons, pratiquement, que le passé, le présent pur étant l'insaisissable progrès du passé rongé l'avenir* » (163). De la même manière que pour Yuan et Sassa, le passé selon Albanie est une sorte d'accompagnement ; il fait partie intégrale de l'identité car on transporte toutes ses expériences vécues et toutes les personnes que l'on a connues en soi (BCV 191). L'expérience vécue entre personnes sert à former un passé commun entre ces personnes, comme c'est le cas d'Albanie, de Maria et du père de celle-ci. Ce passé commun constitue un lien éternel entre êtres : « [...] pour moi, pour Maria et son père, le passé ne sera jamais vraiment passé » (BCV 191).

De plus, il faut créer des souvenirs au sein des relations avec autrui. Albanie construit sa relation avec Pierre en établissant un passé commun par la transformation en souvenirs du quotidien et des détails anodins de leur vie : « [c]haque soir, il m'appelle, et nous ajoutons des détails, des visages, des souvenirs » (BCV 165). La création et le partage des souvenirs sert d'une part à construire une relation entre personnes et d'autre part à affirmer ces relations, comme le fait Albanie lorsqu'elle raconte à Maria l'époque où cette dernière était bébé (BCV 80). Le souvenir constitue ainsi un lien intime entre personnes ; en

parlant de leur voyage prochain, Albanie note que « [c]e sera [leur] souvenir. Un souvenir tout blanc, comme [leurs] traces dans la neige » (BCV 114). Il s'agit d'un souvenir que la mère et la fille peuvent toutes les deux s'approprier, un souvenir qui n'appartient qu'à elles seules. L'évocation d'un souvenir partagé finit par valoriser et par fortifier la relation du couple ainsi que la relation mère-fille¹⁶.

La mémoire sert à conserver le présent et à représenter l'expérience vécue sous forme de souvenir. Selon Albanie, pour qui le présent est fuyant, il faut surtout conserver chaque moment et ne pas l'oublier (BCV 52). Il s'agit de lutter contre l'oubli¹⁷ qui risque de tout oblitérer ; d'après Ricœur, « [...] une bonne part de la recherche du passé est [...] placée à l'enseigne de la tâche de ne pas oublier » (2000, 37). Il faut donc s'exercer à garder l'instant présent, le transformer en souvenir, afin de pouvoir y retourner, mais aussi afin de le représenter à un moment futur¹⁸ (BCV 80), car « [...] le souvenir est représentation, au double sens du re- : en arrière, à nouveau » (Ricœur 2000, 47). La mémoire constitue une sorte d'archive et la transformation du présent en souvenir transcende la fuite du temps en assurant que l'instant dure. Bien que la réalité ne soit que fulgurante, instantanée, la mémoire est permanente : « [t]out cela n'a duré que quelques secondes mais, dans la mémoire, c'est une place centrale avec des grandes avenues qui se dirigent un peu partout » (BCV 73).

La mémoire est liée également aux objets, des objets révélateurs de l'identité ; selon Ricœur : « [...] mémoire des 'choses' et mémoire de moi-même coïncident : là, je me souviens de moi, de ce que j'ai fait, quand et où je l'ai fait et quelle impression j'ai ressentie quand je le faisais » (2000, 119). Investis d'amour, ces objets jouent un rôle primordial dans la construction des souvenirs (BCV 61). Certains objets qu'Albanie trouve dans sa maison ont le pouvoir, tout comme la madeleine de Proust, de lui rappeler l'enfance de Maria, comme la robe d'été que Maria portait lorsqu'elle était encore toute petite. Lorsqu'elle retrouve cette robe, Albanie commence à se souvenir de ce moment dans la vie de sa fille : « [u]ne robe d'été blanche avec des petites formes roses et bleues me crève le cœur. Elle marchait à peine » (BCV 79-80).

La création s'avère le moyen par excellence de conserver le souvenir. Il s'agit de lutter contre l'oubli en structurant les souvenirs sous forme concrète, comme l'écrit Filloux : « [u]n souvenir, même purement visuel, a donc besoin d'être *travaillé, charpenté, structuré*. Ainsi seulement pourra-t-il être complet, et donner le moins de prise possible à la déformation ou à l'oubli » (79). Afin de ne pas oublier, Albanie transforme le présent en image, une image qui deviendra l'empreinte du moment. Ensuite, elle tente d'« [...] imprimer [...] » (BCV 47) ces images à l'intérieur d'elle-même. Le moment sera ainsi gravé pour toujours en elle et luttera contre l'effacement que représente le passage du temps :

[v]ite, imprime, car les jours passent, car il y aura un autre jour, puis l'école, des cheveux courts, des cheveux longs, des collants rouges qui ravalent, des costumes de sorcière et de pirate, des chandails, des manteaux empruntés, trop grands, détachés, des coups de téléphone, des cartes postales. (BCV 48)

Cependant, Albanie sait que « sa tête » n'est pas « [...] un immense album photographique. [...] et il est toujours trop tard pour une chose ou une autre » (BCV 48). Il faut avoir recours à un système plus tangible, et il s'agit ici de l'art visuel, de la photo et du film¹⁹. Ces deux formes artistiques qui forment « [...] un album de souvenirs [...] » (BCV 101) permettent de saisir un moment pour l'éternité et de l'immobiliser dans un cadre temporel bien précis ; voilà ce que font Albanie et Jeanne lorsqu'elles inscrivent la date au dos d'une photo qu'elles avaient prise (BCV 74) et lorsqu'elles filment les enfants en train de jouer dans la neige : « [t]out semble maintenant immobile sur la planète » (BCV 106). Photographier et filmer un instant assurent la continuation de cet instant sous la guise d'un éternel présent ; c'est un « [...] présent qui n'est plus simplement présent » (BCV 123).

En pensant à l'avenir, et à sa lutte contre l'oubli, Albanie insiste sur l'importance des photos. C'est surtout pour la mémoire future de sa fille qu'elle trouve une utilité à la photo : « [e]t me voilà avec cette fille de presque quatre ans qui va plus tard n'avoir qu'une série de photos à regarder [...] c'est tout ce qui reste de l'enfance, quelques phrases comme : j'avais des drôles de cheveux, un

drôle de chandail, je riais et qu'est-ce qu'on voit derrière moi ? » (BCV 104). Il s'agit ici de ce que Ricoeur appelle des « [...] indicateurs visant à protéger contre l'oubli. [...] on les rencontre [...] à titre de points d'appui extérieurs pour le rappel : photos, cartes postales, agendas, reçus, mementos [...]. Ces signes indicateurs mettent en garde contre l'oubli au futur [...] » (2000, 46). Étant donné la nature fulgurante du temps, les photos resteront à l'avenir la seule preuve de l'expérience vécue et de l'identité d'une personne à un moment donné dans le temps. La photo est un moyen de remémorer le passé et de le revisiter ; elle devient une sorte d'aide-mémoire qui sert à rappeler le passé et à assurer qu'on ne l'oublie pas, comme c'est le cas d'Agnès qui n'a que des photos pour se souvenir de son frère disparu : « [e]lle ouvre l'album et me montre tout de suite la dernière page. Là, il y a les trois photos qu'Agnès veut garder à jamais dans sa mémoire » (BCV 203).

La photo est un témoignage du moment, mais aussi du lien qui existe entre personnes ; Agnès possède une photo de son frère tout seul, mais dans les deux autres il s'agit d'elle et de son frère ensemble (BCV 203). Il en va de même des photos sur le frigidaire chez Albanie : « [n]ous [Albanie et son ex-conjoint] étions liés par elle [Maria], par le regard que nous posions tous sur elle. Cela se voit très bien sur les photos » (BCV 80). La photo est une manifestation visuelle

et tangible de ce lien précieux entre êtres : elle sert à la fois à rappeler à l'être son amour de l'autre et à conserver pour toujours ce lien intime²⁰.

La Confrontation du passé

Le Bonheur a la queue glissante

La vieillesse est pour Dounia un moment privilégié qui lui permet de réfléchir à sa vie et de retracer le cheminement de son identité. Poussée par un désir ardent de comprendre sa vie, Dounia n'arrête pas de travailler sa mémoire et de fouiller au fond de ses souvenirs, souvenirs qui la définissent et qui se réduisent à quelques images-clefs : « [m]es souvenirs me reviennent, toujours les mêmes, comme s'il ne me restait plus qu'une seule image pour chaque période de ma vie. Des années et des années de vie disparaissent de ma mémoire, ou plutôt se changent en quelques images que je sens plus que je ne vois » (BQG 93).

La mémoire et les souvenirs pour Dounia se situent a priori sur le plan corporel. Une fois, elle regarde une émission à propos d'une opération chirurgicale. Lorsque le médecin touche le cerveau d'un homme avec une aiguille pour le faire parler, elle se demande si « [...] cela veut dire que tout ce

que l'on vit est enregistré pour toujours dans notre cerveau, même si on a tout oublié, même si l'on veut oublier ? » (BQG 135). Dounia se pose des questions sur le rôle du corps dans la conservation des souvenirs et, selon elle, la capacité de se souvenir dépend directement de l'inscription de la mémoire dans le corps. Le corps devient un vaste réservoir de l'expérience humaine ; Bergson souligne que « [l]e corps conserve des habitudes motrices capables de jouer à nouveau le passé ; il peut reprendre des attitudes où le passé s'insérera ; ou bien encore [...] il fournira au souvenir un point d'attache avec l'actuel, un moyen de reconquérir sur la réalité présente une influence perdue [...] » (251-252). Le corps est central à la conservation de la mémoire car il empêche l'effacement du passé. Seule la mort peut détruire définitivement la mémoire : « [a]vec la mort, tout ce que l'on a vécu s'efface puisque le cerveau se dessèche. Un squelette n'a plus de souvenirs » (BQG 135).

L'exploration de la mémoire est pour Dounia une tentative d'aboutir à une compréhension de soi : « [j]e creuse et je creuse ce qui me reste dans le creux de ma mémoire, espérant trouver un jour la paix dans cette tête pleine de trous et de crevasses » (BQG 119). En fouillant au fond de sa mémoire, Dounia cherche à la déchiffrer, cette « [...] énigme de l'énigme... » (BQG 87). Elle fait un effort pour cerner son moi passé et pour tracer son évolution identitaire : « [j]'aimerais élargir mes images, pour mieux comprendre avant de mourir. Juste pour le

plaisir de comprendre. Pour savoir pourquoi j'ai souffert, pourquoi j'ai parfois envie de quitter ce monde » (BQG 94).

Dounia analyse ses souvenirs à partir de ses connaissances au présent ; tantôt elle se demande pourquoi elle se souvient d'un certain moment de sa vie plutôt que d'un autre²¹ (BQG 132), tantôt elle se demande si ce dont elle se souvient ressemble vraiment à ce qu'elle a vécu : « [p]eut-être que mon souvenir de cette époque est pire que ce que j'ai vécu réellement [...] » (BQG 104). L'analyse de la mémoire souligne la disjonction entre le passé et le souvenir que Dounia retient de son passé ; comme le note Husserl, « [...] 'le souvenir [...] pose ce qui est reproduit et lui donne, en le posant, une situation vis-à-vis du maintenant actuel et de la sphère du champ temporel originaire auquel le souvenir appartient lui-même' » (Ricoeur 2000, 43). L'interrogation du passé entreprise à partir du présent amène Dounia à voir de façon plus claire, et d'une manière critique, ses actions passées. Elle arrive à analyser son passé objectivement et à comprendre ce qu'elle a vécu : « [i]l y a vingt ou trente ans, je pensais que ma belle-mère était une méchante femme, inhumaine. Ce qui est peut-être vrai, mais *maintenant*²² je pense que Salim et moi, nous étions deux idiots. » (BQG 69) et : « [m]'imaginer que mon père comprendrait ce barbouillage, *je le sais aujourd'hui*²³, c'était m'accrocher aux cordes du vent [...] » (BQG 33).

Dounia cherche un indice pour éclairer son identité présente, un indice qui lui permettrait de cerner le moment qui a forgé son identité. Notant qu' « [a]vec les années, [elle] avai[t] tout perdu, même [sa] volonté » (BQG 69), sa réflexion constitue une tentative visant à reconstituer le chemin identitaire qui a mené à la perte progressive de son identité authentique (BQG 139). Comme le note Taylor, l'identité ne se constitue pas de principes innés (1998, 220) ; elle est un lent devenir. Dounia constate qu'au cours de sa vie, son identité a évolué et qu'elle est devenue en quelque sorte différente et, de plus, elle se rend compte qu'elle a perdu son moi authentique dans le cadre de la culture patriarcale²⁴.

Lorsque Dounia examine sa mémoire, elle comprend que sa marginalisation ne vient pas uniquement de la migration²⁵, mais aussi d'un apprentissage qui a commencé dès la naissance. Par le biais de la mémoire et de la réflexion sur le passé, Dounia note que son identité actuelle n'est pas une donnée absolue et que cette identité est le résultat d'un lent apprentissage aux mains de son père (BQG 149). Or, le passage du fort au faible est une évolution progressive qui participe au paradigme patriarcal selon lequel la femme est faible et l'homme est fort²⁶.

Dounia fouille au fond de sa mémoire parce que sa fille, Myriam, lui demande de raconter sa vie²⁷. Or, raconter sa vie à Myriam l'oblige à confronter la vérité de son identité, une vérité qu'elle aimerait mieux oublier, ou bien

enfouir pour toujours : « [i]l y a des choses qui remontent malgré soi, comme une vomissure, et que l'on ravale avec aigreur et amertume [...] » (BQG 147). Elle finit par se rendre compte qu'il serait impossible d'enfouir certains moments qu'elle a vécus, moments qui reviennent malgré tous ses efforts pour les enterrer. Il s'agit des souvenirs les plus pénibles de son passé, souvenirs qui représentent un passé douloureux, et qui remontent subitement avec violence : « [j]'entends encore la voix de mon père, je l'entends aussi nettement que je vois cette botte couverte de poussière venir sur moi et me frapper en plein visage » (BQG 147).

Dounia tient à refouler ses souvenirs et elle évite de confronter son passé : « [j]e réponds par un dicton, un proverbe ou une phrase toute faite quand mes enfants me posent une question sur mon passé, c'est plus facile que d'avoir à chercher la vérité, à la dire, à la revivre... » (BQG 30). Bien que certains souvenirs lui reviennent, elle refuse de les articuler, notant qu'« [i]l y a des choses que l'on ne peut pas dire, que l'on ne dit pas, même pas à soi-même, des choses que l'on voudrait enfouir loin » (BQG 147). Dounia n'arrive pas à articuler ces souvenirs non seulement parce qu'elle refuse de les raconter, mais aussi parce qu'il s'agit dans ce cas, pour elle, d'une véritable *impossibilité* de dire son passé. Cette impossibilité provient d'une honte profonde et inoubliable (BQG 147), une honte qui empêche Dounia de parler de son passé. Le récit s'avère ainsi impuissant dans l'articulation du passé, car Dounia n'a pas accès à un langage pour

exprimer cette honte ; d'après Lynd : « [i]l n'existe pas de langage qui exprime facilement la honte, l'identité, la mutualité, ni de forme acceptable pour communiquer ces expériences » (66)²⁸.

La Danse juive

La narratrice de *La Danse juive* tente, elle aussi, d'éviter toute confrontation avec les souvenirs de son passé (DJ 59). Par contre, bien qu'elle veuille enfouir ce passé, elle n'y arrive pas ; elle le revoit d'un côté par l'évocation involontaire des souvenirs et d'un autre côté par un retour symbolique au passé lors d'une visite chez sa mère.

Le passé de la narratrice intervient subitement dans le présent : « [j]e pense toujours que j'ai tout oublié puis, pour rien, pour une lueur rouge sur la neige de février, tout me revient. La banlieue cossue, les gros bungalows se dressant les uns contre les autres dans un ancien champ de maïs » (DJ 44), et : « [l]es lumières vertes et rouges du *diner* me rappellent les décorations lumineuses des fêtes ressuscitées pour le carnaval. Ma mère laissait les petites ampoules colorées autour des fenêtres et les rallumait pendant la semaine des festivités » (DJ 44). Notons le changement au niveau des marqueurs temporels : le temps verbal passe du présent à l'imparfait (DJ 44-45) et indique un glissement

du présent vers le passé lorsque les moments actuels déclenchent des souvenirs et font renaître le passé.

Plus la narratrice réfléchit à son passé, plus elle se rend compte d'un lien entre ses souvenirs et son corps. C'est en revoyant ses souvenirs que la narratrice entreprend la recherche progressive de ses origines identitaires, et surtout de la relation entre son corps, son père et les parents de son père. Notons que deux souvenirs principaux sont relatifs au corps ; celui d'une réception dans le sous-sol de ses parents pendant son adolescence (DJ 97), et le souvenir de la famille de son père (DJ 45, 82, 104, 116, 128). Quant au premier, il s'agit d'un souvenir qui surgit à plusieurs reprises et qui transporte la narratrice dans son adolescence :

[j]'ai l'impression que mon corps encombre. Je sais d'où vient cette impression, même si j'arrive presque toujours à éviter le souvenir. Dans le sous-sol de la grosse maison de banlieue, il y a plein de monde que je n'ai jamais vu. [...] [...] il [son père] m'a regardée. Il n'a rien dit. J'étais trop grosse, plus difficile à cacher que l'accent traînant de ma mère. (DJ 59)

et encore :

[c]'est encore le souvenir de la réception au sous-sol qui revient. Il y a le regard de mon père posé sur moi, mon père qui ne peut pas me cacher. Je revois la pièce remplie d'inconnus et une grosse adolescente qui fait le tour des petits groupes et parle à des gens embarrassés de découvrir que mon père a une fille comme cela ; ils n'en reviennent pas. [...] Je revois cette adolescente, j'ai honte de son impudeur. On l'avait poussée là. [...] C'est toute l'adolescence dans le sous-sol qui me revient. J'en ai la nausée. (DJ 97)

La narratrice devient de plus en plus consciente de son corps (DJ 70) et c'est grâce au souvenir de cette réception qu'elle arrive à faire le lien entre son corps et son père. Le regard du père renforce le sentiment de honte et de gêne que la narratrice éprouve envers son corps. Elle finit par se rendre compte que les origines de son obésité viennent de son passé et que son corps n'est qu'une manifestation de ce passé : « [j]e suis une grosse adolescente qui a remplacé le sous-sol de banlieue par sa graisse » (DJ 124).

La nuit que la narratrice passe chez sa mère constitue un retour symbolique à l'adolescence. C'est un moment-clef dans le roman, car elle retourne au passé pour chercher la vérité fuyante (DJ 77). Ce retour au passé s'effectue par deux moyens : par la nourriture et par l'espace. La nourriture qu'achète la mère sert à réveiller la mémoire de la narratrice et à faire revivre des goûts et des souvenirs jusqu'alors oubliés, comme les sandwiches au jambon (DJ 81) et les brioches qu'elle mangeait pendant son adolescence : « [e]lle doit toujours acheter des brioches couvertes de gelée rouge épaisse et molle que mon frère et moi mangions au retour de l'école. Leur goût me revient dans la bouche » (DJ 81). De même que la présence de cette nourriture représente pour la narratrice son adolescence, l'absence de ces brioches signale que toute tentative de retrouver définitivement cette époque de sa vie est impossible : « [j]e retourne

dans la cuisine, j'essaie de trouver les brioches de mon adolescence. Le frigo est vide, seulement du coke et des viandes froides » (DJ 83).

Selon Bachelard il existe une relation étroite entre l'espace et le désir de remonter le temps, puisque l'espace est analogue au temps comprimé (27). L'être recherche son passé dans l'espace clos et intérieur ; le temps ici est un temps révolu que l'on ne pourrait retrouver que dans le rêve et dans le souvenir (Bachelard 27)²⁹. Le temps et l'espace sont inextricablement liés car la maison de sa mère s'associe pour la narratrice au passé : « [i]l y a des heures que je suis partie de chez moi ; j'ai l'impression que cela fait plusieurs jours, tellement *la maison de ma mère me ramène en arrière*³⁰ » (DJ 81). Lorsqu'elle est chez sa mère, elle retourne à la chambre de son adolescence au sous-sol de la maison de ses parents (DJ 76), espace clos associé à l'onirisme³¹ du passé (DJ 77). C'est dans cette chambre que la narratrice, à moitié endormie, cherche à saisir le lien, le « [...] chaînon manquant [...] » (DJ 82) entre sa vie actuelle et le passé de ses parents, entre elle-même et sa famille : « [j]e n'arrivais pas à voir le lien entre la petite ville du Nord, cette grosse maison désertée et l'obèse couchée dans ce lit. Un chaînon manquait. Cela avait un rapport avec ma graisse, avec la voix angoissée de mon père, avec la vie réglée de mon frère et le conformisme absolu de ma mère » (DJ 77-78). Cette réflexion s'avère un moment-charnière dans la recherche identitaire de la narratrice ; elle se rend compte du lien entre sa vie actuelle et son passé

familial, mais c'est un lien qu'elle n'arrive pas à comprendre. Cette prise de conscience la pousse de plus en plus vers l'exploration de ses origines identitaires.

La nuit chez sa mère révèle à la narratrice une connexion entre son corps et la famille de son père, famille qu'elle n'a vue que rarement pendant son adolescence et dont il ne lui reste que des souvenirs (DJ 116). Bien que la narratrice ne connaisse pas ses grands-parents, elle se met à penser de plus en plus à eux et à sa relation avec eux : « [j]e ne sais pas pourquoi, je pense à ceux de la maison blanche. [...] Depuis la nuit chez ma mère, je sais que je les porte dans ma graisse » (DJ 128). La relation que la narratrice perçoit entre elle et la famille de son père s'établit sur le plan corporel car elle ressent une connexion avec sa grand-mère et ses tantes qui, tout comme elle, « [...] débord[ent] de graisse [...] » (DJ 116). Ces images qui reviennent hanter la narratrice de plus en plus souvent (DJ 45, 82, 104, 116, 128) finissent par la pousser à rendre visite à sa famille. Ce faisant, elle puise au fond de son passé familial et arrive à une compréhension de ses origines identitaires corporelles. Elle voit la vérité qui sous-tend ses souvenirs (DJ 138) : « [...] je sais que l'histoire de ma graisse a commencé là, comme l'histoire de l'angoisse de mon père » (DJ 116). Elle trouve enfin un lieu où elle peut appartenir, une communauté où elle peut être à l'aise, car c'est un endroit dépouillé de tout artifice de la société « mass média » : « [j]e n'ai aucune trace des

douleurs que je ressens parfois avec Alice ou ma mère. Pendant tout le temps qu'elle [sa grand-mère] m'a regardée, je n'ai pas eu envie de me dissimuler. Il me semble qu'il y a des siècles que je n'ai pas pensé à ma graisse » (DJ 138-139). Signalons toutefois que ce sentiment de bien-être ne dure pas ; la narratrice retourne à Montréal, à la société « mass média » et finit pas tuer son père, cet homme qui représente pour elle la honte associée au passé et à son corps.

Le Bout de la terre

À l'instar du roman de Tremblay, l'espace et la mémoire chez Muckle sont inextricablement liés ; pour Alex, la maison de son père a « [...] une mémoire, la mémoire des coups reçus » (BT 205). Son séjour dans la forêt et chez son père devient un retour symbolique au passé. Aussitôt arrivé à la maison abandonnée de son père, Alex commence à se rappeler son enfance (BT 185, 188). Tout comme la narratrice de *La Danse juive*, Alex aussi retourne à son passé en dormant dans son « [...] ancienne chambre d'enfant [...] » (BT 205). Bien que les murs de la chambre lui fassent penser à son passé dans cette maison, il évite tout de même de confronter ce passé. Il ne sait pas rassembler les morceaux de son passé pour y trouver un sens : « [j]e savais que, si je me mettais en quête de ces indices éparpillés, je me trouverais en possession d'un amas imposant de bribes, d'os et

de pelotes de cheveux. Mais qu'en ferais-je, exactement ? Le fil qui aurait pu me relier à mes incarnations passées m'avait échappé, ou s'était brisé » (BT 205).

Alors qu'Alex croit quitter son passé en quittant la maison (BT 207), il finit par confronter son passé lorsque sa solitude s'approfondit. Dans la cabane, qui représente le coin bachelardien³², endroit où « [l]e passé remonte pour affleurer dans le présent » (Bachelard 134), Alex fait face à son passé. C'est dans la forêt que les souvenirs, des « [...] visions étranges » (BT 228), se mettent à assaillir le narrateur ; ce sont des souvenirs qui « [...] remont[ent] à la surface puis se confond[ent] avec les flocons tombant du ciel » (BT 221-222).

Bien que la confrontation avec son passé soit douloureuse (BT 231), Alex se sent en mesure d'analyser ce passé afin de comprendre son malheur. Le coin est également un lieu où « [...] le rêveur [...] fait son examen de conscience » (Bachelard 134). Alex se trouve face à face avec lui-même dans le cadre retiré de la forêt ; isolé dans sa petite cabane, il se réfugie dans le « [...] silence [...] » (BT 225) et s'enferme « [...] avec [ses] monstres comme on s'enferme dans une arène » (BT 225). Son séjour dans la forêt se transforme en véritable confrontation avec lui-même, confrontation qui s'effectue dans la solitude, l'isolement et la clôture, et également dans le symbolisme de la forêt qui représente l'inconscient (Chevalier et Gheerbrant 456). Lorsqu'il fait face à son passé, la vraie nature de son identité se révèle à Alex et il se rend compte, tout comme Dounia dans le

Bonheur a la queue glissante et comme la narratrice de *La Danse juive*, qu'au fond de son être se trouve une honte paralysante. Pour Alex, la honte provient d'un sentiment d'échec face à la vérité de sa vie, c'est-à-dire, la vérité de n'avoir jamais réalisé ses rêves³³ :

[p]ourquoi tant de lâcheté, tant de peur camouflées sous le masque de la fatigue ? Je le savais bien : à cause de la honte d'avoir tout raté. La honte de n'avoir pu faire ce que j'avais désiré faire, aimer qui j'avais prétendu aimer, être celui que dans une grotesque puérité j'avais cru être. La honte d'avoir tant exigé et si peu donné. Mon incapacité à la supporter me frappait de stupeur. (BT 231)

D'autre part, la mémoire constitue un lien entre personnes, entre Alex et son père, sa sœur, Sarah et surtout entre lui et Pietro. Alex compare l'image qu'il garde de son ami à un « [...] château de sable construit par les mains maladroites du souvenir [...] » (BT 261). Le souvenir de l'autre s'avère fragile : « [j]'essayais, les tout premiers jours, de garder à l'esprit l'image de Pietro. Ce n'était pas facile » (BT 261). Afin de maintenir ce lien entre personnes, il faut, tout comme dans *Le Bruit des choses vivantes*, lutter contre l'oubli et travailler à garder en tête le souvenir d'autrui. Chez Muckle, le souvenir, aussi bien que l'oubli (BT 261), s'inscrivent tous les deux dans la terre :

[a]u bout d'une semaine, le seul 'souvenir' qui me restait encore de Pietro coïncidait avec le présent étalé au soleil, se fondait dans la trame impalpable d'une vie lumineuse et ensablée. [...] Pietro s'était fondu

dans la substance du lieu qu'il avait quitté ; il s'était transformé en rocher, en sable et en eau. (BT 261)

Au lieu de disparaître dans l'oubli, le souvenir de l'être aimé et du lieu habité finissent par correspondre. Le souvenir est ainsi concrétisé et inscrit dans la réalité présente du lieu tangible, lieu qui assure la permanence du souvenir ; selon Ricœur : « [l]'acte d'habiter [...] constitue [...] le lien humain le plus fort entre la date et le lieu. Les lieux habités sont par excellence mémorables » (2000, 51).

* * *

Élément essentiel de notre concept du moi, la mémoire fait partie intégrante de l'identité contemporaine³⁴, et toute connaissance de soi exige une exploration de la mémoire. L'analyse de la mémoire est essentiellement une analyse de soi ; c'est une expérience intérieure, comme le souligne Ricœur :

[...] la réflexivité est un trait irrécusable de la mémoire dans sa phrase déclarative : quelqu'un dit 'en son cœur' qu'il a vu, éprouvé, appris auparavant ; à cet égard, rien ne doit être dénié de l'appartenance de la mémoire à la sphère d'intériorité - au cycle de l'*inwardness*, pour reprendre le vocabulaire de Charles Taylor dans *Sources of the Self*. (2000, 44)

L'exploration de la mémoire est marquée par une solitude profonde ; dans le *Pavillon des miroirs*, le narrateur plonge dans les ténèbres de son passé lorsqu'il

vit en exil, isolé et éloigné de sa famille et de ses amis ; le narrateur remarque : « [...] je soigne ma collection de souvenirs. Et j'oscille alors entre ce que j'aurais dû être et le désir d'une récompense pour la peine d'avoir été. Quelque part dans le néant. Mais seul, comme je l'avais voulu, même si je ne l'avais pas voulu à ce point-là » (PM 362). Dans *Immobile* aussi, la narratrice reste prisonnière de sa mémoire et elle s'enfonce dans un exil intérieur, incapable de fonder des relations intimes avec autrui. Même dans ces ouvrages où le souvenir sert à maintenir une relation entre personnes, c'est toujours la solitude qui domine ; le souvenir s'avère insuffisant à conserver le lien entre Sassa et Yuan dans *Les Lettres chinoises*, et dans *Le Bruit des choses vivantes*, la mère tient à conserver les souvenirs de l'enfance de sa fille puisqu'elle sait qu'un jour Maria va grandir et la quitter.

Lorsque les personnages confrontent leur passé, ils restent tout de même isolés ; la narratrice de *La Danse juive* retrouve un lieu d'appartenance, mais il n'est que temporaire car elle finit par retourner à Montréal et par tuer son père ; bien qu'elle affronte son passé, Dounia, dans *Le Bonheur à la queue glissante*, est incapable de dire ce passé à haute voix. Elle aussi reste enfermée dans sa solitude et son silence. Nous pourrions considérer la confrontation avec le passé dans *Le Bout de la terre* comme productive, car elle permet à Alex de dépasser ses difficultés pour avancer vers l'avenir. Cependant, les souvenirs que celui-ci

garde de Pietro ne sont que le reflet de sa solitude, car ce sont des souvenirs d'un ami disparu et qu'il ne reverra plus.

Dans la deuxième section de notre étude, nous explorerons les relations interpersonnelles et la création. Notre discussion portera sur les moyens dont l'être dispose pour aller au-delà de cette solitude, et nous verrons que la problématique identitaire s'inscrit dans le cadre des liens intimes entre soi et l'autre.

Notes

- ¹ Voir le chapitre 1 pour une discussion de l'exil dans *Le Pavillon des miroirs*.
- ² C'est nous qui soulignons.
- ³ Nous discutons de cette impossibilité d'assimilation dans le chapitre 1.
- ⁴ *Immuable*, roman de Ying Chen, se compose également de courts chapitres alternant entre le passé et le présent.
- ⁵ Voir le chapitre 4 ; nous discutons de la peinture et de la mémoire dans *Le Pavillon des miroirs*.
- ⁶ Pour une discussion des effets de la migration et de l'exil, voir notre premier chapitre.
- ⁷ C'est notre traduction. L'original se lit ainsi : « [...] if the past is idealized or sentimentalized to such an extent that everything the new country has to offer seems inadequate, the émigré is unable to integrate into the new society, is unaccepting of its differences » (3).
- ⁸ Il est intéressant de noter que les mots « manifeste » et « main » ont la même racine, c'est-à-dire, ce qui est manifesté peut être saisi par la main (Dauzat et al., 441). Le mot « main » vient du latin *manus* (Dauzat et al., 437). « Manifeste » vient du latin *manifestus*, de *manus*, main (Dauzat et al., 441).
- ⁹ C'est notre traduction. L'original se lit ainsi : « [...] an émigré must creatively embrace the past while moving forward into a present world full of possibilities » (6).
- ¹⁰ Pour une étude du rôle de la mémoire et de l'hypnose dans la réincarnation, voir l'ouvrage de Weiss.
- ¹¹ Selon Chouinard (1998b) la mémoire contribue à l'errance temporelle car elle permet à la narratrice d'aller d'époque en époque.
- ¹² Weiss note que cela arrive souvent dans le cadre de la réincarnation (172).
- ¹³ C'est nous qui soulignons.
- ¹⁴ C'est nous qui soulignons.

¹⁵ Désormais le sigle BCV désignera *Le Bruit des choses vivantes* d'Élise Turcotte. Toutes nos citations renvoient à l'édition suivante : Leméac, 1991.

¹⁶ Nous traitons de cette relation chez Turcotte dans le chapitre 3.

¹⁷ Filloux définit l'oubli ainsi : « [l']oubli s'accompagne en général d'un sentiment de dépit, de malaise intellectuel : nous accusons la mémoire de 'trahison' » (66) ; et encore : « [...] l'oubli dans la mémoire-imaginative, de même que l'oubli des savoirs, provient d'une *impuissance* à évoquer, soit que les images soient devenues, avec le temps, trop faibles, trop schématiques, soit qu'elles ne puissent plus être reconstituées » (68).

¹⁸ Selon Filloux, « [i]l faut *vouloir* structurer les souvenirs pour les fixer adéquatement [...] » (123).

¹⁹ Pour une analyse plus approfondie de la création dans *Le Bruit des choses vivantes* voir le chapitre 4.

²⁰ Cependant, la photo peut également exclure l'autre, celui qui ne fait pas partie de la photo, comme le remarque Albanie lorsqu'elle pense à la visite de Maria chez son père : « [i]l y aura donc une autre série de photos, des images qui ne pourront jamais faire partie de ma mémoire à moi [...] » (BCV 74). Ces photos sont une manifestation des souvenirs qu'Albanie n'a pas et ne pourra jamais avoir. De plus, elles représentent une autre réalité qui fait partie de la vie de Maria, une réalité qui existe en dehors de la relation mère-fille ; elles deviennent donc une expression de la séparation mère-fille au présent, et une réflexion pour Albanie de sa peur de la séparation future, chose qui « [...] provoqu[e] un petit court-circuit entre [ses] deux hémisphères » (BCV 74).

²¹ Selon Bergson, « [i]l y a toujours quelques souvenirs dominants, véritables points brillants autour desquels les autres forment une nébulosité vague » (187).

²² C'est nous qui soulignons.

²³ C'est nous qui soulignons.

²⁴ Nous discutons de la soumission patriarcale chez Farhoud dans notre premier chapitre.

²⁵ Voir le chapitre 1 sur l'exil et la migration chez Farhoud.

²⁶ Cette faiblesse est renforcée et perpétuée par le patriarcat, mais il faut souligner que les femmes sont également complices. De cette façon, l'identité de

Dounia rejoint toute une culture selon laquelle l'homme est fort, la femme est faible, une culture qui apprend et qui perpétue la soumission des femmes.

²⁷ Voir le chapitre 4 où nous discutons de la création et les relations interpersonnelles dans ce roman.

²⁸ C'est notre traduction. L'original se lit ainsi : « [t]here is no readily expressive language of shame, of identity, of mutuality, no accepted form by which these experiences can be communicated (66).

²⁹ Selon Bachelard : « [...] grâce à la maison, un grand nombre de nos souvenirs sont logés et si la maison se complique un peu, si elle a cave et grenier, des coins et des couloirs, nos souvenirs ont des refuges de mieux en mieux caractérisés. Nous y retournons toute notre vie en nos rêveries » (27).

³⁰ C'est nous qui soulignons.

³¹ Le temps de l'intérieur est un temps onirique, car l'espace clos « [...] est une des plus grandes puissances d'intégration pour les pensées, les souvenirs et les rêves de l'[être]. Dans cette intégration, le principe liant, c'est la rêverie » (Bachelard 1964, 26).

³² Nous discutons du coin bachelardien aussi dans notre section sur *Le Bout de la terre* dans le chapitre 1.

³³ Selon Lynd, la honte constitue une révélation de soi : « [i]l paraît que les expériences de honte reflètent la racine du mot - découvrir, exposer, blesser. Ce sont des expériences de découverte, une découverte des aspects du moi qui sont particulièrement sensibles, intimes et vulnérables. Cette exposition peut se faire aux yeux de tous mais, que les autres soient impliqués ou non, il s'agit toujours [...] d'une exposition devant nous-mêmes à nos propres yeux » (27-28). C'est notre traduction. L'original se lit ainsi : « [e]xperiences of shame appear to embody the root meaning of the word - to uncover, to expose, to wound. They are experiences of exposure, exposure of particularly sensitive, intimate, vulnerable aspects of the self. The exposure may be to others but, whether others are or are not involved, it is always [...] exposure to one's own eyes » (27-28). Elle note aussi que « [l]es expériences de honte sont toujours une découverte douloureuse des aspects de sa personnalité jusqu'alors inconnus, ainsi que des aspects inconnus de la société et du monde. S'il est possible de faire face à ces expériences, au lieu de chercher à se protéger de ce qu'elles révèlent, elles peuvent éclairer la personne que l'on est, et ainsi donner une direction à ce que l'on peut devenir » (183). C'est notre traduction. Voilà l'original : « [e]xperiences of shame are a painful uncovering of hitherto unrecognized aspects of one's

personality as well as of unrecognized aspects of one's society and of the world. If it is possible to face them, instead of seeking protection from what they reveal, they may throw light on who one is, and hence point the way toward who and what one may become » (183).

³⁴ Filloux souligne le lien entre l'identité et la mémoire lorsqu'il écrit : « [o]n comprend alors que Gusdorf [...] fasse [...] de la mémoire 'l'expression de la vie personnelle,' et lui découvre une signification 'existentielle, ontologique' : celle d'affirmer, pour la personne, une certaine manière de se choisir soi-même » (123).

Deuxième partie : Les Rapports entre soi et l'autre

Chapitre III

Les Relations interpersonnelles

Dans la section précédente nous avons discuté de l'exil et de la mémoire, deux sujets que nous avons considérés sous la rubrique de la solitude ; d'une part, l'exil aboutit à l'isolement et à la marginalisation, et d'autre part, cet isolement est une des conditions essentielles d'une plongée dans la mémoire. Dans cette deuxième section, composée d'un chapitre sur les relations interpersonnelles et d'un autre sur la création, nous allons tracer le cheminement de la solitude vers une identité qui se définit à travers des rapports avec autrui.

Taylor souligne l'importance des relations interpersonnelles pour la formation de l'identité. Il écrit qu' « [...] on ne peut pas être un moi par soi-même, » (1998, 57) et encore qu' « [o]n n'est un moi que parmi d'autres 'moi'. On ne peut jamais décrire un moi sans se référer à ceux qui l'entourent » (1998, 55). La vision de notre identité est inextricablement liée aux relations que nous entretenons avec autrui. Dans chacun des romans que nous examinons dans ce chapitre la question des relations interpersonnelles et de la définition du moi au sein de ces relations revient de façon systématique, que ce soit la relation entre

une fille et sa mère, comme dans *Le Bruit des choses vivantes*, entre une femme et son amant d'autrefois, comme dans *Immobile*, ou bien entre une femme immigrante et sa famille, comme dans *Le Bonheur a la queue glissante*.

Par ailleurs, nous définissons notre identité non seulement par rapport aux autres, mais aussi par la communication entre nous et ces autres. Selon Taylor :

[j]e ne suis un moi que par rapport à certains interlocuteurs : d'abord, par rapport à des partenaires de dialogue qui ont été essentiels à la réalisation de ma définition de moi-même ; ensuite, par rapport à ceux qui sont actuellement essentiels à la maîtrise des langages de connaissance de moi-même que j'acquiers progressivement [...]. Un moi n'existe qu'à l'intérieur de ce que j'appelle des 'réseaux d'interlocution.' (1998, 57)

Nous appartenons à une communauté uniquement dans le sens que nous entretenons un dialogue avec les membres de cette communauté. Et c'est effectivement cette conversation avec autrui, cette notion de communauté, qui constituent le site de la formation de notre moi (Taylor 1998, 58).

Nous nous proposons d'examiner cette définition du moi au sein des relations interpersonnelles. Dans presque tous les romans que nous étudions, c'est la problématique de la communication qui prime, et le plus souvent c'est par le biais de cette communication que l'identité est valorisée. Nous suivons une progression dans ce chapitre qui part de la solitude pour aboutir à

l'accompagnement. Nous verrons dans les deux premières sections que les relations familiales se caractérisent le plus souvent par la solitude, alors que c'est l'amour représenté par le couple qui constitue une ouverture à l'autre et une sorte d'accompagnement.

La Famille

Le Pavillon des miroirs

Dans *Le Pavillon des miroirs* et, comme nous le verrons, dans *L'Île de la merci*, une partie de l'action se déroule au sein d'une famille nucléaire. Selon le narrateur, la situation familiale s'avère difficile et problématique ; il note : « [...] c'est certain qu'il y a quelque chose qui ne va pas bien chez nous. » (PM 54). Ce malaise familial se voit dès la première page du roman, où Lili, la « tante » du narrateur qui habite chez eux, enlève sa culotte pour se frotter contre le jeune narrateur pendant l'heure de la sieste (PM 11). De plus, la mère transforme progressivement l'appartement familial en bordel (PM 141), et le père est de moins en moins présent à la maison (PM 141).

L'amour est absent dans cette famille où la vie se transforme en « [...] une sorte de guerre [...] » (PM 126). D'une part, les relations familiales se

caractérisent par l'ambivalence et l'indifférence de la part des adultes envers les enfants : « [...] les femmes ne s'occupent pas de moi et crient seulement en passant, sans haine » (PM 24). D'autre part, c'est la violence même qui vient remplacer la communication et le contact amoureux entre parent et enfant : « [s]i je continue à parler de ces choses, je recevrai une raclée comme je le mérite » (PM 24), et encore : « [c]hez nous l'ambiance est lourde, visqueuse, avec une menace qui plane toujours dans l'air. Les disputes ne changent rien à la routine, elles en font partie » (PM 49).

Il ne s'agit pas d'une famille fondée sur des valeurs telles que le soutien et la communication : « [...] il manque quelque chose pour que ça fasse une famille. Chacun paraît occupé à son propre ennui » (PM 12). Au lieu d'aller vers l'autre, chaque personne reste entièrement prise dans son propre monde banal ; la famille se caractérise par la solitude et l'isolement, non pas par la solidarité et la cohésion. Le narrateur décrit le dimanche soir en famille ainsi : « [c]es soirées sont interminables, d'un goût fade ; le mutisme des gens est si épais que je peux le voir, l'entendre même lorsque je les regarde lire. J'ai parfois l'impression qu'ils vont crier. Mais ils ne font que bâiller » (PM 66). L'échec de communication éloigne les personnes les unes des autres¹ dans cette « [...] maison familiale lourde de silence et d'ennui » (Des Rivières).

Cette absence de communication finit par écarter les enfants des adultes : « [l]es autres non plus ne veulent pas répondre à mes questions. Je suis trop petit » (PM 24). Les adultes ne montrent aucun intérêt envers les enfants² et le refus d'écouter l'enfant constitue un rejet de l'enfant lui-même ; lorsque sa parole n'est pas valorisée, l'enfant ne l'est pas non plus³. De plus, dans le monde des adultes, il faut que l'enfant se taise et c'est la voix autoritaire⁴ du médecin qui impose cette interdiction de parler :

[j]'ai fait la bêtise de raconter ça [sa peur des monstres] au médecin. [...] Mine de rien il m'a laissé parler, l'air très intéressé de celui qui s'y connaît en esprits et en monstres. [...] À la visite suivante, il m'a attaché sur une chaise avec des courroies de cuir et [...] il m'a arraché les amygdales à froid. (PM 32)

Or, le jeune narrateur ne peut pas s'exprimer. D'une part, il faut qu'il se taise avec les adultes, d'autre part, il vaut mieux ne pas parler au frère ; lorsque l'occasion se présente de s'exprimer avec son frère, celui-ci récupère et déforme sa parole : « [m]es histoires l'agacent, l'ennuient, ; il perd vite intérêt et il veut les changer à sa façon pour que ça fasse plus beau. [...] je le laisse faire, sachant bien que ce n'est plus de mon histoire qu'on est en train de parler » (PM 33). Comme nous avons déjà vu dans le cas de Dounia, la narratrice du *Bonheur a la queue glissante*⁵, l'enfant, tout comme la vieille femme, ne peut pas s'exprimer et lorsqu'il essaie de le faire, on usurpe sa parole. Cette parole ne lui appartient

désormais plus ; elle devient la parole d'un autre qui la transforme pour la rendre sienne.

Cet écart entre le narrateur et sa famille se creuse de plus en plus au fur et à mesure que le narrateur grandit :

[j]e deviens comme ces serpents qui se dépouillent de leur peau pour grandir et qui l'abandonnent, par terre, sans égard. Sauf que ma peau est ma famille. Et ils restent là, sans éclat et ratatinés, identiques à chaque visite pendant que je continue à changer. (PM 210)

Il s'agit cette fois-ci d'un écart voulu de la part du narrateur. Celui-ci évolue et affirme sa propre identité indépendante de la famille. Il se détache de sa famille, et son détachement se voit surtout dans la distanciation du narrateur par rapport à son père (PM 128). Le père se referme sur lui-même (PM 128), et il est pris dans « [...] une existence fade [...] » (PM 128) qu'il ne peut plus transcender pour évoluer. La relation entre père et fils se transforme en une relation basée sur la pitié du fils pour son père (PM 128). Le narrateur arrive à dépasser la stagnation de toute sa famille et la transcende pour devenir une personne autre et indépendante.

L'Île de la merci

La famille décrite dans ce deuxième roman de Turcotte se caractérise par des relations familiales dysfonctionnelles. Tout comme dans *Le Pavillon des miroirs*, les relations sont la manifestation ici d'une distance et d'une séparation entre parents et enfants et surtout entre mère et fille.

En ce qui concerne la relation entre les parents d'Hélène, Viviane et Robert, la distance se voit dans un manque de communication (IM 114). Chacun s'enferme en lui-même, dans son propre monde : « [Hélène] laisse Robert et Viviane seuls dans le salon [...]. [...] qu'ils se taisent comme d'habitude [...] » (IM 52). La relation entre les parents se caractérise par un silence, et ce silence n'est que la manifestation d'un problème encore plus profond : il n'existe chez Robert et Viviane aucune volonté de s'ouvrir à l'autre par le biais de la parole. Chez eux, nous ne trouvons aucune expression de tendresse ni d'amour : « [Hélène] s'est assise maintes fois dans la cuisine, attendant que l'un des deux fasse un mouvement vers l'autre. Cette attente est maintenant chose du passé » (IM 55-56). Le manque de communication signale qu'il n'y a pas de rencontre entre personnes, que chaque personne reste enfermée dans son propre monde, et ces relations reflètent une absence d'amour et de générosité⁶.

C'est le silence et la stagnation qui dominant à l'intérieur de la maison (IM 79). Si la communication existe dans ce roman, c'est une communication

dysphorique, voire malicieuse : « [c]haque parole ici ressemble à une accusation. Une provocation. Mieux vaut se taire. Ainsi, rien ne peut aller plus loin » (IM 114). Lorsque l'on s'adresse la parole, c'est une parole marquée d'une violence sous-entendue, entreprise dans le but de provoquer une confrontation. Toute tentative de communication aboutit à l'échec dans une maison où il vaut mieux ne rien dire au lieu d'exprimer la colère et la frustration que l'on ressent. À cause de l'absence de communication⁷, la violence reste toujours en-dessous de la surface ; c'est une violence qui augmente lentement et qui atteint son apogée dans le suicide de Lisa⁸.

Turcotte crée dans ce roman une ambiance de peur, de paranoïa et de méfiance, en évoquant le meurtre de l'adolescente Marie-Pierre Sauvé dès le début du récit. Les parents, et surtout la mère, se comportent d'une manière encore plus surprotectrice que d'habitude, et ils essaient de contrôler tout ce que font leurs enfants. C'est au cœur d'une telle situation, doublement compliquée par la non-communication et par le contrôle parental⁹, et où l'expression de soi est impossible, voire interdite, qu'Hélène tente de se distancier de sa famille et d'affirmer son identité en tant que personne indépendante et libre¹⁰. La distanciation se fait d'une part vis-à-vis de la famille entière, mais d'autre part, vis-à-vis de la mère même¹¹ ; comme le signale Hirsch : « [l]a mère – celle qui n'est pas unique, qui s'est soumise à la tradition dans la mesure où elle est

devenue mère – devient donc la cible du processus de désidentification et le modèle négatif principal pour la fille¹² » (11).

Hélène, qui doit normalement rester à la maison pendant l'été pour s'occuper de son petit frère Samuel, finit par décider qu'elle ne le fera plus et elle trouve du travail dans un garage. Ce travail a un double but ; il s'agit d'abord de sortir de la maison et de s'éloigner du monde de ses parents, mais il s'agit aussi de se montrer indépendante et surtout différente de sa mère. La distanciation par rapport à la famille se voit dans le contraste entre les deux espaces, celui de la maison, et celui du garage. Au travail, Hélène n'est plus la fille de Robert et Viviane ; dès qu'elle quitte la maison, elle perd toute identité associée à la famille : « [à] partir d'ici *je ne suis plus personne*¹³ [...] » (IM 36). Loin de la famille, l'identité d'Hélène reste à re-construire, et sa transformation identitaire s'inscrit au niveau spatial : « [e]lle bouge dans ce décor. Elle est *une autre*¹⁴. Jusqu'au retour à la maison » (IM 38). Une dichotomie caractérise l'identité d'Hélène ; elle a l'impression de mener une double vie (IM 38), l'une à la maison, où « [...] tout est coupable » (IM 38) et l'autre au garage, où « [...] il existe des moments parfaits et légers parce qu'il n'y a plus rien ni personne à protéger » (IM 38).

Si le travail permet la reconstruction identitaire pour Hélène, il lui permet également de se distancier de sa mère. Notons que ce travail ne plaît pas du tout à Viviane : « [c]omme s'il était impensable que sa propre fille, méticuleuse et

ordonnée, passe ses journées dans un endroit pareil, sale, masculin, et si éloigné de ce qu'elle croyait être son univers » (IM 35). Le travail d'Hélène provoque un choc chez la mère, une mère dont Hélène veut se distinguer. Selon Hirsch, la fille cherche souvent à suivre un autre trajet, un autre destin que celui des autres femmes, et surtout celui de la mère (10) ; à cette fin, la fille refuse de se soumettre à des paradigmes traditionnels du féminin (10-11) et le garage sert ainsi à distinguer Hélène d'un stéréotype.

Le travail au garage fait partie d'une désobéissance générale chez Hélène face à sa mère : « [e]t malgré l'interdiction de sa mère, bien qu'elle la suive en la menaçant de mille punitions si elle ouvre cette porte, Hélène ouvre la porte puis la fait claquer le plus fort possible » (IM 79). Cette désobéissance est la preuve d'une volonté chez Hélène, encore une fois, de se montrer bien distincte de sa mère, et aussi de se séparer de cette mère étouffante¹⁵. Selon Chodorow « [...] la question principale pour la fille est une question qui implique deux personnes – sa lutte, une lutte pour se libérer psychologiquement de la mère » (136)¹⁶. De plus, la désobéissance sert à Hélène comme moyen d'affirmer sa propre identité en renforçant son statut de « [...] grande fille, forte, humaine [...] » (IM 79). Il s'agit d'une confrontation des limites établies par la mère et par la famille en général, et aussi d'une transgression de ces limites afin de se réclamer une identité indépendante, dissociée et adulte.

Le corps devient également le site de la distanciation mère-fille¹⁷. L'on pourrait considérer la relation qu'Hélène entame avec Martin et celle qu'elle poursuit avec Thomas comme des tentatives de se distancier de sa famille et surtout de sa mère. En nouant de nouvelles relations interpersonnelles, Hélène pense s'éloigner de sa famille. Auprès des garçons, elle cherche des relations uniquement physiques et sexuelles, comme elle pense le faire avec Martin, un garçon qu'elle rencontre au club de boxe : « [s]avoir tout, tout de suite. Aucun rapport avec l'amour. Aucun rapport avec ses parents dans l'île, le mariage dans la chapelle, la transformation des murs de la maison en parois de glace » (IM 95). Les relations sexuelles constituent pour Hélène un autre moyen encore de se distinguer de sa famille, car il s'agit de commettre un acte dont ses parents n'ont aucune connaissance.

Les relations sexuelles représentent pour Hélène la possibilité de se distinguer de sa mère et de devenir différente ; quant à sa relation avec Thomas, elle note : « [i]l faut que le changement s'opère » (IM 141) ; et encore : « [i]l faut qu'elle change » (IM 141). Hélène voit les relations qu'elle entretient en dehors de la maison comme une possibilité de devenir autre¹⁸ et c'est au niveau corporel que se manifeste cette transformation identitaire : « [q]ue cela atteigne son visage, ses cheveux, ses bras, ses vêtements » (IM 141).

Le Bruit des choses vivantes

La famille jusqu'ici ne s'offre pas comme lieu de protection ou de solidarité. C'est au sein de la famille que l'être se sent le plus isolé, car il lui est impossible de créer des liens intimes à cause d'un manque fondamental de communication et d'amour. À l'encontre de cette vision dysphorique de la famille, *Le Bruit des choses vivantes* en présente une vision positive.

Chodorow écrit que « [...] l'aspect le plus important du développement infantile se fait *par rapport* à une autre personne ou à d'autres personnes - dans le cas dont je discute ici, à une mère » (77)¹⁹. Le lien entre la mère et l'enfant est un lien fondamental, et c'est un lien identitaire. Albanie souligne la relation entre elle et sa fille de trois ans, Maria ; elle note que dès la naissance de Maria, elles étaient liées toutes les deux sur le plan physique car elles se ressemblaient, « [...] si blanches [...] et il y avait de drôles de reflets sur [leur] peau » (BCV 13)²⁰.

Le couple mère-fille²¹ constitue un noyau isolé du monde, et c'est en plus une famille matriarcale qui ne se compose que de la mère et de sa fille car le père est parti après la naissance de Maria (BCV 63). De plus, Albanie refuse toute liaison amoureuse avec les hommes, comme elle le fait avec Alexandre²². Elle veut que personne ne la remplace auprès de Maria. Le temps que Maria et Albanie passent ensemble sert à renforcer leur rapport, rapport qui se transforme en un espace où elles ne sont que deux ; c'est un espace hermétique où il n'existe

que Maria et Albanie, un espace qui « [...] doit commencer à durer » (BCV 18). Cette relation mère-fille est exclusive car Albanie et Maria sont toutes les deux « [...] collées [...] » (BCV 168) ensemble ; l'exclusivité est le signe d'un lien fort entre deux personnes, comme l'indique le désir d'Albanie d'être toute seule avec Maria : « [d]ans notre rêve à Maria et moi, nous sommes déjà deux. [...] parfois nous poussons la folie jusqu'à croire que nous sommes seules sur la terre [...] » (BCV 144). La relation est close et Albanie ne laisse personne d'autre entrer pour briser le lien précieux entre mère et fille ; d'après Chodorow : « [...] le lien entre la mère et l'enfant est intense et relativement exclusif » (58)²³.

Albanie s'investit entièrement dans sa fille, jusqu'à son choix de travail dans une bibliothèque, travail qui lui laisse le temps de penser à Maria (BCV 43). Ce travail représente d'autant plus le lien entre Albanie et Maria puisque cette première se dirige toujours vers les sections M et A (BCV 17). De plus, Albanie finit par considérer sa fille comme une partie d'elle-même : « [...] quelquefois j'ai encore de la difficulté à savoir que nous ne sommes pas la même personne » (BCV 102). La symbiose mère-fille est un phénomène typique chez la mère qui a tendance à considérer l'enfant et elle-même comme n'étant plus qu'une personne, ou bien à considérer l'enfant comme une extension d'elle-même (Chodorow 85). Notons qu'Albanie s'identifie tellement à Maria que sa fille a une toute autre identité quand elles ne sont pas ensemble. Lorsqu'Albanie voit Maria

en train de marcher dehors avec d'autres enfants, elle ne la reconnaît même pas : « [c]omme si ça ne pouvait pas être ma fille, une petite étrangère, en dehors de la maison, et surtout, en dehors de moi » (BCV 89). L'identité de Maria et celle d'Albanie sont inextricablement liées, et l'opposition « [...] soi-autrui s'estompe [...] » (Saint-Martin 285), jusqu'au point où cette identité n'est plus du tout la même en dehors du lien mère-fille, et jusqu'au point où Albanie se demande comment Maria pourrait vivre sans elle si elle mourrait (BCV 52).

Albanie est hantée par une angoisse terrible face à la séparation d'avec sa fille, et c'est une peur qui va en augmentant pour devenir la pensée obsédante de perdre Maria (BCV 20). Selon Chodorow : « [l]a mère doit savoir quand et comment elle doit commencer à permettre à l'enfant de se différencier d'elle [...]. Elle doit donc guider son enfant dans la séparation de la mère » (83).²⁴ Malgré son attachement à son enfant, Albanie sait qu'elle ne doit pas devenir la signification entière de la vie de Maria, et comme le dit Saint-Martin : « [c]'est là la grande angoisse du livre : la question de la séparation, nécessaire mais déchirante » (286). Il faudra un jour que Maria fasse sa propre vie, indépendante de sa mère : « Maria était déjà toute ma vie, mais je savais très bien qu'il ne fallait pas que je sois toute la sienne. Enfin, pas pour toujours » (BCV 13). Albanie reconnaît le besoin de se séparer de sa fille²⁵, de laisser Maria grandir et devenir

une personne à part entière, de former sa propre identité, et elle reconnaît que ce n'est « [...] qu'une question de temps [...] » (BCV 13).

Le temps symbolise la séparation à venir entre Maria et Albanie : « [...] pourquoi grandir et être de plus en plus séparées ? » (BCV 84). Il faut combattre ce temps qui s'avère menaçant et destructeur. Albanie désire que l'instant dure une éternité et elle souhaite pouvoir figer le temps à l'enfance afin d'être toujours avec Maria et d'éviter la séparation. Mais, ceci étant impossible, il faut vivre dans le présent, ne pas se soucier de ce qui pourrait arriver à l'avenir, afin de profiter d'être avec sa fille (BCV 52). Face au temps qui s'écoule, Albanie veut faire tout ce qu'elle peut pour se rapprocher de Maria et pour la connaître le mieux possible : « [t]ous les âges finissent, toutes les heures et un jour je ne saurai plus rien d'elle. Presque rien. En attendant, je dois tout faire pour la connaître » (BCV 171)²⁶.

L'amour d'Albanie pour Maria est « [...] trop fort » (BCV 20), et c'est un amour hermétique, comme nous l'avons déjà mentionné, un amour où Albanie et Maria existent ensemble. C'est la raison pour laquelle Albanie rompt avec Alexandre, homme qui n'accepte pas Albanie et Maria toutes les deux ensemble. Il veut qu'Albanie soit amoureuse de lui, qu'elle oublie tout à cause de lui, de l'amour, et même qu'elle oublie Maria (BCV 34). Mais, tout homme qui n'accepte pas l'union mère-fille doit rester « [...] en dehors parce que ce n'est pas son

enfant » (BCV 41). L'amour de la mère pour l'enfant l'emporte sur tout autre amour ; après avoir passé la nuit avec Alexandre, Albanie se lève le matin pour se coucher dans le lit de Maria (BCV 41).

Albanie accepte d'aimer Pierre puisqu'il ne tient pas à la séparer de Maria, comme le fait Alexandre ; il ne veut pas voir uniquement Albanie toute seule, mais il vient chez elle pour les voir, elle *et* Maria, toutes les deux : « [i]l dit qu'il ne sait pas pourquoi, mais qu'il avait envie de *nous*²⁷ revoir. Il dit vous. Il a saisi l'image » (BCV 159). Pierre est admis dans cette relation parce qu'il la comprend, il sait que vouloir aimer Albanie et participer à sa vie à elle veut dire aimer Albanie *et* Maria, et faire partie de leur vie à deux²⁸.

L'amour constitue un lien entre personnes ; selon Gilbert « [l']amour et l'amitié créent des liens très proches entre nous et certaines personnes, et nous leur accordons une valeur spéciale spécifiquement à cause de cela²⁹ » (74). La vie, le sens de la vie se trouve dans ce lien entre soi et l'autre, dans des gestes qui « [...] sont toujours en même temps ceux de quelqu'un d'autre » (BCV 128). L'amour s'inscrit dans la simplicité des petites choses de la vie, et cet amour témoigne de la présence de l'autre : « [l']amour commence ainsi, par un désir incarné, un bol de céréales et une nuit où on sent la présence de quelqu'un dans notre chambre » (BCV 162). Cet amour n'a rien d'intangible ni d'éphémère, et ce n'est surtout pas quelque chose d'abstrait car il participe à la réalité concrète du

monde, comme nous le verrons plus loin dans *Le Bout de la terre*. La présence se veut le témoignage d'un être qui est là, dans le moment, dans la réalité de quelqu'un d'autre, et c'est aussi le témoignage de l'amour que l'on porte envers autrui.

L'amour selon Albanie est accompagnement ; pour elle, le seul et unique désir de la vie, c'est d'être accompagné par une autre personne (BCV 71). Il s'agit d'un désir fondamental de ne pas être seul, d'être aimé par quelqu'un, de devenir le témoin de la vie d'autrui. Et d'avoir un témoin de sa propre vie. Albanie voit l'amour comme le moyen par excellence d'exprimer sa présence dans le monde :

[...] je pense à Pierre parce qu'il est là, parce que c'est sur lui que l'amour rebondit. Cela veut exactement dire que la qualité principale d'une personne, sa plus grande chance, c'est d'être là. D'être tout à fait là. Ainsi nous devons tous manifester notre présence sur la terre, d'une façon ou d'une autre. (BCV 209)

L'amour veut dire, comme le note Albanie, être là, être présent dans le moment, être entièrement présent à l'autre. La présence à autrui se laisse voir dans une petite chose, le moindre geste, telles les billes que Maria met dans les chaussures de sa mère (BCV 64). Cet amour sert à relier deux personnes, à faire de ces personnes un seul et unique être et à marquer leur passage dans ce monde. Cette présence transcende l'absence physique de l'autre et devient le signe d'une

relation amoureuse éternelle et infinie : « [s]a présence n'arrête pas de me faire signe et c'est ainsi qu'elle trouve toujours le moyen de tout arranger » (BCV 64).

La Communication

La Danse juive

Le remplacement des valeurs traditionnelles basées sur la famille, par des valeurs de « Hollywood » (DJ 110), par une esthétique du kitsch³⁰ entraîne de graves conséquences chez Tremblay, autant sur le plan personnel que sur le plan des relations interpersonnelles.

Les relations traditionnelles entre l'être et sa famille ainsi qu'entre l'être et ses amis subissent une dégradation. Lorsque la narratrice décrit sa mère, elle dit : « [m]on lien avec cette femme est éternel et impossible. Il en a toujours été ainsi. Nous sommes condamnées à ces vingt minutes par mois et à ces cafés instantanés » (DJ 110-111). Les relations familiales deviennent un produit de consommation³¹, une commodité déshydratée, tout comme le café instantané que la narratrice boit avec sa mère. Ces relations ne constituent plus une source de joie ni de soutien, mais elles sont plutôt interminables, insupportables, et la narratrice les compare à une condamnation, à une véritable punition.

Ces relations se caractérisent par une communication difficile et inefficace. Cette communication problématique existe sur le plan de la forme et sur le plan du fond ; notons l'absence de citations directes et de dialogues. Cette absence a pour résultat que toute conversation est rapportée par la narratrice par le biais du discours indirect, discours qui reflète la nature brouillée de la communication dans ce roman. Remarquons également que les conversations rapportées ne sont jamais d'une nature profonde. Avec sa mère et avec Mel, la narratrice n'arrive pas (mais elle n'essaie pas non plus) à entamer de véritables discussions : « [e]lle va dire qu'elle n'aime pas cela [...]. J'attends qu'elle ouvre la bouche. Elle ne dit rien » (DJ 13) ; « [m]a mère dit : c'est bruyant. Je ne réponds pas » (DJ 14) ; Mel « [...] gardait tout secret, puis, pour rien, au beau milieu de la nuit, il devenait angoissé et se mettait à parler. Tout ce que je sais de lui, je l'ai appris comme ça » (DJ 36). La communication chez Tremblay se fait donc à sens unique ; le manque d'échange indique l'absence de réciprocité au sein des relations humaines et constitue la manifestation d'une communication qui, en fin de compte, n'en est pas une. Cette non-communication reflète également la crise identitaire contemporaine dont nous avons discuté dans notre premier chapitre. Sans véritable dialogue, la narratrice et les autres personnages sombrent dans un manque de communication qui reflète d'une part la nature superficielle des relations et d'autre part le vide et l'exil intérieurs de la narratrice³².

L'absence de vraie communication nuit à l'épanouissement des liens interpersonnels. Cette problématique est étroitement liée à la société de consommation et aux valeurs de la culture populaire, des valeurs basées sur le superficiel et sur la consommation. Comme le note Baudrillard, dans la société contemporaine, les relations interpersonnelles ne s'ancrent plus dans des valeurs traditionnelles, c'est-à-dire, dans une communication ouverte et franche, et dans un amour et un respect mutuels (123). La narratrice décrit sa relation avec sa voisine Yvonne ainsi : « [n]ous nous parlons seulement sur le palier. Elle n'entre jamais chez moi et je n'ai jamais mis les pieds chez elle. C'est comme un code. [...] Je sais peu de choses d'elle » (DJ 26) ; et elle décrit sa relation avec Alice de la même façon : « Alice et moi nous n'avons plus grand-chose à nous dire, nos rencontres sont de plus en plus espacées et de plus en plus silencieuses. Les conversations de notre adolescence ne sont plus possibles » (DJ 103). Comme c'est le cas de la relation entre la narratrice et sa mère, les relations avec des amis ne se définissent ni par l'affection, ni par la tendresse. Ce sont des relations réduites à un contact minimal. L'absence de communication constitue une barrière entre personnes et rend impossible tout approfondissement des liens humains, liens qui restent bloqués.

La distanciation et l'éloignement caractérisent les rapports entre les personnages du roman ; c'est le cas, par exemple, de la narratrice et de sa nièce,

filles à laquelle elle n'est pas attachée (DJ 68) et qui lui demeure étrangère (DJ 72). Les relations interpersonnelles sont d'une nature superficielle et les personnages ne font aucun effort pour établir et pour approfondir des relations sincères et altruistes ; la narratrice se demande si sa mère « [...] sait qu'elle a] une vie en dehors de ses visites » (DJ 14). Les rapports entre les personnages se basent sur un certain détachement et sur une absence de sentiments sincères ; il est intéressant de noter que la narratrice décide de rompre avec Mel, sans le lui dire, tout en l'évitant : « [j]e lui remettrais ses vêtements et son courrier et j'essaierais de l'éviter, jusqu'à ce qu'il comprenne ou qu'il réclame une explication » (DJ 62). L'amour est absent des relations interpersonnelles ; ce sont des relations qui s'ancrent dans l'égoïsme, dans le silence et dans le manque.

La narratrice participe également à ce manque de communication et pour elle, l'acte de manger représente une tentative d'éviter tout contact et toute communication au sein des relations humaines. C'est le cas de la relation entre la narratrice et son amant, Mel :

[j]e n'ai parlé ni de son oncle, ni du téléphone, ni du vomit de chat que j'avais ramassé. Rien. Je mangeais chocolat sur chocolat et j'étais contente parce que la boîte était pleine, elle n'avait même pas été entamée. (DJ 66)

La nourriture vient remplacer les liens humains, se substituant au contact intime entre êtres. Face au vide de ces relations, au manque de communication, les personnages essaient de satisfaire leur désir par le biais de la nourriture.

De plus, l'acte de manger témoigne des relations interpersonnelles perverses et perverses, car la nourriture se mélange à et se substitue à l'amour, comme nous voyons dans la relation entre la narratrice et Mel : « [...] Mel se couche, si j'avais été là, il serait venu dormir. La voix parle de cuisse chaude » (DJ 15). Soulignons la réduction du corps à une seule partie, à la cuisse chaude, qui n'est pas sans rappeler une cuisse de poulet, ou bien les « [...] cuisses épicées [...] » (DJ 20) que mangent les danseuses au café des Chinois (DJ 20). Notons également que lorsque Mel fait la cuisine chez la narratrice, « [i]l allonge sa main dans le noir pour [lui] caresser les seins. Il mange des moules et [l]'embrasse en même temps » (DJ 113). Ici, les relations amoureuses ne sont pas uniquement perverses mais sont également perverses car l'objet du désir dans les relations interpersonnelles est déplacé, tout comme l'objet de la quête de l'identité est déplacé³³. La sexualité et la consommation se confondent, et c'est la nourriture même qui vient remplacer l'amour authentique.

Selon Chernin, la femme prise dans une crise identitaire exprime son désarroi par le biais de la nourriture (98). Pour la narratrice, l'acte de manger cache son besoin d'être aimée et d'être acceptée par autrui. Tout comme les

richesses et l'extravagance du père de la narratrice cachent quelque chose de plus profond, la narratrice aussi finit par admettre que « [sa] graisse porte autre chose » (DJ 116), c'est-à-dire, une quête impossible et épuisante d'amour (DJ 117). L'obésité de la narratrice est la preuve d'un besoin fondamental d'approbation par autrui, mais ce besoin demeure inassouvi. La relation de la narratrice avec la nourriture reflète une crise liée à l'absence d'amour et de relations profondes avec son entourage.

Le Bonheur a la queue glissante

Les relations interpersonnelles et la nourriture jouent aussi un rôle primordial dans la formation identitaire de la vieille Dounia en tant que femme et en tant que migrante. La marginalisation de la migrante³⁴ s'aggrave sur le plan linguistique. Pour Dounia, les difficultés linguistiques qui commencent dès qu'elle quitte son pays à bord d'un bateau où elle ne comprend pas un seul « [...] mot d'aucune langue qui se parl[e] [...] » (BQG 56), se perpétuent lors de son arrivée au Québec³⁵ et deviennent véritable obstacle aux relations humaines. Chez les Archambault, des gens qui accueillent Dounia et sa famille, la dépossession linguistique empêche Dounia d'établir des liens avec autrui :

[s]i au moins j'avais pu leur parler... J'arrivais à leur dire bonjour, je savais ce mot-là au moins, j'arrivais à

leur sourire, et un sourire est un sourire dans toutes les langues. Ils voyaient bien que je n'étais pas muette, mais moi, j'aurais aimé être vraiment muette et sourde et aveugle. Ç'aurait été plus facile puisqu'il fallait que je fasse comme si je l'étais. (BQG 76-77)

Alors que les personnages de *La Danse juive* ne font aucun effort pour communiquer, Dounia voudrait pouvoir parler aux autres, mais cela lui est impossible. La dépossession linguistique devient une véritable barrière pour Dounia, et cette barrière l'empêche de communiquer et de créer des liens profonds avec autrui. La dépossession linguistique amène Dounia à souhaiter ne pas pouvoir parler, car elle se sent enfermée dans un silence total et débilitant ; Kristeva écrit à propos des migrants qu' « [...] entre deux langues, votre élément est [...] le silence » (1988, 27-28).

Dounia est incapable de fonctionner dans la société québécoise, ne pouvant même pas poser le moindre geste quotidien puisqu'elle ne parle pas la langue du pays. Puisque la dépossession linguistique empêche Dounia de se projeter toute seule dans la société, elle devient entièrement dépendante d'autrui pour fonctionner : « [j]'ai toujours eu besoin de mon mari et de mes enfants pour la moindre action à l'extérieur de la maison : aller chez le médecin, [...] payer un compte, [...] lire une lettre, je ne peux rien faire seule. [...] Je ne sais rien faire seule » (BQG 95). Cette dépendance a de graves conséquences pour l'identité :

incapable de fonctionner indépendamment dans la société, Dounia est privée de sa capacité de s'affirmer comme femme autonome.

Dépendante de sa famille, Dounia se dédie complètement à elle (BQG 65), s'occupant du bonheur de ses enfants avant le sien (BQG 65). Elle se tourne vers sa famille pour trouver une affirmation de son identité.³⁶ La famille transcende la notion de patrie et constitue pour Dounia son véritable lieu d'appartenance : « [p]our moi, ici ou là-bas, c'est pareil. Si mes enfants habitaient là-bas, j'habiterais là-bas, puisqu'ils sont ici, c'est ici que je suis » (BQG 38).

Bien que Dounia dépende entièrement de sa famille, la dépossession linguistique constitue une barrière de communication entre elle et ses enfants et petits-enfants (BQG 26). Elle se demande lorsqu'elle voit ses enfants avec leurs amis : « [c]elle-là qui parle, celui-là qui rit dans une langue que je ne comprends pas, est-ce bien ma fille, est-ce bien mon fils ? Est-ce que je suis bien sa mère ? » (BQG 83). Cette non-compréhension entre Dounia et ses enfants provient d'un écart qui s'établit entre les parents immigrés et les enfants ayant grandi dans le pays d'accueil, ayant appris ses coutumes et sa langue³⁷. Cet écart s'aggrave tellement que Dounia va jusqu'à remettre en question tout lien de parenté entre elle et ses enfants.

Il existe deux moyens par lesquels Dounia arrive à transcender la non-communication, l'isolement vis-à-vis d'autrui, et la définition de soi telle

qu'imposée par le patriarcat. Comme nous l'avons vu dans *La Danse juive*, la nourriture joue chez Farhoud un rôle important dans les relations humaines. Dans le cas de Dounia, la nourriture vient également remplacer cette parole : « [q]u'est-ce qui est arrivé pour que mes mots se transforment en grains de blé, de riz, en feuilles de vigne et en feuilles de chou ? » (BQG 16). La préparation de la nourriture et l'acte de donner à manger aux autres transcendent le silence imposé, un silence que Dounia n'arrive pas à dépasser. Par conséquent, c'est la nourriture qui devient, en l'absence de paroles, une autre source d'expression de soi. Alors que l'acte de manger est révélateur d'une crise identitaire et est un moyen d'éviter le contact avec autrui pour la narratrice de *La Danse juive*, Dounia voit l'acte de préparer de la nourriture et de donner à manger aux siens comme une expression de soi³⁸ et un lien avec autrui. La nourriture surmonte l'écart entre Dounia et ses enfants, écart qui provient de la dépossession linguistique : « [j]e ne pouvais pas grand-chose pour eux, mais je pouvais au moins leur donner à manger et laver leurs vêtements » (BQG 32). Selon Chernin, la mère doit nourrir ses enfants (155), et elle se donne à ses enfants à travers la nourriture (156). La nourriture s'avère la preuve d'un amour que Dounia n'arrive pas à exprimer à haute voix, et de plus, elle sert à établir un lien entre êtres, comme c'est le cas de Dounia et de ses petits-enfants qui ne parlent pas du tout la même langue que leur grand-mère (BQG 19).

L'identité de Dounia est par ailleurs valorisée par l'amour authentique et altruiste, amour absent dans *La Danse juive*. Alors que la relation que Dounia entretient avec son mari se base autant sur la haine que sur l'amour (BQG 62), sa relation avec Mme Chevrette, une femme qui travaillait autrefois dans le magasin de Salim, est ancrée dans l'amitié et la générosité. En fait, l'identité de Dounia n'est valorisée que par la générosité de ceux qui l'aiment, comme Mme Chevrette, une femme qui « [...] disait [s]on nom avec tant d'amour et de respect [qu'elle se sentait] une femme exceptionnelle une journée par semaine » (BQG 79). En appelant Dounia par son prénom, Mme Chevrette lui donne de la valeur en tant qu'être humain. L'attention de Mme Chevrette transforme Dounia en une personne digne d'amour et lui donne une identité bien propre à elle, une identité justifiée par l'amour, par la tendresse et par l'altruisme.

De plus, l'amour que lui montre Mme Chevrette sert à valider Dounia non pas comme femme de Salim ou bien comme mère de ses enfants, mais comme personne autonome et comme femme. Mme Chevrette valorise l'identité de Dounia lorsqu'elle l'appelle par son prénom, chose que personne n'a jamais fait auparavant : « [j]amais personne avant elle n'avait accolé madame à mon prénom. De coutume, c'est le nom de famille du mari qui l'emporte, et au Liban on m'appelait aussi Oum Abdallah » (BQG 79). L'amour de Mme Chevrette subvertit ainsi la soumission et la honte imposées par le régime patriarcal³⁹. Cet

amour transcende la dépendance pour valoriser la femme en tant qu'être humain indépendant et libre et pour lui témoigner le respect et la dignité qu'elle mérite.

Le Couple

Les Lettres chinoises

Dans chaque section de ce chapitre, nous constatons une progression de l'absence de communication vers l'expression de soi et l'altruisme par le biais de la communication avec autrui. Or, nous verrons qu'il en va de même pour les relations amoureuses dans le cadre du couple.

Dans *Les Lettres chinoises* l'identité est un phénomène mouvant. L'identité n'existe jamais dans le vide, elle est toujours relative à l'autre, toujours en train d'évoluer face à l'influence exercée par cet autre. Dépendante de multiples circonstances, l'identité devient une réalité éthique au sein des relations interpersonnelles. Pensons à Da Li, qui veut se libérer des contraintes chinoises ; puisque cette libération se situe dans le contexte de sa relation avec Yuan, son évolution identitaire est relative à l'autre. Elle adopte de nouvelles valeurs et devient de plus en plus nord-américaine afin de séduire Yuan. Sassa lui écrit en

disant : « [t]u n'es plus une vraie Chinoise, mon amie, en livrant ainsi tes sentiments à un homme déjà fiancé » (LC 107), et dans une lettre de Da Li à Sassa nous lisons : « [...] nous ne sommes plus de vrais Chinois. Nous ne croyons pas que sa fiancée et mes parents regardent la même lune que nous » (LC 137-138). À mesure que cette relation avance Da Li refoule son identité chinoise et finit par devenir tellement occidentale qu'elle a l'impression de ne plus appartenir au même monde que ses parents et Sassa en Chine.

Source d'une première évolution identitaire, cette relation amoureuse aboutit par la suite à un retour en arrière. Lorsque Da Li croit achever sa séduction de Yuan son identité nord-américaine s'écroule : « [c]et 'esprit asiatique' dont je me moquais tant a surgi au fond de moi au moment où, après une longue attente, la rencontre rêvée se produisait réellement » (LC 139). Les valeurs occidentales que Da Li recherche dans sa relation avec Yuan sont mises en question au sein de cette même relation ; l'effondrement inattendu de ces valeurs révèle une identité profonde que Da Li a refoulée, mais non pas effacée. Par conséquent, cet amour amène Da Li à une re-découverte et à une reconnaissance d'elle-même face à l'autre : « [j]e lui en voulais toujours d'être trop 'chinois' dans ce domaine. Mais tout à l'heure, en le repoussant brusquement, j'ai découvert que je ne l'étais pas moins que lui » (LC 140).

Chen subvertit l'identité traditionnelle et homogène ; chez elle, l'identité reflète une tensionnalité, un va-et-vient entre cultures et entre êtres humains. L'identité s'inscrit dans les valeurs de la culture, que ce soit l'occidentale ou l'orientale, et c'est une identité qui se transforme pour s'adapter à ces valeurs. De plus, cette identité est continuellement repensée sur le plan des relations avec autrui, construite et déconstruite dans la mesure où elle est une réaction à l'autre⁴⁰, un autre qui est à la fois miroir et mouvance.

Immobile

Dans ce roman de Chen, l'identité du couple, tout comme celle de l'individu, est ancrée dans le cadre temporel de la réincarnation⁴¹. Il s'agit de deux couples ; celui du passé, la narratrice et son amant S... et celui du présent, la narratrice et son mari A... Puisque la narratrice fait partie de ces deux couples elle sert de lien entre eux et elle peut ainsi les comparer. Elle fait des efforts constants pour expliquer sa relation présente par rapport à sa relation d'autrefois :

[...] je ressens maintenant une tendresse nouvelle envers A..., que j'essaie de situer quelque part dans mon ancienne vie. Pourquoi ce jour-là dans le train l'ai-je rencontré, lui et non pas un autre? Le hasard n'existe pas. (I 117)

D'après la narratrice, tout ce qui arrive dans le présent suit un chemin prédéterminé par le passé. Les comparaisons qu'elle fait l'amènent à se demander si le couple présent n'est que le dédoublement du couple passé ; l'histoire que la narratrice a vécue avec S... se répète avec A... (I 84, 88) et leurs discussions actuelles « [...] pren[nent] donc des allures désespérantes d'éternel recommencement » (I 84). En situant sa relation présente vis-à-vis de celle du passé, la narratrice la repense non plus dans un contexte actuel, mais plutôt dans un contexte universel. Il s'agit désormais d'un couple qui transgresse les frontières temporelles pour rejoindre un cycle infini où son identité sera toujours la même à travers le temps. Selon la narratrice, le couple présent n'est qu'une répétition du couple passé et il s'agit d'un lien permanent, fixe, inaltérable qui rejoint deux personnes pour toute l'éternité ; selon Weiss les mêmes personnes, ou bien les mêmes âmes, ont tendance à renaître ensemble afin de résoudre leurs problèmes et leur karma (43).

Bien que l'identité du couple semble fixe à travers les époques, une certaine évolution est permise à l'intérieur du couple dans une époque donnée, car dans le cadre du couple, les rôles sont inversés ; cette inversion relève de l'éthique et touche à l'identité individuelle. Dans le cadre du couple d'autrefois, la narratrice est la maîtresse alors que S... est son serviteur. Pourtant, à mesure que leur relation progresse, ces rôles changent ; S... devient dominant et la

narratrice devient dépendante de lui : « [a]vec le temps, nos rôles s'étaient inversés. Mon esclave était devenu mon maître. Je ne savais plus mon rôle. Je ressemblais à une marionnette dont il tirait les fils » (I 68). La narratrice devient tellement dépendante de S... que sans lui elle n'est rien, elle est inanimée, incapable de faire quoi que ce soit sans celui qui la dirige et qui est sa source de vie. Au sein du couple, l'identité individuelle s'avère dépendante de l'autre ; elle n'existe plus dans le vide, mais elle évolue en fonction de l'autre.

Cependant, cette relation entre soi et l'autre s'avère dysphorique ; l'influence que chaque personne a sur l'autre est entreprise dans le but de le dominer, et la relation du couple reste toujours une relation de maître et d'esclave. Selon Ricœur, les liens d'amitié (et aussi d'amour, à notre avis⁴²) sont des liens éthiques basés sur une certaine mutualité où chacun aime l'autre pour la personne qu'il est (1990, 215). Cependant, il note également que « [c]e n'est précisément pas le cas dans l'amitié utilitaire, où l'on aime l'autre en raison de l'avantage attendu [...] » (1990, 215). Sur le plan éthique, la narratrice entame une relation avec S... dans la mesure où elle peut en profiter, comme lorsqu'elle espère qu'il l'épouse afin de pouvoir fuir son existence malheureuse au palais : « [j]e jurai qu'il ne se débarrasserait pas de moi sans que cela lui coûte cher. [...] Il devait m'épouser. Il me fallait redevenir épouse si je ne voulais pas être esclave. Il n'y avait pas d'autre solution » (I 75).

La relation entre la narratrice et A... est également dysphorique. Encore plus frappante que le renversement identitaire au sein de la relation de la narratrice et de S... est la transformation de A... au sein de sa relation présente avec la narratrice. A... prend petit à petit de nouvelles habitudes. Alors qu'au début il essaie de dominer la narratrice pour qu'elle change et s'adapte à l'époque actuelle, c'est lui, en fait, qui finit par se transformer progressivement. La transformation identitaire de A... s'insère dans le cadre d'un renversement des rôles au sein de la relation, d'un passage du dominant au dominé. Notons que A... change pour devenir de plus en plus domestique, de plus en plus complaisant (I 97-98), voire, de plus en plus comme S... A... finit par devenir tellement comme S... que la narratrice se demande s'il n'est pas effectivement S..., « [...] s'ils ne sont pas une seule et même personne » (I 154).

À mesure que A... ressemble de plus en plus à S... et qu'il prend de nouvelles habitudes, il se développe chez lui une attitude typique non pas de la vie moderne, mais plutôt de la vie d'autrefois :

A... ressemble de plus en plus à S... Son envie exaspérée de me convertir s'étant muée en désespoir, un nouveau comportement difficile tant à décrire qu'à supporter s'installe chez lui. [...] Je vois pousser en lui [...] une fausseté et une indifférence propres aux serviteurs de l'autre époque. (I 99)

Cette transformation de A... qui consiste en la transgression des frontières identitaires relève également d'une transgression temporelle. C'est après la

« méditation du souffle, » genre de thérapie où l'on tente de « [...] relier la chaîne du sang à celle du temps » (I 93) que la narratrice remarque un changement dans le comportement de A... Ayant remonté le temps de façon psychique pour rejoindre ses parents et ses ancêtres, A... paraît en être modifiée :

[...] grâce peut-être aux continues rencontres avec ses ancêtres, il commence à croire en mon histoire et se sent en rivalité avec S... Il n'a plus peur de se rabaisser pour me plaire. [...] Mais il a l'air heureux dans ce rôle domestique. Il se laisse aller. (I 97-98)

L'identité de A... s'installe de moins en moins dans le contemporain et de plus en plus dans l'époque ancienne. Son identité se base sur la mouvance et sur la transgression ; il s'agit d'une identité qui transgresse le temps pour évoluer et qui évolue pour transgresser le temps. C'est aussi une identité qui traverse les frontières entre soi et autre, une identité qui va vers l'autre pour devenir (l')autre, et qui témoigne ainsi de « [c]ette porosité des frontières de l'être [...] » (Bernier 121).

Le Bout de la terre

À l'encontre de la famille dans *Le Pavillon des miroirs*, dans *L'Île de la merci* et dans *Le Bruit des choses vivantes*, la famille nucléaire est absente chez Muckle en tant que principale relation interpersonnelle et en tant que repère identitaire ; Alex souligne dès le début la nature de sa relation avec sa famille : sa sœur est

morte (BT 14), et il n'a que très peu de contact avec ses parents divorcés⁴³ (BT 14). Face à cette absence, Alex cherche à se définir par ses relations amicales et amoureuses. Nous examinerons la nature et l'évolution des relations amoureuses, et en particulier, les relations de couple, d'abord celle entre Alex et Sarah et ensuite celle entre Pietro et Elena.

Comme le note Kristeva, l'amour « [...] règne entre les deux bords du *narcissisme* et de l'*idéalisation* » (1983, 14). La relation entre Alex et Sarah se base sur ce mélange de narcissisme et d'idéalisation. Même avant le début de la relation, Alex transforme l'objet de son amour en être idéalisé et parfait, d'autant plus qu'il appelle Sarah sa « [...] Gioconda » (BT 47). L'importance de ce nom n'est pas à ignorer ; il s'agit non seulement d'une simple comparaison entre Sarah et l'œuvre de Da Vinci, mais aussi d'une fusion fantasmatique de la part d'Alex entre les deux femmes. Cependant, en transformant Sarah en œuvre d'art, Alex la réifie et retient d'elle une image parfaite et idéale, une image figée qui n'existe que dans le domaine de l'esthétique et non pas dans le monde réel.

Cette relation ne trouve pas ses sources dans un amour altruiste, mais il s'agit plutôt d'un amour narcissique, où les deux personnes s'engagent pour se réfugier du monde réel (BT 49) et pour trouver une valorisation de leur moi⁴⁴. Ce narcissisme se voit surtout chez Alex lorsqu'il se regarde dans le miroir au théâtre, miroir qui lui renvoie l'image de lui-même, mais notons aussi que ce

miroir est entouré de cartes qui lui rappellent Sarah (BT 111). L'image qu'il y voit est une image de lui-même, mais c'est une image encadrée par la personne de son amante.

D'après Kristeva, l'amour narcissique peut aboutir ou à la réussite, ou bien à l'échec total : « [s]a Majesté le Moi se projette et se glorifie, ou bien éclate en morceaux et s'abîme, lorsqu'elle se mire dans un Autre idéalisé [...] » (1983, 14). Le genre d'amour égoïste que connaissent Sarah et Alex aboutit à l'échec ; cet amour est une manifestation de l'absence et de la solitude fondamentales au cœur de la relation : « [...] nous essayions de combler ce trou de présence qu'une année de nuits communes n'avait pas rétréci [...] » (BT 86). Il n'y a aucun contact vrai et profond entre êtres, il s'agit de vivre ensemble sans qu'aucune rencontre ne se fasse. Les deux personnes restent fondamentalement séparées et ne font plus partie d'une entité solidaire. Chacun n'existe que pour soi ; il s'agit de toujours prendre sans jamais se donner à autrui et à la vie commune du couple : « [n]otre vie à deux n'en avait jamais été une. Nous avons été solitaires dans l'amour de façon plus définitive, plus terrible encore que dans la solitude elle-même » (BT 160). La relation narcissique ne constitue pas une affirmation du moi de chaque personne, mais plutôt une dégradation de l'identité de chacun. Ce genre d'amour finit par détruire la relation ainsi que les deux personnes :

[...] nous avons commencé à nous nuire en voulant nous aider, Sarah et moi. Si j'avais su comprendre dès le début qu'elle avait avant tout besoin de sentir mon amour, d'en éprouver la solidité, la vérité immédiate, nous aurions sans doute évité le pire. Mais je ne voyais pas cela. J'entrais dans l'insatisfaction de Sarah et, après y avoir greffé mes propres problèmes, ma propre confusion, je m'enfonçais avec elle. (BT 87)

L'amour basé sur l'égoïsme aboutit à l'échec car c'est un amour isolé du monde réel. Confronté à la réalité de la vie, cet amour ne saurait durer. Une fois que la vie réelle fait interruption dans le monde de l'amour, c'est la vie qui l'emporte sur l'amour. Cet amour finit par se dissoudre ; comme Alex le note à propos de Sarah lorsqu'elle reprend l'école : « [i]l ne lui restait plus beaucoup de temps pour être la jeune amoureuse qui vit pour la première fois avec son amoureux [...] » (BT 77). Dans le contexte de la vie quotidienne, l'amour se heurte à la réalité. Si l'on ne sait pas vivre l'amour au sein de cette réalité, il s'établit une distance destructrice entre les amoureux : « [...] faute de temps (ou d'autre chose, de plus vital et secret), nous n'avions pas réussi à être véritablement ensemble » (BT 86). Selon Alex, il n'y a pas de juste milieu entre l'amour et la vie réelle, ce qui a pour résultat que l'un des deux doit souffrir ; soit on se consacre à l'amour, soit on se consacre à la vie réelle, mais il est impossible de se consacrer aux deux en même temps.

L'amour ne peut pas s'épanouir puisqu'Alex tient à sa vision du couple isolé du monde. Or, l'amour doit s'insérer dans le monde (BT 72) ; il ne faut pas

vouloir l'isoler, car ce faisant, on le tue. L'on doit ôter l'amour du domaine de l'idéal et de l'irréel et le vivre sur le plan de la réalité concrète : « [n]ous avons tous les deux soif d'autre chose sans être capables de préciser ce que cela pouvait être - quelque chose comme être aimé de façon tangible et indiscutable » (BT 86). L'amour qu'Alex et Sarah recherchent doit être réel, non pas éphémère et intangible, un amour authentique, solide, certain et incontestable. Sarah en est entièrement consciente lorsqu'elle note que « [t]out ça est pris ensemble, » (BT 92), mais Alex refuse de le voir, occupé comme il l'est par son désir de « [...] quitter le monde [...] » (BT 93).

Une fois qu'Alex traverse sa propre crise existentielle il arrive à voir le monde, à voir l'autre et à se voir⁴⁵. Cette nouvelle vision à laquelle il accède lui permet de voir Sarah comme elle est : « [j]e la voyais maintenant dans ce qu'elle était, sans rien y ajouter ou en retrancher [...] » (BT 201) et encore : « [j]e regardais son visage et je pensais au nombre de fois où j'avais exigé qu'il ressemble à ce à quoi je voulais qu'il ressemble, où j'avais voulu qu'elle ne soit pas elle-même, mais moi. Tout cela était fini » (BT 201). Soulignons l'usage des termes liés à la vision, « voir » et « regarder, » termes qui indiquent l'accès au monde visuel, et qui signalent, d'ailleurs, une prise de conscience de l'identité de l'autre. Fini ainsi l'amour narcissique, car on est capable de voir l'autre et de l'accepter. Il devient désormais possible d'accepter la liberté de l'autre pour enfin

retrouver et aimer cet autre de nouveau, mais cette fois-ci d'un amour réel, basé sur l'individualité de chaque personne.

Chez Pietro l'amour met fin à l'errance, car auprès d'Elena il peut « [...] *trouver le repos* [...] » (BT 275). Cette errance provient d'une part d'un désir d'être toujours étranger, et d'autre part, d'un désir de ne pas être aimé, comme le reflète cette citation de Rilke : « *'[o]n aura du mal à me faire croire que l'histoire de l'enfant prodigue soit autre que l'histoire de celui qui ne voulait pas être aimé'* » (BT 279). C'est l'amour qui met un terme à l'errance car le contact humain établit un ancrage, un rapport avec l'autre et par la suite avec la terre : « *[j]e ne vais plus errer d'un lieu à un autre comme je le faisais depuis des années sans pouvoir m'arrêter. [...] J'ai quelqu'un à aimer, un endroit où m'arrêter* » (BT 276). Par conséquent, l'amour donne un but à la vie, justifiant l'existence et permettant à l'être de trouver sa propre place dans le monde et son rôle dans la vie, comme le révèle Pietro dans la dernière lettre qu'il adresse à Alex, notant qu'il « [...] *n'[a] jamais autant [...] été plus convaincu de [sa] place en ce monde* » (BT 278), qu'il « [...] *n'aspire plus à cette condition de déraciné [...]* » (BT 282), et qu'« [...] *il [lui] est possible d'appartenir* » (BT 282). L'amour devient véritable lieu d'appartenance tellurique ; il remplace et transcende la notion de patrie comme repère identitaire, tout comme l'amour de la famille transcende la notion de patrie chez Farhoud.

Alors que pour Alex il fallait d'abord accepter une nouvelle vision de l'autre afin de trouver un amour altruiste, pour Pietro, c'est l'amour qui se révèle la force motrice derrière une nouvelle façon de voir le monde, de se voir lui-même et aussi de voir l'autre. Il s'agit de s'attacher à l'autre, ainsi que de s'attacher à la terre dans ce que Pietro appelle « [...] *cette double appartenance, cette double responsabilité* » (BT 276). Cette responsabilité envers autrui se veut véritable engagement éthique⁴⁶ ; selon Ricœur : « [l']*autonomie* du soi [est] intimement liée à la *sollicitude* pour le proche [...] » (1990, 30). L'on ne doit pas prendre cet engagement à la légère, et l'on ne doit certainement pas en abuser, car cet amour consiste en « [...] *un cadeau exigeant de moi que je m'élève jusqu'à lui* » (BT 276). Il s'agit d'un don sacré que l'on doit accepter et honorer (BT 276), un don total de soi à l'autre, un don que l'on offre de sa propre volonté. Il faut aller vers l'autre dans un mouvement généreux et altruiste, afin de s'ouvrir à la beauté du monde et de s'épanouir « [...] *comme une fleur* » (BT 278). Par conséquent, l'expérience du monde s'avère modifiée puisque l'expérience du moi est transformée, comme l'indique Pietro lorsqu'il écrit : « [*ce voyage*] *est différent de tous les autres parce que je suis moi-même différent* » (BT 276). L'amour entraîne ainsi une re-connaissance de soi et grâce à cet amour, l'être finit par se comprendre et par accéder à une connaissance claire de lui-même. L'être qui se « [...] *retrouve enfin* » (BT 277), comme le dit Pietro, aboutit à la réintégration de son identité.

* * *

La quête de l'identité dans le contexte des relations interpersonnelles signale un double désir chez l'être : d'une part s'identifier à l'autre, à un groupe, et d'autre part, se distinguer de ce groupe. Ce dernier désir souligne une quête d'indépendance entreprise dans le but de s'affirmer en tant que personne libre et autonome, comme c'est le cas dans *L'Île de la merci* et dans *Le Pavillon des miroirs*. Comme l'indique Taylor, il s'agit d'un individualisme qui sous-tend cette « [...] aspiration moderne à la liberté et à l'individualité [...] » (1998, 56).

Par contre, « [...] l'autonomie moderne du moi ne constitue pas une négation du fait qu'un moi existe seulement parmi d'autres 'moi' » (Taylor 1998, 56). Bien que l'on veuille se détacher d'une communauté donnée, il s'avère impossible de se distinguer complètement du groupe auquel on appartient, comme dans *La Danse juive*, où malgré les tentatives de la narratrice de se dissocier de son père, elle se retrouve de plus en plus liée à lui, ou bien dans *Le Bruit des choses vivantes*, où la séparation éventuelle de la mère et de la fille n'implique pas une rupture complète de leur relation intime. De plus, la définition du moi ne saurait s'effectuer en dehors des « [...] réseaux d'interlocution » (Taylor 1998, 57). La communication au sein des relations interpersonnelles est primordiale à la formation identitaire, soit dans les cas où il

s'agit d'une communication ouverte, soit dans ceux où la communication est dysfonctionnelle ou absente. La communication entre personnes a le pouvoir d'affirmer et de valoriser l'identité personnelle (pensons à la valorisation de Dounia par Mme Chevrette dans *Le Bonheur a la queue glissante*), tout comme elle a le pouvoir de dévaloriser cette identité (pensons encore à l'identité de Dounia telle qu'elle est formée par la dépossession linguistique).

Par ailleurs, Taylor explique que l'identité est reliée à un discours avec autrui qui se situe non seulement au sein de la société ou d'une communauté donnée, mais aussi dans le cadre de l'amour et de l'éthique :

[j]e définis qui je suis en définissant d'où je parle, dans la généalogie, dans l'espace social, dans la géographie des statuts et fonctions de la société, dans mes relations intimes avec ceux que j'aime, et aussi, de façon capitale, dans l'espace d'orientation morale et spirituelle à l'intérieur duquel je vis les relations les plus importantes qui me définissent. (1998, 56)

Les relations interpersonnelles comportent donc un aspect éthique⁴⁷, car ces relations sont inextricablement liées aux valeurs humaines fondamentales, et plus spécifiquement, elles s'attachent aux valeurs de respect et de dignité humains. Selon Taylor, l'espace social dans lequel nous nous définissons est un espace potentiel « [...] du mépris, de l'orgueil ou de la honte » (1998, 30). Et c'est l'interaction et la communication avec autrui qui déterminent notre concept de respect et de dignité d'une personne ; pensons au *Pavillon des miroirs*, roman dans

lequel l'enfant est rabaisé par les mots de sa mère. Ces relations se caractérisent par l'égoïsme et par une communication dysphorique. Ce genre de communication entre interlocuteurs souligne une absence de respect envers autrui et aboutit à une identité marquée souvent par un manque de dignité et par la honte.

C'est l'amour et la communication ouverte au sein des relations altruistes qui affirment le respect et la dignité de l'être. Contrastons les relations égoïstes chez Ying Chen, surtout dans *Immobile*, et l'évolution des relations dans *Le Bout de la terre*. Pris tous les deux dans le narcissisme et l'amour de soi, la narratrice chez Chen et Alex chez Muckle sont incapables d'aimer l'autre de manière ouverte et généreuse. Ces relations ne se basent sur le respect ni de l'autre, ni de soi-même ; elles aboutissent à l'échec et amènent l'être à une dévalorisation de l'identité de l'autre. Cependant, Muckle nous montre que l'être est capable d'accéder à l'amour altruiste et généreux. L'identité atteint alors une nouvelle dimension. Comme le démontre la relation entre Dounia et Mme Chevrette chez Farhoud, c'est par cet amour authentique que l'être accède à la valorisation de son identité⁴⁸ et qu'il retrouve la dignité et le respect qu'il mérite en tant qu'être humain. L'amour entre êtres, un amour ouvert, généreux et altruiste se veut donc la force motrice derrière l'affirmation et la réalisation de la plénitude identitaire⁴⁹. Comme le souligne Ricœur :

[...] non seulement l'amitié relève effectivement de l'éthique, comme étant le premier dépli du souhait de vivre bien mais, surtout, elle porte au premier plan la problématique de réciprocité [...]. [...] On voit ainsi s'imposer, dès le plan éthique, la réciprocité, qui, au plan moral [...] sera requise par la Règle d'Or et l'impératif catégorique du respect. (1990, 214-215)

Notes

¹ Voir plus loin notre discussion de *La Danse juive*. Il existe également dans ce roman un échec de communication entre les personnages.

² La relation avec son père va au-delà de la communication, car c'est le seul membre de la famille qui lui montre de la tendresse. Même si leur communication verbale reste limitée, c'est le père qui initie l'enfant à la beauté du monde, en lui montrant des choses telles que « [...] les plantes, les fleurs, les insectes [...] » (PM 65). Or, les promenades avec le père instaurent une sorte de relation intime entre le père et le fils ; il s'agit d'une transgression de la loi établie à la maison par la mère, et ainsi d'une certaine complicité entre le narrateur et son père.

³ L'identité des enfants n'est pas du tout valorisée par les adultes, et le narrateur n'est surtout pas valorisé en tant que personne par sa mère ; celle-ci désigne son fils comme un être inférieur en l'appelant par des noms péjoratifs, tels que « [...] dévergondé [...] » (PM 37), « [...] peste sale » (PM 37) et « [t]uberculeux [...] » (PM 37). Seul son père lui semble amical, de par son absence d'agressivité, de par sa bonté, deux signes que le narrateur peut s'approcher de lui (PM 38). Le père est la seule personne dans cette famille à laquelle le narrateur peut s'attacher sans crainte, car c'est avec son père qu'il passe de bons moments heureux et tranquilles (PM 65, 128). Par contre, le narrateur ne peut ni s'approcher de sa mère qui lui interdit même de rentrer à la maison pendant la journée (PM 180), ni de son frère qui s'acharne à le battre (PM 31). Il est aussi possible pour le narrateur de s'affirmer en dehors de la maison car il trouve une validation de son identité à l'école. Il se noue des relations avec d'autres enfants et il se transforme à l'école ; il a l'impression de devenir « [...] un autre garçon [...] » (PM 76). Il trouve une autre identité loin de chez lui parce qu'il est vu d'une manière différente à l'école qu'à la maison (PM 76). Il n'est plus considéré comme faible, comme le pense sa mère, et à l'école personne ne se fait de soucis lorsqu'il tousse ; ses camarades de classe le croient même « [...] fort [...] » (PM 76).

⁴ L'autorité de la mère et du prêtre contribue à la dégradation de la relation entre le narrateur et son père. Lorsqu'il faut aller à l'église le dimanche matin il ne peut plus se promener avec son père (PM 93). Ils s'éloignent de plus en plus, et une distance infranchissable s'établit désormais entre eux.

⁵ Voir notre chapitre sur l'exil.

⁶ « La famille décrite dans *L'Île de la merci* est pleine de tensions et d'hostilités ; un ensemble de personnes profondément seules [...] » (Oore 2003).

⁷ Selon Oore, « [...] l'absence de communication ou encore la présence de communications très violentes est frappante » (2003).

⁸ Dans son étude du suicide dans *L'Île de la merci*, dans *Unless* d'Hélène Monette et dans *L'Ingratitude* de Ying Chen, Oore souligne que « [l]es causes des trois suicides se situent [...] à la fois au niveau psychologique et au niveau d'une dégradation sociale tant de la famille que de la société plus large. [...] dans les trois cas l'isolement et le silence des personnages ainsi que les perturbations des relations parentales et familiales semblent jouer un rôle important : il s'agit de la perte de la mère pour Chut, de l'indifférence de la mère et l'absence du père pour Lisa, du contrôle excessif et de l'agressivité de la mère et de l'indifférence et de l'absence du père chez Yan-Zi » (2003).

⁹ Bien que la mère essaie de contrôler ses enfants, il faut également noter une certaine distanciation de sa part vis-à-vis de ses enfants, car elle a tendance à se montrer indifférente envers sa fille (IM 88), et elle lui est inaccessible (IM 42).

¹⁰ Sibony note que « [...] la problématique de la *séparation* est pour l'individu de pouvoir *se produire comme tel*, comme forme séparable et séparée, même provisoirement, des ensembles auxquels il appartient. La séparation comme condition de l'appartenance. L'appartenance comme forme de la séparation » (1998, 83).

¹¹ Selon Chodorow, la séparation de la mère et de la fille est une caractéristique de l'adolescence (135).

¹² C'est notre traduction. L'original se lit ainsi : « [m]others – the ones who are not singular, who did succumb to convention inasmuch as they are mothers – thereby become the targets of this process of disidentification and the primary negative models for the daughter » (11).

¹³ C'est nous qui soulignons.

¹⁴ C'est nous qui soulignons.

¹⁵ C'est Lisa qui ira le plus loin dans la révolte contre ses parents en se pendant de la poutre que sa mère fait installer dans le grenier : « [...] ce qui brûlait en elle [Hélène] a peut-être fini par atteindre Lisa » (IM 201). D'après Oore, seul le suicide de Lisa pourrait atteindre Viviane et la fait sortir de son état

d'indifférence : « [...] Lisa a peut-être 'réussi' son suicide. Viviane, la mère qui semblait indifférente et absente tout au long du roman, est celle qui découvre le cadavre de sa fille. Ce choc semble la secouer et la sortir de son état d'indifférence : elle hurle et ce hurlement retentit à travers le dernier chapitre du roman » (2003).

¹⁶ C'est nous qui traduisons. L'original se lit comme suit : « [...] the central issue for the girl is a two-person issue - a struggle for psychological liberation from her mother » (136).

¹⁷ La relation entre la mère et la fille est, comme le note Chodorow, ambivalente, non-résolue et c'est une relation qui comprend souvent des questions reliées à la nourriture et au corps (136).

¹⁸ Signalons les parallèles entre cet ouvrage de Turcotte et *L'Ingratitude* de Ying Chen, où pour la narratrice, il faut se distancier à la fois de sa mère et de la tradition en faisant l'amour avec un homme.

¹⁹ C'est notre traduction. L'original se lit ainsi : « [...] the most important feature of early infantile development occurs *in relation to* another person or persons - in the account I am giving, to a mother » (77).

²⁰ La ressemblance se voit également dans une confusion du passé de Maria et celui d'Albanie ; à un moment donné dans le roman Maria raconte ce qu'elle croyait faire quand elle était « petite, » alors qu'elle est vraiment en train de parler d'une histoire que sa mère lui a racontée à propos de son enfance à elle (BCV 168).

²¹ Saint-Martin note que « [p]our la première fois ou presque dans le roman québécois, une mère livre sa propre subjectivité sans pour autant que soit étouffée la voix de sa fille » (483-484).

²² D'après Saint-Martin « [la] grande originalité du *Bruit des choses vivantes* réside dans sa manière de tout restructurer autour de la relation mère-fille : le temps romanesque [...], mais aussi les structures familiales. Les parents de Maria étant séparés, le triangle œdipien traditionnel - le père, la mère, l'enfant - s'efface ici, au profit de la dyade mère-fille » (291).

²³ C'est notre traduction. L'original se lit ainsi : « [...] the mother-infant bond has been intense and relatively exclusive » (58).

²⁴ C'est nous qui traduisons. Voilà l'original : « [t]he mother must know when

and how to begin to allow the child to differentiate from her [...]. Thus, she must guide her child's separation from her » (83).

²⁵ Nous avons déjà vu cette séparation mère-fille dans notre étude de *L'Île de la merci*.

²⁶ Voir notre chapitre 2 sur la mémoire ; pour Albanie, la mémoire constitue un moyen de lutter contre l'oubli et de faire durer la relation mère-fille.

²⁷ C'est nous qui soulignons.

²⁸ D'ailleurs, son métier d'assistant social souligne son affinité ainsi que son amour pour les enfants.

²⁹ C'est notre traduction. L'original se lit comme suit : « [I]ove and friendship bind us closely to particular individuals and we set a special value on them precisely because of this » (74).

³⁰ Nous discutons du kitsch et de l'identitaire dans *La Danse juive* dans notre quatrième chapitre.

³¹ Ce n'est pas surprenant que la réunion entre la narratrice, sa mère et la famille de son frère se fait dans un restaurant où la culture aussi est réduite à un produit de consommation (DJ 68-69).

³² Voir le chapitre 1 pour une discussion de l'exil intérieur de la narratrice.

³³ Voir le chapitre 1 sur l'exil.

³⁴ Voir notre premier chapitre où nous parlons de la marginalisation dans ce roman.

³⁵ En ce qui concerne le mutisme chez Farhoud, voir l'article d'Oore (2000a).

³⁶ Il est intéressant de noter que Dounia s'oriente vers l'intérieur, vers la maison et la famille alors que Salim, par contre, a besoin d'établir des contacts en dehors de la maison ; il a besoin d'autrui, de parler, de faire valoriser sa parole et son identité non pas par sa famille, mais par des personnes extérieures à l'unité familiale (BQG 77).

³⁷ Micone fait de cet écart entre générations le sujet de sa pièce de théâtre *Gens du silence*.

³⁸ Chernin note que la nourriture est intimement liée à la quête identitaire : « [l]a nourriture n'est jamais trop éloignée de notre lutte d'établir une identité » (102). C'est notre traduction. L'original se lit ainsi : « [f]ood is never very far from our struggle to establish an identity » (102).

³⁹ Avec Mme Chevrette, Dounia renoue une relation fondamentale avec la mère qu'elle avait perdue pendant sa jeunesse. Mme Chevrette devient une figure-mère pour Dounia et pour sa famille entière : « [e]lle était une mère pour nous. Elle nous voulait du bien comme on veut du bien à ses propres enfants » (BQG 78). Or, d'après Chevalier et Gheerbrant, la chèvre, la mère du monde, est « [...] le symbole de la nourrice et de l'initiatrice, tant au sens physique qu'au sens mystique des termes » (238).

⁴⁰ Mata Barreiro signale que « [...] l'écriture migrante exprime les voix des immigrants, met en scène le processus de 'migrance', de déconstruction et de reconstruction identitaire [...] » (226-227).

⁴¹ Voir notre premier chapitre pour une discussion de la réincarnation et de l'exil intérieur dans *Immobile* de Chen.

⁴² Gilbert note que l'amour est essentiellement une forme d'amitié (68).

⁴³ Quant à l'éloignement d'Alex et de son père, Alex note : « [n]ous n'avions pas le temps de nous parler [...] nous n'arrivions pas à franchir les obstacles de l'absence et de la négligence accumulés » (BT 189).

⁴⁴ Par contre, Gilbert note que dans une relation amoureuse, les amants ne se donnent pas comme but de chercher ce qui est bien pour chaque personne, mais ce qui est bien pour le couple (121).

⁴⁵ Nous discutons de cela dans notre chapitre sur l'exil.

⁴⁶ Ricœur note que l'amitié et l'éthique sont inextricablement liées : « [...] l'amitié ne ressortit pas à titre premier à une psychologie des sentiments d'affection et d'attachement pour les autres [...], mais bien à une éthique : l'amitié est une vertu – une excellence –, à l'œuvre dans des délibérations choisies et capable de s'élever au rang d'*habitus*, sans cesser de requérir un exercice effectif, sans quoi elle cesserait d'être une activité » (1990, 213).

⁴⁷ Gilbert souligne cette dimension éthique des relations interpersonnelles lorsqu'il écrit : « [u]n des aspects les plus précieux dans des relations personnelles, c'est qu'elles nous donnent accès à ce qui est bien chez d'autres

personnes, et ce d'une manière qui reflète quelque chose de bien chez nous, c'est-à-dire notre capacité de reconnaître et de réagir à ce qui est bien » (77). C'est nous qui traduisons. L'original se lit ainsi : « [o]ne very worthwhile thing about personal relationships, then, is that they give us access to what is good in other people in a way that reflects something good in ourselves, namely our capacity to recognize and respond to what is good » (77).

⁴⁸ Selon Sibony « [...] l'amour est une façon de revivre sa source d'être, de se redonner l'origine à l'état brut, l'inconscient comme tel » (1998, 98)

⁴⁹ Sickler note que l'amour est inextricablement lié à l'identitaire dans la fiction de Henry James ; il écrit : « [...] l'amour est la clef essentielle pour une compréhension des mystères de l'identité » (xi). C'est notre traduction. L'original se lit ainsi : « [...] love is the essential key to unlocking the mysteries of our identity » (xi).

Chapitre IV

La Création

L'identité humaine se définit par le langage, la création artistique¹ étant une forme de langage ; la création comme langage est donc un élément fondamental de l'identité. Taylor note que :

[...] le langage est très mystérieux, même énigmatique – et encore plus, si nous le considérons au sens le plus large pour inclure tous les médias signifiants ; ce que nous sommes obligés de faire lorsque nous pensons le langage comme l'aspect qui définit l'être humain, car c'est la création de la musique, de l'art, de la danse, de toutes les 'formes symboliques' qui caractérise l'être humain [...]². (1985, 216)

L'art permet à l'être d'explorer la nature complexe de son moi et de tenter de se comprendre ; d'après Taylor : « [...] c'est dans la création artistique que nous nous approchons le plus de cela, d'une compréhension du mystère de l'expression originale ; et c'est une des raisons pour laquelle l'art est fondamental à notre compréhension de soi³ » (1985, 237). Nous verrons dans les analyses qui suivent que la création joue un rôle primordial dans l'exploration de soi, la compréhension de soi et l'expression de soi. Notre discussion suit le cheminement qui part de la solitude pour aller vers le rapport entre soi et l'autre

et ce chapitre s'organise en trois parties : la création et l'exil, la création et la mémoire et finalement, la création et les relations interpersonnelles.

La Création et l'exil

Le Pavillon des miroirs

L'exil et la création⁴ sont inextricablement liés chez Kokis ; selon Oore : « [s]i le voyage est central à l'œuvre de Kokis, c'est que la poétique du lointain est à sa source. Cette poétique mène évidemment vers le voyage, mais aussi vers le rêve et ultimement vers l'art » (2002a, 23). Le narrateur du *Pavillon des miroirs* puise dans sa situation d'étranger pour transformer son exil en lieu privilégié de la création artistique⁵ : « [c]e fut cette impression de déracinement qui m'a poussé à ce travail inutile d'accumulation d'images peintes » (PM 204-205). La migration qui, dans ce roman, aboutit à la marginalisation vis-à-vis de la société d'accueil, mène également à la la création⁶ ; comme le note Kokis, l'étranger est un être privilégié qui sait accéder à la créativité (1996b, 27). Cette création est positive et féconde ; c'est une création qui empêche l'exilé de basculer dans le vide et qui lui permet de « [...] retrouver la vie » (PM 205).

L'exil et la dérive semblent une condition nécessaire à la création ; selon Kokis : « [I]es thèmes du voyage et de l'exil sont [...] étroitement liés à l'art [...] » (1999c, 134). Le narrateur ne parvient pas à la création avant qu'il ne parte en exil, car le lointain donne à l'artiste le recul nécessaire pour voir son passé et ses origines comme une source riche de sa création. Le passé que le migrant cherchait à enterrer, mais qui revient en exil⁷, finit par devenir la matière de sa création : « [i]ls [des hommes de son enfance] sont revenus me hanter lorsque je suis devenu moi-même un étranger [...]. Je les reproduis depuis lors sous la forme d'images plastiques [...] » (PM 257). Au lieu de sombrer dans la mémoire de son passé, il transforme ses souvenirs en art, car la création l'aide à re-penser le vécu et ensuite à le transformer ; le vécu est « [...] dé-placé [...] et replacé [...] dans un autre contexte signifiant. Ainsi transformé [...] par l'activité humaine, leur rapport à moi n'est plus celui qu'il était » (Kokis 1996b, 23).

L'art de l'étranger représente à la fois ses origines et son état actuel. L'art reflète la situation du migrant, car ses tableaux « [...] sont restés fidèles aux images originales, sans [...] désir de s'adapter au monde morne de l'hémisphère nord » (PM 283). Ces tableaux reflètent l'altérité de l'étranger et l'impossibilité de s'assimiler à la nouvelle culture. Tout comme l'exilé, l'art se situe entre la mémoire des origines et le déracinement dans un nouveau pays. De plus, l'art sert à renforcer et à perpétuer la dérive de l'exilé : « [la création] me garde

vagabond et bâtard même dans ce monde d'ici, et ça envoûte la camarade qui guette » (PM 369). L'artiste finit par transformer son expérience de migrant, et son exil, en source d'une riche création car le déplacement constitue la source féconde de son imaginaire.

La création sert à retenir le migrant en vie : « [...] je dessine et je peins pour ne pas me noyer » (PM 369). Au sein du déboussolement provoqué par une nouvelle culture, la création permet au narrateur de surmonter le danger de se perdre, ainsi que l'angoisse de la non-assimilation ; elle est, comme le note le narrateur, « [...] une forme palpable de transcendance, la seule qu'[il] connaisse [...] » (PM 369). La création transcende toute notion de nationalité et dans ce cas, elle abolit la différence entre indigène et migrant ; ces distinctions n'existent même plus car la création annule l'idée de patrie. Pour le narrateur de ce roman, c'est l'art même qui se transforme en vrai lieu d'appartenance, lieu où l'artiste peut « [...] [se] promener dehors, visiter la vie et [se] dire qu'[il] apparten[t] à quelque part » (PM 283). Faute d'assimilation au pays d'arrivée, faute d'attaches, le migrant s'attache à son art, il se réfugie dans son atelier (PM 283), pour se donner entièrement à son art. Ainsi donc, l'art devient synonyme de vie ; la création sert à valoriser l'existence du migrant (PM 283), et elle transforme l'expérience de l'exil en phénomène positif.

Par ailleurs, Kokis note que l'art constitue « [...] un acte d'affirmation de notre individualité [...] » (1996b, 48). La création est intimement liée à l'identitaire⁸ puisqu'elle relève d'un contact entre le personnel et l'esthétique (Kokis 1996b, 53-54). Elle devient pour le narrateur l'expression par excellence de son identité, et l'art qu'il crée reflète principalement son propre vécu intérieur. L'artiste s'engage dans la création et fouille dans ses expériences afin de les traduire et de les comprendre ; comme le souligne le narrateur : « [v]oilà le sens propre de l'art : dépouiller pour mieux montrer » (PM 362). L'artiste arrive à se re-voir en créant ; la peinture devient une sorte de miroir qui renvoie à l'artiste sa « [...] propre image [...] » (PM 370-371) et qui l'invite à tenter de se comprendre à travers sa création.

Taylor observe qu'il est impossible de séparer le médium de la création de ce qui se manifeste par le biais de cette création⁹ (1998, 537). L'autoportrait est pour l'artiste le meilleur moyen d'explorer son identité, d'autant plus qu'il s'agit d'un art réflexif qui lui permet de se tourner vers lui-même et de faire de lui-même l'objet de son art. L'autoportrait s'exerce comme un travail exact, comme une recherche scientifique de l'identité (PM 253), et c'est une activité qui permet à l'artiste de fouiller au fond de son moi : « [à] chaque nouveau portrait, je cherche à décoller une nouvelle couche de cette identité faite de rajouts comme les vêtements d'un clochard » (PM 254). L'art devient une série de tentatives, une

suite d'autoportraits destinés à dévoiler à chaque fois un nouvel aspect de l'identité. L'autoportrait montre la nature complexe de cette identité car l'artiste s'en sert pour scruter méticuleusement son identité (PM 254).

Par contre, l'artiste crée « [...] en scrutant son objet comme l'anatomiste qui sait que l'enveloppe est vide » (PM 255). Cet objet de l'autoportrait est, en fin de compte, insaisissable ; la recherche de l'artiste aboutit toujours au vide, à un objet qui n'est plus là où il pensait le trouver¹⁰. L'identité que l'artiste cherche à travers sa création se montre fuyante, d'autant plus qu'elle est en constant mouvement hors de sa portée. La création, et surtout l'autoportrait, aboutit donc constamment à l'échec. Au lieu d'atteindre à une identité bien ancrée, solide, l'artiste demeure seul, face à une suite de tableaux qui représente son travail mal réussi : « [...] seules restent la succession d'images, de préoccupations et d'angoisses réunies par la démesure de vouloir fonder une identité » (PM 254). Toute tentative de l'artiste pour arriver à cerner son identité reste dans l'impasse, et son art, tout comme son identité, se veut ainsi « [...] imparfait et inachevé » (PM 254).

Les Lettres chinoises

L'exil chez Chen, comme chez Kokis, constitue une expérience « [...] dynamique et contradictoire [...] » (Sgard 293), mais c'est en même temps une expérience infiniment riche. L'exil et la création sont inextricablement liés dans ce roman puisque l'exil s'inscrit sur le plan même de l'énonciation, une énonciation qui renforce la pluralité du langage. Relatif à la perspective de l'énonciateur, le langage dynamique rappelle les multiples transformations identitaires car le langage chez Chen n'est plus discours absolu, il est ouverture et évolution, et il souligne la polysémie des mots « exil » et « étranger. »

Pour Sassa, tout déplacement est une forme d'exil, investi de connotations négatives, un moyen non pas de s'affirmer et de se trouver, mais plutôt un moyen de se perdre : « [o]n vagabonde sans cesse d'un endroit à l'autre. Et on va de plus en plus loin. On parle plusieurs langues, moins pour s'enrichir que pour s'effacer. On veut disparaître » (LC 51). Par contre, selon Yuan l'exil a un sens différent : « [p]our moi, il s'agit plutôt d'une migration, la migration qu'on trouve à chaque époque de l'histoire humaine et chez toutes les autres espèces vivantes » (LC 53). D'après Yuan, la migration n'a rien de menaçant, et le déplacement physique est un mouvement naturel à tous les êtres.

Mais Sassa insiste sur une autre définition de l'exil. Pour elle, « [i]l n'est pas plus facile de quitter son pays que d'y rester » (LC 51) car elle vit en exil chez

elle¹¹ : « [d]epuis que tu es parti, mon amour, dans un pays dont l'existence m'échappe complètement, je me sens précipitée vers [des] abîmes. Je suis partie moi aussi en exil » (LC 37), et encore : « [o]n a l'impression de s'exiler dans des abîmes pourtant familiers, sans issue ni consolation » (LC 37). Contrairement à l'exil physique, l'exil intérieur s'avère plus douloureux car il est déception ; au lieu de trouver chez soi un refuge, on ne trouve que le vide, un vide qui devient une véritable prison. Le sens du mot « exil » est donc pluriel puisque ses diverses significations, exil physique, migration naturelle, et exil intérieur, sont dépendants de la perspective de l'énonciation.

Il en va de même de la définition du mot « étranger. » Pour Sassa en Chine, les étrangers sont des non-Chinois, des personnes de « [...] la race blanche » (LC 82). Cependant, Da Li note une deuxième signification. Lorsque Sassa lui demande si son amant est « [...] un Chinois ou un étranger ? » (LC 75), Da Li, en tant que migrante, souligne un renversement de ces termes : « [...] comme je ne suis plus dans mon pays, la situation est devenue plus compliquée. C'est moi qui suis devenue étrangère » (LC 82). En Chine les Canadiens sont étrangers, alors qu'au Canada ce sont des Chinois qui deviennent étrangers. Toutefois, les Chinois peuvent devenir étrangers en Chine et l'exil intérieur de Sassa la transforme en étrangère chez elle : « [o]n n'a pas besoin d'aller à l'étranger pour devenir étranger. On peut très bien l'être chez soi » (LC 37). Il

s'agit cette fois-ci non plus d'être un étranger visible, mais de disparaître à l'intérieur de soi, de s'éloigner du monde extérieur. Tout comme l'exil, la notion d'étranger implique un aspect physique et un aspect psychique. Ce pluralisme provient des divergences dans l'expérience et la vision du monde de chaque énonciateur. Le langage reflète ainsi la nature ouverte d'une identité qui refuse toute définition fermée ; polysémique, le langage souligne l'écart entre énonciateur et énonciataire, du rapport ouvert entre signifiant et signifié.

La Danse juive

Alors que chez Kokis et chez Chen la création est associée principalement à l'exil physique, celle que nous trouvons dans ce roman de Tremblay s'associe à l'exil intérieur¹². La création s'ancre dans les apparences et le superficiel ; pensons aux émissions que produit le père de la narratrice, des émissions basées sur une esthétique « [...] américaine [...] » (DJ 18) et « [...] nouveau riche » (DJ 18). L'art ici n'a rien à voir avec le vrai élan créateur¹³, mais se réduit plutôt à la reproduction des images que l'on trouve dans des émissions télévisées, comme celles que la mère de la narratrice regarde (DJ 12), et dans des revues (DJ 13). Il s'agit d'un art kitsch¹⁴, d'un « [...] système fermé qui ne peut se renouveler que par reproduction, cette répétition mimétique et plagiaire » (Le Grand 19). Selon Le Grand, le kitsch est associée à la quête identitaire, car « [...] la dimension du

kitsch s'accompagne presque toujours d'une problématique 'identitaire' - individuelle ou collective [...] » (24). Les personnages dans ce roman se donnent entièrement à la quête des images, et leur identité est fondée sur un art qui n'est que la reproduction d'images ; signalons que le père de la narratrice se crée et se recrée une identité basée uniquement sur une image (DJ 13).

Le kitsch consiste en la reproduction d'une image ; Baudrillard note que le kitsch « [...] se définira de préférence comme *pseudo-objet*, c'est-à-dire comme simulation, copie, objet factice, stéréotype, comme pauvreté de signification réelle et surabondance de signes, de références allégoriques, de connotations disparates, comme exaltation du détail et saturation par les détails » (165-166). L'absence de « signification réelle » a de graves conséquences identitaires. Il n'y a pas de vraie création, pour ainsi dire, rien que la reproduction qui caractérise la culture de masse¹⁵ ; les émissions que regarde la mère de la narratrice reproduisent les malheurs des femmes dont le mari est parti (DJ 11-12). Dans ce système, ce sont les apparences et le superficiel qui priment. Le kitsch envahit la vie et, de même qu'à la télé¹⁶, « [l']image s'impose » (DJ 11) aussi dans la vie réelle. Prenons comme exemple le *diner* américain ; symbole de la reconstitution de la culture américaine au Québec (DJ 21) ; c'est l'image du *diner*, « [...] extraordinaire de l'extérieur » (DJ 21) qui l'emporte sur l'intérieur¹⁷. Le kitsch et la reproduction de masse réduisent la vie à une belle image homogène qui ne

tient pas compte des différences inhérentes à la vie individuelle ; les *talk shows* que regarde la mère portent sur l'image stéréotypique de la femme, mais ils ne disent rien de sa souffrance personnelle (DJ 12). Le kitsch, comme le note Le Grand, « [...] aboutit ainsi nécessairement à la réduction de toutes les dimensions polysémiques et polyphoniques intrinsèques de l'art, le transformant en un système fermé, fini [...] » (19).

Que la quête de l'image parfaite soit couronnée de succès, comme c'est le cas du père de la narratrice et de la mère d'Alice, ou qu'elle échoue, comme chez Alice, l'investissement de l'identité dans le corps et dans les apparences provoque des conséquences troublantes. Comme le signale Baudrillard : « [...] dans l'image centrée sur elle-même, ou dans le message centré sur le code, le signifiant devient son propre signifié, il y a confusion circulaire des deux au profit du signifiant, abolition du signifié et *tautologie* du signifiant » (190-191). L'identité et l'image sont confondues ; cela a pour résultat la subversion du vrai moi intérieur. À propos de son père et d'Alice, la narratrice remarque : « [m]on père s'est perdu dans cette quête. Il est épuisé de perfection comme Alice le deviendra sans doute » (DJ 117), et lorsqu'elle se décrit elle-même, elle note : « [j]e me sens épuisée. Mon corps me fatigue [...]. » (DJ 124). La répétition du mot « épuisée » souligne non seulement la fatigue physique de la narratrice, mais aussi une perte totale d'intériorité qui aboutit à un vide intérieur.

De plus, en cherchant l'identité dans les images du kitsch, ces personnages perdent toute possibilité de transcendance. L'évolution identitaire semble impossible et ils sombrent dans un état de stagnation totale, un état dont ils ne peuvent plus s'échapper. C'est le cas de la mère de la narratrice :

[j]e pense souvent que ma mère ne comprend pas sa vie. Quelque chose lui a échappé, il y a longtemps. Elle s'est endormie dans les musiques sirupeuses des centres commerciaux qu'elle a trop fréquentés. Ma mère est enfermée dans sa banlieue et dans sa fausse politesse. Blindée, indestructible, le vocabulaire farci de propos insignifiants dans ses magazines féminins.
(DJ 51)

Les images propagées par la culture de masse et la commercialisation contribuent à la stagnation de la mère, une stagnation évidente dans l'usage des mots tels qu'« endormie » et « enfermée. » Ayant investi son identité dans le kitsch, la mère perd tout contact avec la réalité ; elle se durcit et s'emprisonne à l'intérieur de ses fausses images. Alice aussi est prise dans la stagnation, et la narratrice la décrit ainsi : « Alice qui souhaitait désespérément voir son image à l'écran de télévision, qui travaillait son corps depuis des années et qui n'avait réussi qu'à parler de garanties sur les voitures et de consommateurs abusés » (DJ 102). En se consacrant à la poursuite du kitsch, Alice devient la victime de la société de consommation et de reproduction ; elle est, en fin de compte, aussi exploitée par les médias que les consommateurs dont elle parle. Bien qu'Alice ne réussisse pas dans sa quête, elle persiste tout de même ; par conséquent, elle

trouve un travail qui ne lui permet pas d'avancer. La quête de se construire une image parfaite se transforme en piège, un piège qui aboutit à une stagnation dont l'être est incapable de sortir.

Voilà l'aspect malheureux de la substitution du kitsch à la place d'une vraie création. Comme le note Finkelstein : « [...] nos efforts de cultiver le moi et d'arriver à une connaissance de soi sont des activités qui ont eu l'effet inattendu de nous éloigner de l'objet de nos désirs, c'est-à-dire, une notion profonde du moi. C'est comme si plus nous cherchons l'identité, au vingtième siècle, plus cette identité s'affaiblit¹⁸ » (188). Chez sa mère, la narratrice remarque qu'elle est « [...] déplacée dans cette salle de bain [...] » (DJ 80) et que sa mère aussi est « [...] déplacée [...] » (DJ 51). Ici, la recherche de soi est déplacée, dans la mesure où cette recherche se dirige vers le corps et les images, et non pas vers le moi intérieur. Ainsi, plus on recherche l'identité uniquement à travers des images, plus l'objet de cette recherche, le moi, demeure introuvable. Par le biais d'une telle quête de soi l'on se distancie de plus en plus du vrai moi. Cette recherche de soi aboutit, ironiquement, à un exil intérieur caractérisé par la perte totale de soi : « [I]a prévalence des images, du monde des images (y compris les vidéogrammes et les images de synthèse), l'importance du décor, du kitsch, du clinquant [...], l'importance de l'image, du donné-à-voir a vidé l'intériorité, l'intime, le rapport de soi à soi » (Robin 1992, 34).

La Création et la mémoire

Le Pavillon des miroirs

La création dans *Le Pavillon des miroirs* est intimement liée à la mémoire et cette création évoque une descente orphique aux enfers. D'abord, la création chez Kokis suggère une descente orphique par la solitude de l'artiste et par la clôture de son atelier, deux conditions nécessaires à la quête orphique (Kushner 14). Comme le note Taylor, l'artiste vit dans la solitude ; il existe en marge de la société et s'isole des autres (1998, 531). Le narrateur chez Kokis, étranger et artiste, demeure dans une solitude totale ; en tant qu'étranger il est isolé vis-à-vis de la société, et en tant qu'artiste, il s'isole de sa propre volonté afin de poursuivre sa création : « [j]e ferme ainsi les yeux à ce qui m'entoure pour me sentir vivant. [...] je reviens à mes images dans l'atelier fermé » (PM 370).

De plus, le narrateur décrit la peinture en se servant du vocabulaire du souterrain. Il compare l'acte de création tantôt à une « [...] chute lente, un glissement fait de charmes [...] » (PM 253), tantôt à une « [...] plongée dans le gouffre » (PM 253). D'autre part, il se compare à un « [...] spéléologue [qui] se guide par les anfractuosités des surfaces souterraines pour mieux poursuivre son exploration » (PM 253). Il s'agit d'une descente aux enfers et l'artiste crée

l'autoportrait seul entre lui-même et la mort (PM 255) ; la création lui permet « [...] de mieux s'approprier les visages de la mort » (PM 253).

Cette descente orphique entraîne des conséquences identitaires car elle apparaît « [...] sous la forme d'une découverte de soi-même [...] » (Kushner 77). La création, et surtout la création de l'autoportrait, évoque une confrontation entre l'artiste et lui-même, une aventure intérieure qui met « [...] l'homme seul en face de son passé » (Kushner 133). L'art réveille la mémoire du narrateur-artiste et « [...] mobilis[e] des secteurs parfois plus mystérieux de [son] être-au-monde » (Kokis 1996b, 47). Le tableau est une œuvre d'art qui dérange (Kokis 1996b, 57) et qui rappelle à l'artiste les images de son passé : « [m]es souvenirs se sont [...] activés de manière nouvelle, et de plus en plus d'images, devenues très précises, se sont mises à m'assaillir à tout moment. C'était la rupture des digues » (PM 133) ; et encore : « [l]es images de mon enfance s'imposaient davantage, gagnant un éclat ironique avec les pigments » (PM 136). Cet éveil de la mémoire révèle au narrateur la difficulté d'enterrer son identité passée (PM 83). Il finit par découvrir que sa vraie identité est son identité d'origine car son art lui montre que « [l]'identité nouvelle, si durement acquise s'est révélée être un piège » (PM 82).

Une fois la mémoire éveillée par des tableaux qui révèlent « [...] l'expérience d'un passé significatif [...] » (Kokis 1996b, 65), l'artiste puise dans le passé et crée à partir de « [s]a matière [qui] est le temps qui passe, gravé dans les

plis et les cicatrices du visage » (PM 253). La création est nécessaire au narrateur, ce « [...] véritable artiste du temps » (PM 361) et elle lui permet de fouiller dans son passé et de partir à la découverte de son monde intérieur (Kushner 79). L'artiste transforme l'acte de créer en une « [...] recherche du temps perdu [...] » (PM 370), et il crée pour mieux cerner son passé. Selon le narrateur, la peinture sert à figer le temps fuyant du passé (PM 253), et à saisir des moments précis de sa vie.

Ayant essayé en vain de dompter ses images du passé en les revoyant en souvenir, le créateur considère l'art comme un outil essentiel pour les maîtriser car elles le hantent et l'obsèdent (PM 137). D'après le narrateur, il faut « [...] créer de toutes pièces cet énorme réseau d'ombres et de taches d'encre pour dégager enfin les décombres d'une mémoire jusqu'alors ensevelie » (PM 82). L'art est nécessaire d'une part pour faire ressurgir les souvenirs, et d'autre part pour se libérer du passé. L'artiste arrive ainsi à réifier ses images du passé et à les voir de manière objective en les transformant en tableaux (PM 139). Tout comme Orphée, le narrateur finit, lui aussi, par transcender la mort (PM 369) et par se sentir enfin « [...] vivant » (PM 370).

Le Bonheur a la queue glissante

L'écriture et la parole constituent une forme privilégiée de la création et permettent à Dounia de transcender son silence. La relation entre mère et fille se transforme en relation entre narratrice et scribe¹⁹ une fois que la fille de Dounia, Myriam, une écrivaine, décide de rédiger la biographie de sa mère²⁰ (BQG 29). Cette relation joue un rôle essentiel sur le plan identitaire, car elle sert à valider la parole de Dounia ; elle remarque : « [j]e peux parler autant que je veux, sans peur de me tromper. Avec [Myriam], on dirait que ma langue se délie, que ma poitrine respire mieux. [...] Avec Myriam, on dirait que je suis une autre personne » (BQG 24). Dans sa relation avec Salim, qui ne l'écoute même pas lorsqu'elle veut parler (BQG 21, 61, 118), Dounia n'est pas valorisée en tant que personne libre et indépendante ; en fait, pour Salim, elle ne mérite même pas qu'il discute avec elle ou qu'il lui montre le moindre geste affectueux (BQG 63). Par contre, Myriam écoute Dounia, elle *veut* entendre ce que dit sa mère : « [p]our la première fois de ma vie, quelqu'un avait besoin de ce que je pensais, de ce que je voulais dans la vie, de ce que j'avais été et de ce que je suis devenue. J'étais au centre d'un savoir que nul autre que moi ne possédait » (BQG 124). Dans cette relation narratrice-scribe, la parole de Dounia devient importante, voire nécessaire à autrui. La parole, et ainsi l'identité de Dounia, sont valorisées, et sont même transformées, non pas par le simple fait de parler, mais par l'attention de Myriam. Puisque

Myriam s'intéresse sincèrement à l'histoire de sa mère, puisqu'elle l'écoute avec altruisme et générosité, Dounia aboutit à l'affirmation de sa valeur en tant que personne, et transcende le silence.

L'exploration de la mémoire²¹ entreprise par Dounia s'inscrit au sein de cette relation narratrice-scribe²². À l'aide de sa fille (BQG 124), Dounia réfléchit à sa vie (BQG 47, 139) et organise ses souvenirs en forme de récit : « [j]e racontais mes souvenirs. Petit à petit, j'y prenais goût. Quand je n'étais pas avec [Myriam], je pensais aux histoires que j'allais lui raconter. Le soir, je ne regardais plus la télévision, je pensais à ma vie, je rassemblais les morceaux de mon passé » (BQG 124). C'est par le biais de ce récit que Dounia arrive à fouiller au fond de sa mémoire et le désir de raconter sa vie l'encourage à approfondir son exploration du passé. Au sein de la relation narratrice-scribe, ce récit permet à Dounia d'exprimer son expérience du passé : « [c]'est dans le récit principalement que s'articulent les souvenirs au pluriel et la mémoire au singulier, la différenciation et la continuité » (Ricoeur 2000, 116).

Cependant, la transcendance de son silence n'est que temporaire. Lorsque Myriam demande à sa mère de lui parler de son fils, Abdallah, et de sa maladie psychologique, Dounia se voit confrontée aux souvenirs les plus douloureux de sa vie. Au lieu de parler de ces souvenirs, elle décide d'arrêter de raconter sa vie. Parler d'Abdallah l'obligerait à parler aussi d'elle-même car il existe une

correspondance entre la maladie d'Abdallah et le passé de Dounia : « [c]haque fois qu'Abdallah tombe malade, je revois ce cendrier gros comme trois assiettes venir fendre le front et la tête de mon fils, ce cendrier lancé par celui que je ne peux appeler mon mari tant je le déteste ; chaque fois, je revois cette botte me fendre la lèvre et moi qui ne fais rien » (BQG 151). Remarquons la symétrie entre les deux parties de cette phrase, symétrie stylistique qui souligne la ressemblance entre l'expérience d'Abdallah et celle de Dounia. Or, Dounia veut éviter à tout prix l'articulation d'un moment-charnière de sa vie, moment qu'elle préférerait oublier²³ : « [c]omment dire toutes les violences que j'ai subies sans réagir, comment parler de ma honte, de ma résignation, de ma rancœur, de mon amertume et de ma haine, de ma lâcheté, sans vouloir mourir, sans mourir... » (BQG 152-153) ; et encore : « [c]omment dire la vérité que j'ai cachée depuis si longtemps, comment dire que mon propre père est un lâche et un menteur quand j'ai toujours dit qu'il était un saint homme. Comment dire que, dans le fond de mon cœur, je n'ai aucun respect pour lui, comment dire que je le hais sans frémir » (BQG 153).

Ce moment de sa vie l'a tellement marquée, que pour en parler, Dounia n'aurait plus recours aux proverbes dont elle se sert pour éviter de parler de sa vie. À cause des questions que lui pose Myriam, Dounia est confrontée à la possibilité de devoir articuler ce moment qui l'imprègne d'une honte profonde et

paralysante (BQG 128). Comme le remarque Lynd : « [l]’idée de devoir éventuellement communiquer à une autre personne une expérience honteuse du passé pourrait nous amener à une prise de conscience vivace de ce que nous avons jusque là caché sous des phrases générales²⁴ » (64). Cependant, à cause de sa honte profonde, Dounia n’arrive jamais à une affirmation complète de son identité : « [i]l y a des choses que l’on ne peut ni raconter ni dire à voix basse tant on en a honte » (BQG 147). La honte est une expérience impossible à dire ; d’après Lynd « [...] l’expérience de la honte est en elle-même isolement, aliénation et elle est non-communicable²⁵ » (67). Alors que le narrateur du *Pavillon des miroirs* se sert de son art pour extérioriser son passé, pour Dounia, la narration et l’écriture aboutissent à l’échec : privée de la parole, Dounia est incapable de dépasser son silence et de transcender la honte²⁶.

Dounia retombe dans le silence et sa vraie identité reste toujours intériorisée ; c’est une identité que Dounia doit refouler et cacher dans l’obscurité du non-dit : « [i]l y a des choses que l’on ne peut pas dire, que l’on ne dit pas, même pas à soi-même, des choses que l’on voudrait enfouir loin » (BQG 147). De plus, cette non-articulation de soi provient d’une véritable *incapacité* de se dire : « [c]omment dire à ma fille ce que je n’arrive pas à dire à moi-même ?... Comment parler du feu ? Comment parler de la cendre ? » (BQG 140). Il s’agit pour Dounia non seulement d’un refus de raconter sa vie à Myriam, mais d’une

véritable impossibilité d'articuler son passé, car ni la parole ni l'écriture ne pourraient jamais exprimer cette réalité de manière exacte, et ne pourraient jamais servir de témoignage juste de l'expérience vécue : « [...] tout ce que je pourrais dire sera bien en deça de la réalité. Tout ce que je pourrais dire serait très loin de ce que j'ai vécu, alors j'aime mieux ne pas en parler » (BQG 128), et : « [c]e que nous avons vécu toi [Abdallah] et moi ne peut pas se dire. Aucun livre ne peut en témoigner, vingt livres ne suffiraient pas » (BQG 145)

La Création et les relations interpersonnelles

Les Lettres chinoises

L'identité dans ce roman de Chen s'inscrit dans l'épistolarité, c'est-à-dire, l'échange de lettres entre la Chine et le Canada. Selon Altman, la lettre est une réflexion de soi (186) et cette réflexion se définit non seulement par le destinataire de la lettre, mais également par sa relation avec le destinataire²⁷ (118). Par le biais de la lettre, le destinataire assume une identité en fonction de son lecteur. Yuan prend le ton d'un amant dépendant de sa bien-aimée dans ses lettres à Sassa : « [m]ais comment être moi-même sans toi ? Je suis comme un cerf-volant qui vole très loin, vraiment très loin, et dont la corde est entre tes mains. Si tu lâches

la corde, où ira-t-il, ce cerf-volant ? » (LC 164). Notant qu'il a besoin de sa fiancée pour rester lui-même, Yuan crée une identité dépendante de Sassa qui seule pourrait le sauver de la confusion et de la dérive.

Yuan conserve cette identité d'amant fidèle vis-à-vis de Sassa, rappelant tantôt leur avenir ensemble au Canada, tantôt des souvenirs partagés par le couple²⁸ (LC 113). Son identité chinoise est liée avec celle du couple ; imprégnant le présent du passé, le nouveau monde des souvenirs chinois, Yuan reste pour Sassa l'amant qu'il était en Chine même s'il vit au Canada. Pensant à sa lectrice, Yuan choisit bien l'identité qu'il veut projeter dans ses lettres, identité précise construite en fonction de sa relation avec Sassa. Cependant, cette identité est unidimensionnelle et lacunaire, puisque Yuan, en pleine « [...] métamorphose [...] » (LC 164), choisit de ne pas révéler à sa fiancée le côté « occidental » de son identité.

Les lettres que Da Li envoie à Sassa dévoilent ce côté caché de Yuan. Puisque Sassa joue le rôle de confidente²⁹, Da Li lui écrit à propos de ses aventures amoureuses : « [j]e dois absolument t'écrire, Sassa. Il est deux heures du matin, et je n'ai pas sommeil. Tu devines peut-être déjà ce qui se passe » (LC 70). Da Li décrit son amant chinois, un homme pris dans une relation occidentale, mais qui veut tout de même rester fidèle à sa fiancée chinoise : « [j]e suis amoureuse de quelqu'un qui est heureusement fiancé à une autre. Ces

fiançailles chinoises, tu le sais bien, signifient beaucoup plus qu'un mariage ici » (LC 103). Se rappelant néanmoins qu'elle écrit à cette fiancée, Da Li lui raconte tout à propos de son amant, tout sauf, bien sûr, son nom : « [p]ardonne-moi de ne pas le nommer ni le décrire. Le nom et l'apparence ne sont pas importants » (LC 72). L'écriture de Da Li est aussi lacunaire que celle de Yuan ; l'identité de son amant, tout comme l'identité cachée de Yuan, comprend un côté explicite et un côté implicite qui demeure dans l'obscurité du non-dit.

Par ailleurs, la lecture des lettres est primordiale et apporte la cohérence au discours identitaire (Altman 187). Puisque Sassa lit les lettres de Yuan aussi bien que les lettres de Da Li, sa lecture devient un déchiffrement de ce qui est dit, des indices tels que : « [c]omme il habite tout près de chez moi, je tremble à l'idée de devoir le rencontrer de temps à autre » (LC 73) ; et : « [j]e sais qu'il aime sa fiancée. Il voit en elle son passé, sa jeunesse, ses valeurs et son pays » (LC 90). Ce déchiffrement reconstitue le non-dit et amène Sassa à la reconstruction de la duplicité de Yuan : « [j]e comprends pourquoi l'ami de Da Li (t'a-t-elle parlé de son ami qu'elle aime vraiment ?) n'a pas pu rester fidèle à sa fiancée au loin. Il fait l'amour à Montréal et envoie des lettres à Shanghai, car il vit dans deux mondes et il aime de deux façons » (LC 160-161)³⁰. La lecture conduit à la reconnaissance d'un amant qui se construit une identité d'une part orientale, d'autre part occidentale. La lecture va au-delà de ce qui est dit, elle puise au fond

de l'écriture pour en extraire une réalité sous-jacente aux mots. Intimement liées, lecture et écriture représentent deux faces dépendantes du discours identitaire, permettant la re-construction et la réconciliation d'une identité fondée sur l'altérité, une identité qui se définit par l'écart entre le dit et le non-dit, voire entre soi et autre³¹.

D'autre part, la lecture conduit le lecteur à une re-connaissance de soi. L'identité de Sassa devient une réaction aux lettres de Yuan. Elle lit dans une de ses lettres : « [j]’ai invité Da Li au restaurant. Elle avait mis une jupe à fleurs et riait fort comme autrefois » (LC 64). Sassa répond ainsi :

[...] j’ai lu ta lettre dans mon lit. Comme d’habitude, je l’ai lue et relue. À la quatrième lecture [...] je suis tombée endormie. [...]

J’ai poursuivi mon rêve. [...] [La jupe à fleurs] était trop étroite pour moi. [...] Je continuais à l’essayer [...], jusqu’à ce que le tissu se déchire, en pleine nuit, avec éclat.

Il est en moi, ce bruit du déchirement d’une jupe à fleurs. (LC 66-67)

Par la lecture, l'écriture est intériorisée, et cette intériorisation amène le lecteur à la redécouverte d'un moi fragmenté. Lorsque Sassa apprend l'identité cachée de Yuan et lorsque le triangle amoureux se développe, elle est tiraillée entre ses valeurs chinoises et les nouvelles valeurs occidentales de Yuan, entre son rôle

d'amante fidèle et sa situation de femme trompée. Ce déchirement va en augmentant et aboutit à une « [...] identité confuse » (LC 85)³².

Cet éclatement intérieur est ensuite extériorisé puisque lecture et écriture sont inséparables ; le destinataire d'une lettre devient le destinataire d'une nouvelle lettre (Altman 122). Sassa reconstitue l'identité de Yuan pour devenir ensuite le je fragmenté de son propre discours. Face à Yuan, elle subit une blessure identitaire ; elle se présente de moins en moins comme amante langoureuse et de plus en plus comme femme consciente de la réalité d'un amour à distance : « [c]'est douloureux, ça, un amour manqué. Je ne veux pas que tu souffres. Je préfère que tu vives dans le présent sans trop t'occuper du passé ni du futur » (LC 110) ; et encore : « [o]ui, je t'ai perdu par un certain après-midi de dimanche à l'aéroport de Shanghai. J'aurais dû le comprendre dès le moment où tu es monté dans l'avion » (LC 132). En écrivant, Sassa constate la fin de sa relation avec Yuan et s'affirme ainsi en tant que femme indépendante.

Mais, c'est une autre Sassa qui écrit à Da Li ; en tant que confidente elle continue à encourager son amie dans sa poursuite amoureuse : « [s]ois sûre, Da Li, de ma profonde amitié pour toi. Quoi qu'il arrive, je veux que tu sois heureuse. Tu mérites d'être aimée. Donne-lui un peu de temps. Avec patience, on arrive à tout » (LC 142). Il existe un écart entre la Sassa qui écrit à Yuan et celle qui écrit à Da Li ; cet écart vient de la lecture et se projette dans le monde par le

biais de l'écriture. Comme dans le cas de Yuan, la lecture et l'écriture sont dépendantes l'une de l'autre ; chez Sassa, la lecture permet de se re-connaître et l'écriture devient ensuite un moyen de se faire re-connaître par l'autre. Lecture et écriture se répondent par un échange continu, échange qui évoque le renouvellement d'une identité fragmentée et reconstituée sans cesse vis-à-vis de l'autre.

Immobile

Omniprésent dans *Immobile*, faisant partie intégrante du passé et de la vie actuelle, l'art touche à presque chaque aspect de la vie des personnages et devient essentiel à la question identitaire. Il s'agit principalement de deux formes artistiques : l'opéra, c'est-à-dire, une combinaison du théâtre et du chant, ainsi que l'art de raconter. Ces deux genres artistiques, reliés d'ailleurs à la voix, jouent un rôle primordial dans la formation de l'identité personnelle et influencent également l'identité au sein des relations interpersonnelles.

Remontant aux origines même de la narratrice (I 21), l'art constitue un élément fondamental de son identité et, selon la narratrice, il en est l'élément le plus important : « [...] je n'avais jamais vraiment vécu, me semblait-il, que quand je faisais partie de la troupe d'opéra où seul le mouvement importait » (I 122).

Tout comme dans *Les Lettres chinoises*, l'identité dans *Immobile* est en constante (re)création. La narratrice s'invente, se crée et se re-crée une identité par le biais du théâtre, et la création lui sert de validation et de justification non seulement de son moi mais de son existence entière : « [s]ans me fatiguer je montais et remontais sur la scène [...] *en dehors de laquelle la vie n'en valait pas la peine*³³ » (I 24) et lorsqu'elle épouse le prince elle remarque : « [d]epuis que j'avais quitté la scène, que le palais m'avait récupérée, *j'avais cessé de vivre*³⁴ » (I 122). Dans ce roman, art et identité sont inséparables et jouer au théâtre est pour la narratrice un acte fondamental, un acte qui constitue le but même de sa vie.

Par ailleurs, la narratrice ne saurait exister indépendamment en tant qu'artiste car « [i]l n'y a d'art que pour et par autrui » (Sartre 1948, 50). Puisque son identité prend sa source dans le théâtre, cette identité se définit toujours en fonction d'un autre, c'est-à-dire, du spectateur ; en parlant de S... la narratrice note : « [m]on spectateur allait me laisser. Il fallait le rattraper malgré tout, le retenir à tout prix. C'était une question de vie ou de mort. Sans lui ma voix n'avait plus de valeur, et mon asile ne serait plus une scène » (I 65). L'autre justifie le rôle de la narratrice en tant qu'actrice ; en effet, le spectateur devient nécessaire à sa survie car c'est lui qui transforme la vie en scène et qui fait vivre non seulement l'art du créateur, mais le créateur même ; d'après la narratrice, elle ne peut « [...] rayonner qu'à travers la lumière d'autrui » (I 47).

Toute relation interpersonnelle dans ce roman démontre l'importance de l'art, et tout comme la relation entre la narratrice et S... est une relation entre actrice et spectateur, celle entre la narratrice et A... en est une de narratrice et de narrataire (I 55, 97). Dans *Qu'est-ce que la littérature ?* Sartre limite sa discussion aux rapports entre écrivain et lecteur ; nous croyons toutefois que ses propos peuvent s'appliquer à l'art en général. Selon lui, l'art doit constituer « [...] un pacte de générosité et de confiance entre l'auteur et le lecteur³⁵ ; chacun fait confiance à l'autre, chacun compte sur l'autre, exige de l'autre autant qu'il exige de lui-même. Car cette confiance est elle-même générosité [...] » (1948, 62). Or, la narratrice abuse de ce rapport de confiance et elle profite de son rôle de créateur en utilisant « [...] la force de [s]a voix [...] » (I 120), afin de charmer les autres (I 47) ; voilà ce qu'elle fait en trahissant S... auprès du général : « [j]e me mis à parler, le regard fixé sur les bras musclés du général. Tout s'était bien passé. Avec une étrange facilité. Une simple récitation. Un air d'opéra » (I 109). En transformant la vie et la parole en œuvre d'art elle vise à manipuler les autres ; dans ce cas l'art devient une arme puissante (I 34) et il ne s'agit même plus d'un don généreux de soi à l'autre, mais plutôt d'un acte entrepris par la narratrice afin d'atteindre ses propres objectifs³⁶. Il faut se demander ainsi si dans le cas de la narratrice, nous pouvons parler d'art puisque cette création pervertie exprime non pas la générosité, mais l'égoïsme fondamental de la narratrice et représente une violation de la confiance entre soi et l'autre.

Le Messie de Belém

Comme nous l'avons noté à propos des *Lettres chinoises*, la création dans cet ouvrage s'accomplit aussi sur le plan de la forme et sur celui du fond ; sur les deux plans, l'identité s'inscrit au sein d'une création qui souligne la nature relative de l'identité. Nous comptons explorer d'abord la narration dans ce roman et le rôle que les différentes formes de narration jouent dans la construction identitaire du personnage principal. Ensuite, nous examinerons le thème de la création.

Parmi les autres romans étudiés jusqu'ici, *Le Messie de Belém* s'avère unique car le récit n'est plus raconté d'un seul point de vue, ni par un seul narrateur ; il s'agit, au contraire, d'une narration polyphonique où chaque chapitre a un narrateur différent ainsi qu'une focalisation différente. Cette narration polyphonique joue un rôle fondamental dans la construction identitaire du personnage principal ; puisqu'elle part de l'objectivité pour devenir de plus en plus subjective, et pour dépendre de plus en plus d'autrui, elle participe à la création d'une identité mouvante et insaisissable.

Dans le premier chapitre, la narration reste objective. Absent de l'histoire en tant que personnage, le narrateur raconte l'histoire de l'extérieur. C'est un narrateur omniscient, extradiégétique et l'on ne connaît rien de son identité, car il n'intervient à aucun moment dans la diégèse. Le lecteur suit le regard du

narrateur, regard qui porte sur le personnage. Cette focalisation du narrateur permet au lecteur de pénétrer à l'intérieur de la vie de Jadson et de cette façon, de connaître l'identité du personnage. De plus, le lecteur apprend plus que de simples faits sur ce personnage puisque le narrateur occupe une position privilégiée et nous révèle les pensées et les sentiments de Jadson, cet homme « [...] en proie à l'angoisse qui l'agressait régulièrement [...] » (MB 22) : « [i]l était riche. Il était malheureux » (MB 17) et nous lisons encore : « Jadson se sentit coupable. Il ressentit toute la honte d'avoir piégé quelqu'un et de se faire prendre la main dans le sac » (MB 33).

Le chapitre trois se compose de lettres écrites par le professeur de Satranga à Jadson. Cette épistolarité se déroule à sens unique car nous lisons les lettres qu'écrit le destinataire, mais nous ne lisons jamais les réponses à ces lettres. Le professeur, un ancien amant de Jadson, ne reçoit d'ailleurs qu'une seule réponse à ses lettres, et celle-ci n'est pas reproduite dans le roman, mais plutôt indiquée dans une autre lettre qu'il adresse à son destinataire : « [t]u m'as écrit ! J'ai cru remourir. » (MB 117). Il s'agit dans ce chapitre d'un narrateur autodiégétique qui raconte et analyse sa relation avec Jadson. D'une part, la confidentialité des lettres permet au destinataire d'évoquer des moments intimes entre lui et son destinataire, chose qu'il ne pourrait pas faire dans un récit destiné à un public général. D'autre part, l'épistolaire permet au lecteur externe de saisir

la nature de la relation entre le destinataire et le destinataire. Le lecteur externe voit ainsi l'identité de Jadson telle qu'elle se définit en fonction d'une relation amoureuse avec un autre³⁷.

La lettre sert le double but de révéler au lecteur externe non seulement l'identité de Jadson mais aussi celle du narrateur, puisque, comme nous le lisons dans le cinquième chapitre, « [...] celui qui écrit se dévoile davantage que son sujet » (MB 132). Comme nous avons indiqué dans notre analyse des *Lettres chinoises* dans ce chapitre, l'épistolarité relève de la relation entre un destinataire et son destinataire ; par le biais de la lettre, l'identité du destinataire se définit par rapport à son lecteur interne (Altman 118). Les opinions et les sentiments du destinataire envers lui-même ainsi qu'envers Jadson, son ancien amant, foisonnent dans ce récit : « [j]e t'imaginais, dansant parmi les autres élèves, cloués par ta grâce. Ta beauté. Tu étais laid de beauté. Horrible. Hideux. Dégoûtant. Je te haïssais d'amour » (MB 101), et encore : « [c]haque parcelle de ma peau, chaque fibre de moi se rappelait ton nom. J'étais à la fois surexcité et horrifié. Je croyais tout mort. Erreur. La souffrance était encore bien vive. Je ne m'étais senti aussi vivant depuis trop longtemps » (MB 103). À l'encontre du narrateur du premier chapitre, le récit du professeur n'est pas un récit neutre ; sa vision de Jadson et de leur passé ensemble ne saurait être racontée de façon objective. L'intensité des sentiments omniprésents dans ses lettres empêche le

professeur d'écrire d'un point de vue détaché et rationnel. Le lecteur externe doit se rappeler que l'identité de Jadson, racontée par un ancien amant, d'un point de vue émotionnel, sera toujours influencée par la subjectivité du récit.

C'est dans le chapitre cinq, « Pentateuque d'un converti, » que la narration devient de plus en plus subjective et que l'identité de Jadson devient de plus en plus fluide. Comme dans le chapitre trois, il s'agit ici d'une narration en forme de lettres écrites à un destinataire dont nous ne lisons jamais les réponses. Et, de même que dans le chapitre trois, le récit ici est un récit subjectif, marqué fortement par les opinions du narrateur : « [t]u sais combien j'abhorre les oiseaux de tôle et ces quelques heures dans le ventre d'un coucou national n'ont rien fait pour me ramener à de meilleurs sentiments » (MB 147).

La narration se déroule ici à trois niveaux différents qui se mélangent et s'entrecroisent. D'abord, signalons le récit du narrateur, historien à la retraite, qui raconte ses voyages à travers le Brésil ainsi que ses discussions avec plusieurs personnes à propos de Jadson. Notons aussi que le récit métadiégétique joue un rôle fort important, et dans ses lettres, l'historien écrit principalement des récits que les autres lui racontent. Nous distinguons deux formes de récit métadiégétique. D'abord, les lettres de l'historien contiennent des histoires qu'on lui raconte ; ce sont des histoires racontées par des témoins directs, comme des gens qui ont connu Manù et Mercedes (MB 138), ou Madame W., la femme qui

avait accueilli Mercedes après son expulsion (MB 139), ou bien Schmitt, le professeur de danse de Jadson (MB 151). Mais sur un deuxième plan, le narrateur reproduit dans ses lettres des histoires indirectes, c'est-à-dire, des histoires racontées par l'intermédiaire de personnes qui répètent ce qu'elles ont entendu, des récits qu'on leur avait déjà racontés, voire, des « [...] rumeurs [...] » (MB 129).

Bien que le narrateur soit à la recherche de la vérité (MB 171), la prédominance du récit métadiégétique a pour résultat la mise en question de l'exactitude du récit ; notons que le récit métadiégétique consiste principalement en des « [...] ouï-dire [...] » (MB 132). Nous trouvons dans le texte des marqueurs pour avertir le lecteur que la narration ne saurait être prise comme vérité absolue : « [...] il *paraît*³⁸ qu'il parlait aux oiseaux [...] » (MB 137) ; et nous voyons le caractère incertain du récit quand il s'agit de la mort de Manù : « [...] certains disent déchiqueté par une batteuse, d'autres à coup de machette » (MB 132). De plus, le lecteur externe doit remettre en question la crédibilité du narrateur même, étant donné son état d'esprit lorsqu'il écrit une partie de son récit : « [j]e te répète donc cette histoire à travers les brumes de Waikiki [une boisson alcoolisée] » (MB 175). La vérité de la narration, et ainsi celle de l'identité de Jadson, est mise en question par la nature peu certaine du récit.

De plus, le concept de la vérité de tout discours est remis en question, comme le note le professeur de danse lorsqu'il remarque au narrateur : « '[i]maginez la vie sans la moindre entorse à la vérité. Ce doit être ça, l'enfer. L'espoir, c'est le mensonge en robe de chambre qui se garde au chaud' » (MB 161), et encore : « '[q]ui dit vrai, je vous le demande : celui qui croit ou celui qui nie' ? » (MB 161). Par conséquent, la vérité que recherche le narrateur, une vérité absolue, n'est pas celle qu'il trouve (MB 171). Plus le narrateur apprend sur l'identité de Jadson, plus cette identité lui paraît fuyante et insaisissable. Il n'y a pas une seule vérité absolue, mais plusieurs vérités, représentées toutes dans chaque récit de ce chapitre ; le récit de l'identité de Jadson se transforme ainsi en « [...] vrai mensonge [...] » (MB 162) et en « [...] contrevérité [...] » (MB 179).

Chaque perspective ajoute un nouvel aspect à la construction de l'identité de Jadson et aboutit à une identité recrée à partir d'une multitude de récits. L'identité de Jadson est créée et re-créée au moyen de la narration et de l'écriture des lettres, et par la relation entre le destinataire et le destinataire de ces lettres. La construction identitaire est inextricablement liée à la narration car l'identité change et évolue selon les différentes formes et degrés de narration. Cette identité, par le biais de la narration extradiégétique, une narration objective, se présente au début du roman comme bien vérifiable. Mais cette identité est de plus en plus variable et opaque à mesure que la narration devient de moins en moins certaine.

C'est la « contrevérité » de la narration qui permet la transformation de Jadson en homme sacré et qui ôte son identité du plan quotidien pour la re-fonder sur le plan mythique : « [v]oici l'homme. Victime victorieuse. Proie volontaire et sereine. Image de l'ultime sacrifice. De la déraison. Salvatrice ? Quelle importance qu'il soit un messie des pauvres pourvu qu'il soit » (MB 184).

En ce qui concerne la thématique du roman, l'art contribue à la formation d'un rapport entre soi et l'autre³⁹. L'art permet à l'être de s'approcher de l'autre, et la poésie constitue le site d'une rencontre entre soi et l'autre ; la première fois que Franz voit Mercedes il « [...] resta figé un instant puis, comme hébété, récita en allemand un poème aux accents douloureux » (MB 54). De plus, l'art initie la communication avec l'autre ; lorsque Mercedes va à la maison des maîtres pour la première fois, « [...] les trilles de l'ocarina [...] » (MB 56) que joue Lorelei guident la fille à travers les champs jusque chez eux. La création sert à atteindre l'autre, et de plus, elle devient une sorte d'échange entre personnes ; en entendant la musique de Lorelei, musique jouée sur « [...] un air du pays [...] » (MB 57), Mercedes lui répond en chantant les paroles qui s'adressent à un « tu » (MB 57), des paroles destinées à l'autre, comme le remarque Lorelei : « - [t]u chantes bien, petite. C'est pour moi ? » (MB 57).

La création est par ailleurs inextricablement liée à l'amour, comme le suggère Maritain : « [c]'est normal que les désirs et l'amour qui font partie de la

vie humaine soient en jeu dans l'âme de l'artiste. [...] ils nourrissent l'art et la poésie » (55)⁴⁰. La chanson de Mercedes évoque l'amour perdu (MB 57), et les morceaux que joue Lorelei sont « [d]es chants d'amour [...] » (MB 62). De plus, lorsque Mercedes et Franz font l'amour pour la première fois, nous lisons : « [e]t c'est là, au milieu de roses mourantes et de tulipes en triomphe, qu'elle le posséda, qu'ils se possédèrent sur des livres ouverts » (MB 64). L'amour, ce mouvement de vie et de mort⁴¹, de continuité et de discontinuité des êtres (Bataille 19), s'inscrit non seulement au sein de l'éternel retour qui existe dans la nature, mais s'inscrit également dans le cadre de la création. Il existe un lien entre l'amour et l'art, car l'art dépend de l'amour et l'amour de l'art⁴² ; c'est une relation mutuelle où chacun est nécessaire à l'autre, et contribue à l'épanouissement de l'autre.

L'amour peut aussi influencer et modifier la nature de la création. Grâce à l'amour, la création prend un aspect de plus en plus viscérale⁴³, comme nous le remarquons dans le cas de Franz, épris de Mercedes : « [s]a poésie, il l'exprimait davantage avec son corps, dans sa démarche et ses regards presque animaux, par ses sourires de carnivore et son appétit incontrôlé » (MB 67-68). La création représente le carrefour du physique et du spirituel chez l'être humain. Par le biais de l'amour, l'expression poétique s'effectue à travers le corps et cette

expression révèle les instincts primordiaux de l'être, ainsi que son caractère physique et sensuel.

Mais dans un deuxième temps, cette expression poétique peut être la manifestation d'une violence qui sous-tend l'amour. Cette violence, qui s'inscrit dans le cadre de l'amour, se voit surtout dans le chapitre trois, « Lettres de Satranga au pestiféré. » Bien que l'amour entre Franz et Mercedes soit un amour altruiste, et la création soit un don généreux de soi à l'autre (MB 64), dans ce chapitre-ci, l'amour n'a rien à voir avec la générosité ni avec l'altruisme. C'est un amour obsessionnel (MB 97), fantasmatique, égoïste et sado-masochiste, un amour où la création dépend de la violence et de la folie ; dans ses lettres adressées à Jadson, le professeur écrit : « [j]'ai mis la bibliothèque sens dessus dessous à rechercher un obscur recueil de chants tupi. J'ai violé Proust pour [mes étudiants] et pour toi » (MB 101), et il écrit plus loin : « [e]ntre les épisodes de débauche, j'écrivais des poèmes délirants. J'étais des lignes de mots sorties tout droit de ma décrépitude morale » (MB 108). La littérature, ainsi que la poésie et les lettres que rédige le professeur lui-même, mettent en relief la déchéance et l'abaissement moral de l'être.

Tout comme nous l'avons souligné dans notre étude d'*Immobile*, l'art s'avère dans ce cas pervers et corrompu ; ce n'est plus un appel à la liberté d'autrui, comme le note Sartre (1948, 64), car les personnages se servent de l'art

non pas dans un but altruiste, mais pour atteindre leurs propres fins égoïstes. La création reflète la nature violente de l'amour et des relations interpersonnelles ; l'art, la littérature sont tous les deux des façons de soumettre l'autre aux fantasmes sadiques et ainsi de le dominer :

[m]oi, le littéraire, le poète, l'analphabète des choses, je serais Pygmalion et toi, Galatée, mon monument de l'esprit. Je t'obligeai à déchiffrer les mots, les phrases, des bouquins entiers. Je m'amusai à te voir pleurer d'épuisement devant tel ou tel livre. Je choisissais les auteurs les plus obscurs, les philosophes les plus torturés, les poètes les plus ingrats. (MB 102)

La littérature est transformée en instrument de torture⁴⁴, un moyen de répondre aux fantasmes de l'un en faisant souffrir l'autre. Par le biais de la création, on s'enfonce dans une relation avec l'autre basée sur la violence et la soumission ; c'est une relation entre savant et ignorant, entre dominant et dominé, entre fort et faible. De plus, la référence intertextuelle au mythe de Pygmalion et Galatée indique également la haine de l'autre, une haine qui se manifeste dans la création et suggère le désir de réifier l'autre.

Maritain signale qu' : « [i]l n'y a aucun mur de séparation qui isole la vertu de l'art de l'univers interne du désir et de l'amour chez l'être » (50)⁴⁵. Nous constatons chez Samson deux réactions devant l'art, l'une cérébrale, l'autre émotionnelle : « [n]ous admirions Rembrandt. Enfin, j'analysais et toi, tu t'extasiais. Je te parlais des verts, des ocres, des bleus mélangés sur le visage figé

de la toile. Tu fus d'abord incrédule puis – oh comme je t'aime ! – tu as semblé te détacher du monde. Seuls toi et ce tableau existiez » (MB 104). C'est l'émotionnel, et non pas le cérébral, qui prime et qui permet ainsi la création d'un espace artistique sacré, un espace amoureux. L'art trouve sa source dans le contexte de cet amour, jusqu'au point où la fin de l'amour signale la fin de la création : « [j]e n'ai rien pu écrire depuis que je t'ai retrouvé, hormis les lettres que je t'ai envoyées. Mon éditeur me menace. Mon agent littéraire me fait des crises quotidiennes » (MB 117). L'amour-passion⁴⁶ se transforme en véritable obsession par l'autre, obsession qui oblige l'être à se consacrer entièrement à cet autre, et qui oblige l'artiste à abandonner son travail afin de se donner complètement à l'autre par l'écriture. La vraie création ne s'effectue qu'au sein de l'amour altruiste ; lorsque l'amour se pervertit et se transforme en obsession ou en égoïsme, la création finit par être stagnante, ou, pire encore, il n'y a pas de création du tout.

Il n'y a donc pas de création sans amour. D'une part, l'amour-passion finit par l'emporter sur la création : « [t]u t'approchas de l'œuvre, la dévisageas et lâchas un cri admiratif. Tu tapas des mains comme un enfant. Soudain, tout art m'apparut futile, toute splendeur, à part la tienne, inutile » (MB 104). Chez le professeur, l'art devient insignifiant et n'a aucune importance, comparé à l'être aimé ; existent seuls l'amour et celui que l'on aime. Comparé à l'amour, l'art perd

toute sa beauté ; après avoir fait l'amour dans un placard au musée, le professeur note : « [...] nous retrouvons Rembrandt et ses couleurs. Tout m'apparût laid, pâle, fade » (MB 104). D'autre part, l'amour altruiste devient la seule et véritable création. L'amour se manifeste par la création et par l'épanouissement chez Mercedes (MB 76) ; enceinte, elle devient de plus en plus forte (MB 80) et s'épanouit de plus en plus (MB 81), car « [l]'amour qu'elle vou[e] à Franz, le flux brûlant qui s'écoul[e] d'elle et se réfugi[e] chez lui la lib[ère] de ses craintes et de toute hésitation » (MB 80-81). Enfin, c'est grâce à l'amour que « [l]a vie triomph[e] au royaume des morts » (MB 81).

Le Bruit des choses vivantes

Alors que chez Chen et chez Samson plusieurs personnages se servent de l'art pour atteindre des buts égoïstes dans les relations interpersonnelles, dans *Le Bruit des choses vivantes*, l'art s'inscrit au sein des rapports basés sur l'amour et l'altruisme. La création chez Turcotte constitue un lien entre soi et l'autre qui s'établit à l'aide de l'écriture. Inextricablement liée à la problématique identitaire, la création dans ce roman fait partie de la dualité mère-fille dont nous avons traité dans le chapitre précédent. Nous verrons que cette création permet à la mère et à la fille de construire des rapports avec autrui.

La relation intime entre mère et fille s'avère le lieu même du jaillissement de la création : c'est dans le cadre de cette dualité que mère et fille consacrent des heures à rédiger leur cahier de rêves. Leur complicité est essentielle à la création car il n'y a pas de création en dehors de la relation mère-fille : « [q]uand Maria n'est pas là, les heures se déroulent dans un seul souffle, elles n'ont pas de nom, elles ne sont pas divisées en chapitres comme une histoire » (BCV 40). Face à la séparation entre mère et fille, le temps tient du désordre, de l'innommable, de l'indicible, et la narration de la vie, une vie qui s'organise d'habitude sous forme de livre, ne saurait se réaliser. La présence intime de la mère et de la fille est une condition nécessaire à la création ; Saint-Martin remarque que « [s]ans la fille, donc, il n'y a pas de forme, pas d'histoire, pas d'écriture » (290).

L'écriture maintient la symbiose entre mère et fille dont nous avons discuté ailleurs⁴⁷. L'écriture et le dessin dans le cahier des rêves contribuent à la construction d'un espace où mère et fille ne vivent qu'à deux, et cet espace protège la relation intime entre mère et fille. Ce rôle protecteur de la création se voit dans la maison qu'elles dessinent dans leur cahier : « [c]'est une maison avec deux étages et, entre les deux, un escalier juste pour nous deux. Les chambres sont en haut : nous dormons protégées » (BCV 54). Notons la répétition du chiffre deux, chiffre qui représente la dualité initiale, l'union, l'amour, la synthèse, ainsi que le principe féminin et la mère (Chevalier et Gheerbrant 350,

351). Cette maison est un espace imaginaire et esthétique réservé uniquement à l'union mère-fille ; la maison protège cette dualité, d'autant plus que la maison est un symbole féminin, « [...] avec le sens de refuge, de mère, de protection [...] » (Chevalier et Gheerbrant 604). La création devient un havre qui abrite mère et fille et sert de protection face au monde extérieur qui menace de tout détruire et de séparer Albanie et Maria.

La création préserve et perpétue la dualité mère-fille par plusieurs moyens : elle combat le temps qui passe, elle est une manifestation du quotidien et des relations avec autrui. L'écriture participe à la lutte contre le temps qui est l'ennemi par excellence de la symbiose mère-fille car le passage du temps détruit tout et interviendra un jour pour éloigner Maria d'Albanie⁴⁸. L'écriture dans le cahier fige le temps puisqu'elle est une représentation du présent ainsi que des souvenirs⁴⁹ : « [...] j'ai décidé qu'il fallait faire quelque chose pour nos rêves, pas nos rêves de nuit mais nos rêves éveillés, ceux où il y a une place réservée pour nous dans un train [...] » (BCV 54). L'écriture assure que rien ne disparaîtra et elle concrétise les rêves partagés par Albanie et Maria. De plus, c'est par l'écriture que la dualité mère-fille se perpétuera car la rédaction du cahier exige une coopération entre mère et fille et résulte en une complicité : « [Maria] [...] dit [le nom des objets], et moi je les écris » (BCV 90). L'écriture appartient non

seulement à une personne, mais à un nous, et la relation entre mère et fille se transforme en collaboration créatrice entre narratrice et scribe⁵⁰.

De plus, l'écriture, les phrases, voire, le langage tout entier, participent à la vie et en sont l'expression : « [j]'écris ces phrases sous le mot 'vivre' et c'est aussi, je crois, la définition de 'être témoin' » (BCV 116). Le témoignage de l'existence des choses et des personnes rend la vie et l'existence de Maria plus tangibles : « Maria est entièrement occupée par ce travail. [...] Ainsi, chaque chose, chaque objet possède un pouvoir qui lui donne, à elle, une existence encore plus réelle » (BCV 90). Les mots permettent à l'être de créer une relation intime avec les choses. Ce n'est pas uniquement un moyen de se dire, mais aussi un moyen de dire le monde, d'interpréter et de se représenter le monde dans lequel on vit.

Le langage constitue aussi un engagement envers autrui, car on se révèle à l'autre à travers les mots, comme le fait Albanie avec Pierre : « [p]our qu'il voie bien ce à quoi nous ressemblons. C'est pour ça, les souliers. Les phrases sur la porte du frigidaire. [...] Les mots dans le dictionnaire. Le langage. Tout notre territoire » (BCV 169). Dans *Le Bruit des choses vivantes* les mots sont ce par quoi l'identité se manifeste et se projette dans le monde pour se révéler à autrui. Tout comme le langage et l'écriture permettent à la mère et à la fille d'exprimer leur unité, il s'agit également d'un moyen de se créer un lien avec l'autre : « [n]ous

[...] écrivons beaucoup sur deux pages et Maria demande que nous en ajoutions une autre avec les noms des personnes que nous connaissons » (BCV 90).

Ce lien que l'on établit avec l'autre à travers les mots, les phrases et le langage est un lien basé sur l'amour et le don de soi : « [...] [Maria] raconte notre vie et nous sommes en train de remplir la tête de Pierre pour qu'il soit obligé de tomber en amour avec nous » (BCV 169). Par le langage, l'être peut s'ouvrir à l'autre et se donner à l'autre dans un geste de tendresse et d'amour. Cet amour devient possible grâce à la nature de la relation que Maria et Albanie entretiennent avec les mots et les phrases, une relation basée sur l'amour du langage ; elles traitent toutes les deux les mots et les phrases avec respect et amour : « [n]ous aimons cette phrase et depuis qu'elle est là, dans notre cuisine, nous passons beaucoup de temps à en faire le tour » (BCV 114). C'est ainsi à partir de cet amour du langage que l'être s'offre à l'autre dans et à travers les mots, comme Albanie se donne à Maria par le biais de sa narration, narration qui exprime son amour éternel pour sa fille : « [l]e roman lui-même constitue cette lettre d'amour, qui ne se termine jamais parce qu'elle n'en finit jamais de commencer et de recommencer comme les saisons [...] » (Saint-Martin 297).

Le Bout de la terre

L'identitaire dans *Le Bout de la terre* s'inscrit dans la création artistique car les personnages s'identifient et se définissent par rapport à leurs métiers créateurs. Il s'agit de formes multiples de création, car la mère d'Alex est pianiste, Alex est comédien, ses amis, Pietro et Sarah, sont photographe et écrivaine. La création touche à chaque aspect de la vie de ces personnages ; l'art et la création constituent la trame principale de l'identité, et en influencent la formation et l'expression. De plus, ils permettent au créateur de s'exprimer et de créer des liens interpersonnels à travers son art.

Ce roman établit une distinction claire entre l'art qui se crée dans le vide et celui qui fait partie de la vie quotidienne de l'artiste. Pour le public l'art n'est que du beau ; il ne voit pas et ne cherche pas à comprendre toute la souffrance derrière la réalisation de cette beauté ; c'est ce que fait le public de la mère d'Alex : « [à] leurs yeux, les seules difficultés étaient les difficultés surmontées, les seules angoisses, les angoisses transcendées. Ils venaient donc rendre hommage à ce Talent qu'ils vénéraient, ils apportaient offrandes et fleurs avec l'espoir qu'en se rapprochant du soleil ils se mettraient à rayonner eux aussi » (BT 19). Alors que le public s'intéresse à un art qu'il considère sublime et sacré, et qu'il transforme le créateur en dieu vénéré, « [...] cette Beauté n'[est] qu'un envers » (BT 19) et la création comporte en réalité un double aspect de beauté et

de souffrance ; voilà ce que souligne Baudelaire dans son « Hymne à la beauté » : « [q]ue tu viennes du ciel ou de l'enfer, qu'importe, / O Beauté ! monstre énorme, effrayant, ingénu ! » (54). La vraie création artistique ne s'effectue pas dans ce vide de la beauté ; elle doit participer à la vie, et elle doit s'insérer dans la vie quotidienne du créateur⁵¹, comme l'indique Maritain, pour qui l'art isolé du monde constitue « [...] une absurdité, une nécessité que l'artiste ne soit qu'un artiste, non pas un être humain, et que l'art s'isole de [...] toute l'énergie qu'il reçoit de la vie humaine⁵² » (48). Pour la mère d'Alex, l'art fait partie de sa vie et de sa réalité quotidienne puisque son « [...] travail s'inscri[t] au sein d'une réalité plus vaste que le clavier et infiniment plus complexe que l'alternance des touches blanches et noires, une réalité plus insidieuse que la pire des partitions » (BT 17). En voulant créer, il ne faut pas que le créateur se coupe du monde réel, car, chez Muckle, cette création n'est vivante que si elle participe à la vie humaine et à la vie réelle, qu'il s'agisse des moments heureux ou des moments difficiles. L'art trouve ses sources dans la vie quotidienne de l'artiste et « [...] le processus créateur s'enclenche à partir des conditions réelles et quotidiennes d'existence des artistes [...] » (Arbour 35). Ensuite, l'art s'inscrit dans la réalité non seulement de la vie de l'artiste, mais rejoint les complexités et les difficultés d'une vie réelle qui dépasse celle du créateur individuel.

Puisque l'art vient de la réalité vécue de l'artiste, il reflète la nature profonde de l'être ; la création vient de l'intérieur de l'être pour devenir un témoignage de cet être car il s'agit de « [...] créer une magie suggestive contenant à la fois l'objet et le sujet, le monde extérieur à l'artiste et l'artiste lui-même » (Baudelaire 424). Ici, l'identité du créateur est profondément liée à son art car il faut se consacrer à l'art corps et âme, il faut y investir son être entier, comme la mère d'Alex qui se soumet à d'« [...] inlassables répétitions quotidiennes [...] » (BT 14). Tout comme l'existence humaine comporte de la joie ainsi que « [...] des brumes fantomatiques et paralysantes [...] » (BT 17), la création renferme elle aussi des joies et des malheurs (BT 17). Cette dualité inhérente à la nature de l'art reflète une tensionnalité identitaire chez la mère d'Alex, un va-et-vient entre joie et souffrance qui fait partie de sa vie : « [s]on art était donc à l'image de son être, mélange de force et de faiblesse, de douceur et de tension, de rigueur et de lâcheté » (BT 18).

Le désir de créer étant intimement lié à l'identitaire, les protagonistes entreprennent l'exploration de leurs possibilités en s'engageant dans la création. Notons qu'Alex pense pouvoir atteindre son vrai moi, se dépouiller de tout artifice pour accéder à son moi intérieur, par le biais du théâtre. Il considère le théâtre comme un moyen de vivre de façon consciente et comme un but concret dans la vie, « [...] une piste à suivre » (BT 77). Alex croit que le théâtre lui

permettra de réaliser et d'actualiser son expérience du monde, de « [...] devenir le témoin de ce à quoi [il] particip[e] sans le savoir » (BT 77).

Alex découvre ses talents créateurs au sein de la nature et pour lui le théâtre devient une voie vers le prolongement du sentiment d'unité et d'authenticité qu'il trouve dans la nature : « [...] c'est au théâtre que je pensais trouver le moyen de revivre ce qui m'avait habité un trop court instant cet après-midi-là » (BT 77-78). Selon Taylor, la nature permet à l'être humain de découvrir en lui-même ses objectifs et ses capacités (1998, 301). La découverte du moi au sein de la nature coïncide chez Alex avec la découverte de sa puissance créatrice. Lorsqu'Alex accède à la beauté et à la liberté dans la nature, il arrive à la compréhension de son moi profond et à la compréhension de son but dans la vie, c'est-à-dire, d'être artiste : « [r]ien d'autre que la vie qui se ferait en moi et par moi, acteur total... » (BT 72). Le contact avec la nature permet à Alex une vision plus claire, une définition plus précise du trajet de sa vie et de son identité, et lui facilite l'accès aux profondeurs de son moi en tant qu'artiste.

Cependant, cette épiphanie dans la nature fait partie du monde alors que le théâtre en est isolé. Si la nature aboutit à la réintégration de l'être, le théâtre mène à une crise identitaire ; la recherche créatrice et identitaire s'inscrit ainsi dans une opposition entre la nature et la société. Dans la nature, l'art équivaut à une véritable création ; cet art ne s'isole pas du monde, mais il puise ses sources

dans le monde pour en faire partie. Par contre, dans l'espace de la société, représenté ici par le théâtre, l'art ne participe pas au monde réel, et il en est isolé, d'autant plus qu'Alex décrit son école de théâtre comme « [u]n bateau. Un monde fermé flottant sur la vaste mer et ne fréquentant plus la terre ferme que le temps d'un approvisionnement » (BT 82). Alex finit par être complètement désillusionné par le théâtre et par ses capacités en tant qu'artiste ; alors qu'il avait cru pouvoir accéder à la largeur et au sensible en devenant acteur, il finit par remettre en question sa vision du théâtre. Il se rend compte que tant qu'il sera coupé du monde, cette vision ne saurait se réaliser, se concrétiser, car elle est trop éphémère et intangible : « [...] le théâtre, c'est accéder à une largeur. Quitter l'étroitesse et sortir. Sortir, toucher le monde, sentir la lumière ! Une année d'école n'avait pas réussi à m'enlever complètement cette vision d'aveugle - mais elle ne l'avait pas rendue plus réelle » (BT 88).

Le théâtre n'est donc plus qu'une déception ; c'est une expérience « [...] contraire à tout ce qu'[Alex espère] de l'art du comédien [...] » (BT 141) et qui aboutit à la mort progressive de son rêve de sortir de la banalité du monde quotidien. Au lieu de trouver dans le contexte du théâtre une possibilité de création basée sur la générosité et le don, Alex est entouré de personnages médiocres et égoïstes. De plus, Alex lui-même se fait prendre au piège de l'égoïsme, ce qui ne peut qu'empêcher toute création (Maritain 52). S'étant

enfermé au théâtre, Alex se referme sur lui-même ; il sombre dans un égoïsme total, ne s'occupant que de lui-même et ne se donnant plus à l'autre, comme le prouve la désintégration de sa relation avec son amante Sarah⁵³. Pris dans sa vision égoïste de la création et de la vie, Alex serait, selon Taylor, « [...] balloté d'un objet fini à l'autre, [il] s'y absorbe complètement [...] » (1998, 561) et vit dans l'angoisse et le désespoir (Taylor 1998, 561).

Le théâtre interdit tout accès au vrai moi, car c'est un milieu basé sur l'artifice : de par sa nature même, le théâtre constitue un monde où l'on doit refouler sa vraie identité pour en enfiler une autre. Les acteurs ne sont que des « [...] caractères en ébauche [...] » (BT 83) et doivent cacher leur véritable identité sous les rôles qu'ils jouent. Ils se définissent selon ces rôles, et leur identité ne se caractérise pas par l'authenticité mais, au contraire, par l'artifice ; il s'agit d'un « [...] jeu étrange de coïncidence avec soi-même et de dédoublement, où il faut habiter son propre corps pour, paradoxalement, le prêter à un personnage » (Chartrand 1998c, D2). Au lieu de franchir les barrières de l'existence pour devenir véritablement lui-même, Alex ne fait que tourner en rond (BT 148) ; il ne trouve pas son vrai moi, un moi qui reste caché et refoulé sous l'artifice et le masque du théâtre, un monde qu'Alex appelle une « [...] mascarade [...] » (BT 141), un « [...] univers pseudo-artistique [...] » (BT 141) peuplé de « [...] parodies d'acteurs se prétendant engagés dans un travail créatif » (BT 141). La recherche

d'une identité authentique à travers une création qu'Alex considère artificielle aboutit à l'échec et l'artiste ne trouve qu'une identité fausse, comme le révèle le miroir dans lequel Alex se regarde : « [s]ous les ampoules nues, mon visage grimé apparaissait exsangue, blafard, comme un masque de craie » (BT 149). Par conséquent, Alex sombre de plus en plus dans une crise identitaire ; vidé complètement, il ne retrouve pas l'unité qu'il recherche, mais une identité divisée, une identité qui est « [...] lui-même et un autre, à la fois » (Chartrand 1998c, D2).

La déception créatrice mène à une remise en question identitaire : « [j]e ne savais plus pourquoi j'étais là [...] » (BT 89) et encore : « [m]a présence sur le navire me devenait insupportable ; je ne croyais plus aux destinations lointaines [...] » (BT 89). Alex passe de la déception à une angoisse qui l'oblige à questionner ses buts dans la vie, à questionner son identité en tant qu'acteur. Cette remise en question finit par l'immobiliser complètement, car face à sa déception au théâtre, Alex n'est plus capable d'agir : « [j]e n'arrivais plus à participer. Je devenais un poids mort, quelqu'un qui ne progressait pas, ne se donnait pas, quelqu'un dont la présence morose démoralisait ou agaçait » (BT 88). L'épanouissement identitaire que cherche Alex au théâtre s'avère ainsi dysphorique, car au lieu de participer au monde pour s'épanouir, il se retire du monde et n'évolue plus.

À l'encontre du théâtre, la photographie permet à l'artiste non pas de se couper du monde, mais d'aller vers le monde et d'y participer ; Pietro poursuit sa propre quête créatrice au même moment où Alex devient comédien (BT 79), mais il suit un chemin complètement différent. Alors qu'Alex s'enferme dans une « [...] prison [...] » (BT 79), pensant accéder à la création, la photographie fait partie de l'errance perpétuelle de Pietro ; il « [...] [se] promène et [il] vole des images » (BT 81). Au lieu de s'isoler du monde comme semble l'exiger le théâtre, la photographie s'insère dans le monde, elle vient du monde pour devenir témoignage du monde quotidien puisque le photographe « [...] regarde ce qui [l']entoure et [...] le photographie » (BT 81). Le photographe ne s'engage pas dans une création artificielle, mais il s'exerce à produire une représentation du monde à l'état brut et se consacre « [...] à la recherche de l'image vraie [...] » (BT 281). À l'encontre du théâtre, monde basé sur l'artifice et le mensonge, la photographie a pour but la quête de la vérité, non pas au sein des artifices de la ville, mais dans un monde dépouillé de tout artifice, un village isolé au Venezuela où Pietro finit par s'installer.

La photographie contribue à une transformation identitaire chez Pietro, transformation qui devient une expression de générosité envers lui-même et envers l'autre ; il s'agit de ce que Taylor appelle « [...] une transfiguration esthétique de la vie [...] » (1998, 561) qui aboutit à une valeur supérieure,

l'éthique (1998, 561). Notons qu'au début Pietro ne considère la photo que comme simple moyen de gagner sa vie (BT 281), mais que cette vision qu'il a de son art se transforme par le biais de l'amour. Selon Maritain « [d]u point de vue de l'Art, l'artiste n'est responsable que devant son travail. Du point de vue de la Moralité [...] l'artiste est responsable envers le bien de la vie humaine, la sienne, ainsi que celle de ses confrères⁵⁴ » (40). Pour Pietro, il n'y a plus de séparation entre son art et son amour, car son art se nourrit d'amour et de simplicité (BT 281). Il s'agit d'une part de l'amour de l'autre⁵⁵ car la photo permet à l'artiste d'aller vers l'autre dans un geste d'amour, de générosité et de pudeur (BT 281). D'autre part, la photo souligne l'amour envers soi-même puisqu'elle permet au photographe de découvrir non seulement l'autre mais aussi de découvrir son moi authentique jusqu'alors ignoré ou même refoulé : « *[j]e me croyais autrefois complètement dépourvu d'espoir. Je sais maintenant que je me trompais : il devait m'en rester un petit bout, sans que je n'en sache rien* » (BT 282).

Nourrie d'amour, la création constitue ensuite l'expression de cet amour ; soulignons que la création mène à une communication basée sur le respect de l'autre : « *[j]e n'aurais jamais cru qu'un jour j'aurais autant de pudeur à demander la simple aumône d'une pose. J'espère seulement que cette timidité permettra à l'amour et à la simplicité, qui en sont la cause, d'apparaître* » (BT 281). De plus, la création devient, comme le dit Pietro, « [...] *le signe que j'ai atteint quelque chose : la preuve*

que je peux voir, mais aussi donner à voir. La vision est toujours neuve. Et celui qui voit est celui qui n'a jamais fini... » (BT 281-282). À travers l'amour, cette création devient une manifestation de la générosité et de la nature infinie de l'être, ce moi authentique, un moi en éternel renouvellement et épanouissement, un moi qui se caractérise d'espoir (BT 282). Comme le signale Taylor, la reconnaissance de cet aspect infini en nous :

[...] nous arrache au désespoir et nous permet de nous affirmer. [...] En me choisissant, je deviens ce que je suis réellement, un moi doté d'une dimension infinie. Nous choisissons notre véritable moi ; nous devenons pour la première fois un moi authentique. [...] Et, dans ce passage, nous sentons pour la première fois que nous sommes dignes d'être aimés et choisis. Par le choix, nous parvenons à l'amour de nous-mêmes, à l'affirmation de nous mêmes. (1998, 561-562)

Alors que la quête créatrice inauthentique aboutit à la non-création, la vraie création, celle qui se fait de façon ouverte et authentique, trace un chemin vers la re-connaissance identitaire, et permet à l'être de s'ouvrir au monde afin de devenir et d'évoluer au sein de l'amour. L'amour crée entre les êtres un lien qui surmonte le désespoir et l'angoisse de l'existence et affirme la nature infinie d'une identité en constante évolution. Comme nous avons vu dans *Le Messie de Belém*, l'amour se veut la seule et véritable création, car il représente la bonté de l'être humain, sa capacité infiniment féconde de s'aimer et de se donner à l'autre dans un geste d'altruisme et de générosité.

* * *

La création s'avère le site d'une expression identitaire qui s'articule autour de trois axes : l'exil, la mémoire et les relations interpersonnelles. L'exil physique semble être propice à la création, comme nous l'avons vu chez Kokis ; l'artiste puise dans sa situation d'étranger et transforme son expérience d'exilé en création positive et féconde. Par contre, dans les œuvres examinées, l'exil intérieur n'aboutit pas à la création ; c'est un exil dysphorique qui ne mène qu'à la stagnation et à la disjonction non seulement entre soi et l'autre, mais entre le moi extérieur et le moi intérieur, comme c'est le cas chez Tremblay.

En exil, la création exige l'exploration de la mémoire et le narrateur chez Kokis, cette figure orphique, plonge dans les ténèbres de sa mémoire ; il fait de ses souvenirs le sujet même de sa création et il finit par exorciser les démons de son passé qui le hantent dans le présent du nouveau pays. Dans *Le Bonheur a la queue glissante*, Dounia fouille dans ses souvenirs afin de raconter sa vie parce que sa fille, Myriam, veut écrire un roman à propos de sa mère ; la mémoire devient la matière même de la création car Myriam transforme les souvenirs et la vie de Dounia en fiction⁵⁶.

En ce qui concerne les relations interpersonnelles, l'identité est surtout relative à l'autre, et ce à travers la création ; pensons aux *Lettres chinoises* de Ying Chen, où chaque destinataire modifie son identité en fonction de cet autre auquel il s'adresse. La création s'articule autour d'une éthique entre soi et l'autre ; Attridge souligne cette « [...] responsabilité éthique pour l'autre qui [...] se situe au cœur de la créativité [...] »⁵⁷ » (29). Lorsqu'un personnage se sert de la création afin de dominer et de subjuguier l'autre à ses propres désirs égoïstes (ou bien, dans le cas extrême, de blesser l'autre), cette création devient corrompue et pervertie, jusqu'au point où l'art est complètement dépourvu de la possibilité de constituer un don généreux de soi à l'autre (Sartre 1948,60). Dans *Le Messie de Belém* et dans *Immobile*, il faut donc se demander s'il s'agit encore d'art.

Lorsque la création s'ancre dans la générosité et l'altruisme, elle permet à l'artiste de créer des liens amoureux avec l'autre ; c'est le cas dans *Le Bruit des choses vivantes* et *Le Bout de la terre*. La création devient une expression d'un amour et d'un respect profonds entre êtres. L'amour se révèle la force motrice derrière toute création et finit par se transformer lui-même en acte de création et de vie ; comme l'écrit Hébert : « [...] il n'y a que la véhémence d'un très grand amour, lié à la source même du don créateur, qui puisse permettre l'œuvre d'art, la rendre efficace et durable » (1993, 60).

Notes

¹ Nous considérons la création artistique comme toute activité esthétique, que ce soit la peinture, l'écriture, la sculpture, la narration, le théâtre, la musique, etc... Selon Attridge : « [p]ratiquement chaque mode d'écriture peut innover, toute sorte de création esthétique, toute pensée philosophique ou mathématique, toute découverte scientifique, la lecture de tout texte, même tout concept pragmatique au sein de la vie politique ou des relations personnelles. Un acte qui n'est pas prémédité [...] peut être un acte créateur » (29). C'est nous qui traduisons. L'original se lit ainsi : « [v]irtually any mode of writing may be innovative, any variety of aesthetic creation, any philosophical or mathematical thought, any scientific advance, the reading of any text, even any pragmatic conceptualization in politics or personal relationships. An unpremeditated act [...] can be creative » (29).

² C'est nous qui traduisons. L'original se lit ainsi : « [...] language is very puzzling, even enigmatic - and all the more so, if we take it in a wide sense to include the whole range of meaningful media ; something we seem bound to do once we see language as the defining character of man, for man is characterized by the creation of music, art, dance, by the whole range of 'symbolic forms' [...] » (1985, 216).

³ C'est notre traduction. L'original se lit ainsi : « [...] it is in artistic creation that we come closest to understanding this, to understand the mystery of original expression ; and this is one of the reasons why art is so central to our self-understanding » (1985, 237).

⁴ D'après Sgard, « [...] exil et création [...] sont intimement liés [...] » (296).

⁵ Selon Nochlin « [l]orsqu'il s'agit de l'exil, les artistes visuels semblent être mieux placés que les écrivains. D'une façon ou d'une autre, le monde visuel perd moins en traduction. Pour l'écrivain, l'exil et la perte de la langue maternelle peuvent être accablants, et priver l'être de son accès au monde vivant » (37). C'est nous qui traduisons. Voilà le texte original : « [w]hen it comes to exile, artists would seem to be in a better position than writers. Somehow, the visual world loses less in translation. For the writer, exile and the loss of native language may be devastating, depriving the subject of access to the living world » (37).

⁶ Dans *Le Messie de Belém* l'exil semble aussi être la condition *sine qua non* de la création ; les maîtres, des Allemands exilés au Brésil, sont tous les deux artistes (MB 53). Par rapport aux habitants du village où ils s'installent, ce sont des « [...] excentriques [...] » (MB 53). De plus, le monde de la création se distingue nettement du monde du travail et de la religion catholique ; l'art existe dans un monde à part, celui des maîtres.

⁷ Voir notre chapitre 2 sur la mémoire, ainsi que la prochaine section de ce quatrième chapitre, consacrée à la création et la mémoire.

⁸ Maritain souligne également le lien entre l'art et l'expression identitaire : « [l]orsque l'artiste exprime et manifeste dans son travail quelque aspect intérieur ou des secrets, ce qu'il exprime et manifeste d'abord et avant tout est son propre moi, sa propre subjectivité : à travers l'instrumentalisation de sa vertu de l'art » (61). C'est nous qui traduisons. L'original se lit ainsi : « [w]hile expressing and manifesting some inside aspect or secret of things in his work, what the artist expresses and manifests first and foremost in it is his own self, his own subjectivity – through the instrumentality of his virtue of art » (61).

⁹ « [...] nous ne pouvons séparer ce qui est manifesté du médium que nous avons créé pour le révéler » (Taylor 1998, 537).

¹⁰ Oore note que « [...] le narrateur est intensément conscient du fait que ce qu'il peint n'est plus. Selon lui, l'unique beauté de cette peinture est d'être [un échec] » (1996a, 51).

¹¹ « Sassa est, en fin de compte, une exilée *de l'intérieur* » (Chartrand 1998b, 12).

¹² Pour une discussion de ces deux formes de l'exil, voir notre premier chapitre.

¹³ Baudrillard souligne ce manque de vraie création lorsqu'il écrit : « [...] le kitsch n'innove jamais : il se définit par sa valeur dérivée et pauvre » (168). Il écrit aussi qu'« [à] l'esthétique de la beauté et de l'originalité, le kitsch oppose son *esthétique de la simulation* : partout il reproduit les objets plus petits ou plus grands que nature, il imite les matériaux (stuc, plastique, etc.), il singe les formes ou les combine de façon disparate, il *répète la mode* sans l'avoir vécue » (168).

¹⁴ Le Grand note que le terme « kitsch » « [...] désigne au départ la production artistique et industrielle d'objets bon marché [...] » (13) et que le kitsch « [...] se présente comme art de masse [...] » (14).

¹⁵ Le kitsch représente une perversion des valeurs de l'art et de la création. Le Grand note en parlant de Hermann Broch que « [...] le kitsch ne doit pas être compris comme du 'mauvais art,' mais comme un pseudo-système à l'intérieur du système de l'art, comme le 'mal' dans le système des valeurs artistiques et, surtout, qu'il ne saurait exister sans cette attitude mensongère de l'homme face à lui-même et face à son environnement, attitude qui réduit tout phénomène artistique non seulement à son effet mais, surtout, à un bel effet, aussi factice que compensatoire » (16-17). Pour une discussion plus approfondie des perversions de l'art dans *Immuable* et *Le Messie de Belém*, voir la section 3 de ce chapitre sur la création et les relations interpersonnelles.

¹⁶ Le Grand souligne la relation entre le kitsch et la communication de masse : « [...] le kitsch reste profondément solidaire de l'ère de la reproduction mécanique des objets aussi bien que des messages et, de ce dernier point de vue, il entretient des rapports étroits avec les moyens de communication de masse ou mass media, sans se limiter pour autant [...] à cette seule dimension » (14).

¹⁷ Notons d'ailleurs que l'intérieur du *diner* n'est jamais décrit.

¹⁸ C'est nous qui traduisons. Voilà l'original : « [...] our efforts to cultivate the self and acquire self-knowledge are activities which have had the unexpected effect of distancing us from the articulated object of our desires, namely, a developed sense of self. It is as if the more we have pursued a sense of identity, in the twentieth century, the weaker that identity has become » (188).

¹⁹ Voir notre discussion dans ce chapitre sur *Le Bruit des choses vivantes*, où la relation mère-fille devient une relation narratrice-scribe, ou bien notre discussion sur *Immuable*, roman dans lequel la relation entre la narratrice et son amant et ensuite son mari devient une relation narratrice-narrataire.

²⁰ Soulignons que la nature du récit reste ambiguë et on pourrait le lire de deux façons. D'abord, on pourrait considérer le roman comme le discours intérieur de Dounia car elle dit clairement (BQG 128) qu'elle ne veut qu'il soit question de la maladie d'Abdallah (voir notre discussion dans ce chapitre) dans le livre de Myriam, néanmoins le sujet est abordé quelques chapitres plus loin (BQG 141). Par contre, nous pouvons également lire ce roman comme le discours de Myriam fait à partir des confidences de Dounia. Si c'est le cas, le discours qu'écrit Myriam constitue une version modifiée de ce que sa mère lui raconte. Dounia souligne la possibilité que le récit de Myriam ne soit pas la vérité exacte ; elle note : « [e]lle me mettait les mots dans la bouche » (BQG 124), et encore : « [...] on aurait dit qu'elle voulait la déguiser [la vérité de la vie de Dounia], la changer, la rendre

plus extraordinaire » (BQG 124-125). De plus, il se peut que les chapitres consacrés à la maladie d'Abdallah soient une fiction inventée par Myriam pour compléter son livre ; Myriam dit à Dounia : « '[s]i tu ne veux pas parler d'Abdallah, il y aura un trou, c'est tout. Je le remplirai par autre chose' » (BQG 134).

²¹ Voir le chapitre 2 ; nous discutons du rôle de la mémoire chez Farhoud.

²² Ricœur souligne le lien entre la narration et la mémoire. Il écrit : « [...] c'est à travers la fonction narrative que la mémoire est incorporée à la constitution de l'identité » (2000, 103).

²³ Voir la section sur *Le Bonheur a la queue glissante* dans le chapitre 2.

²⁴ C'est nous qui traduisons. L'original se lit ainsi : « [t]he possibility of having to communicate to another person a past experience of shame may bring into throbbing awareness of detail what one has attempted to shroud in general phrases » (64).

²⁵ C'est notre traduction. L'original se lit comme suit : « [...] the experience of shame is itself isolating, alienating, incommunicable » (67).

²⁶ Cette honte que Dounia éprouve est grave et accablante, surtout puisque c'est une honte intériorisée et dont elle seule est le témoin ; selon Lynd : « [...] la honte la plus profonde est une révélation à soi, même si personne d'autre ne s'en rend compte ou n'en sait rien » (31) et elle écrit : « [...] la honte la plus profonde est une honte qui n'a rien à voir avec le regard d'autrui, mais il s'agit d'une faiblesse dans notre propre regard » (31). C'est nous qui traduisons. Les citations originales se lisent ainsi : « [...] the deepest shame is exposure to oneself even though no one else may pay attention to or even know of it. » (31) ; « [...] the deepest shame is not shame in the eyes of others but weakness in one's own eyes » (31). Cette dernière citation s'applique surtout à Dounia car une partie de sa honte provient de sa faiblesse de ne pas avoir réagi contre son père et son mari : « [c]omment m'avouer que c'est mon propre manque de dignité qui a détruit ma famille, que c'est ma propre faiblesse et mon manque de courage qui ont fait chavirer le bateau » (BQG 152).

²⁷ Selon Altman « [...] le discours épistolaire dépend non pas d'une seule personne mais de la relation spécifique entre deux interlocuteurs. [...] le langage est marquée par la relation *je-vous* et [...] le *je* se définit par rapport au *vous* à qui il s'adresse » (118). C'est nous qui traduisons. L'original se lit ainsi : « [...] the most distinctive aspect of epistolarity is the extent to which it is coloured by not

one but two persons and by the specific relationship existing between them. [...] the *I-you* relationship shapes the language used, and [...] the *I* becomes defined relative to the *you* whom he addresses » (118).

²⁸ Voir le chapitre 2 pour une discussion du rôle du souvenir chez le couple dans *Les Lettres chinoises*.

²⁹ « Le confident qui inspire, gagne ou perd la confiance est un personnage central de la littérature épistolaire ; son rôle naît du besoin du destinataire de se confier à un ami intime [...] » (Altman 50). C'est notre traduction. L'original se lit comme suit : « The confidant who inspires, wins, or loses trust is an essential figure in epistolary literature, called into existence by the need of every letter writer to have a 'friendly bosom' into which he can 'disburthen his cares' [...] » (Altman 50).

³⁰ Selon Chartrand « [...] Yuan s'adapte manifestement bien à sa nouvelle vie [...] et il semble toujours amoureux de sa lointaine Sassa » (1998b, 12).

³¹ Altman souligne qu' « [à] cause de sa dualité en tant qu'unité indépendante et composante d'un système, la lettre se prête bien à une écriture fragmentaire, elliptique, aussi bien qu'à la juxtaposition des éléments opposés. En même temps, cette fragmentation inhérente à la lettre contribue à la création d'une cohérence et d'une continuité compensatoires sur d'autres plans » (187). C'est nous qui traduisons. L'original se lit ainsi : « [t]he letter's duality as a self-contained artistic unity and as a unit within a larger configuration make it an apt instrument for fragmentary, elliptical writing and juxtaposition of contrasting units, yet at the same time the very fragmentation inherent in the letter form encourages the creation of a compensating coherence and continuity on new levels » (187).

³² Voir l'article de Chartrand. Il note que « [...] Sassa [...] ressent tous les contre-coups de la séparation, voire de l'émigration alors qu'elle n'a pas bougé. [Elle est la] victime de l'ouverture au monde de ses amis, mais aussi de ce milieu chinois traditionnel dont elle n'a pu se détacher [...] » (1998b, 12).

³³ C'est nous qui soulignons.

³⁴ C'est nous qui soulignons.

³⁵ Ou bien, entre créateur et spectateur.

³⁶ Cependant, il faut aussi signaler que l'art joue un rôle positif chez Chen (Bernier 123). Essentiel à l'identité profonde de la narratrice, l'art l'est également à la traversée du temps car il constitue pour elle un moyen de résoudre ses fautes du passé (I 125). La création devient un moyen pour la narratrice de se libérer du cycle : « [à] travers mes chansons, je souhaite secrètement retrouver mon amant d'autrefois. [...] J'ai à accomplir une tâche précise, celle de me libérer d'un fardeau sentimental [...] » (I 125). De plus, le chant constitue une sortie, quoique temporaire, de la souffrance imposée par la réincarnation : « [c]'était comme un bref passage, un silence entre deux notes, une note entre deux silences, au cœur d'une humidité sombre » (I 123). La création permet à la narratrice, « emprisonnée » dans le temps et dans l'espace de se sentir libre (I 123), de dépasser sa douleur passée et présente. Par la création, la narratrice s'élève au-delà de toute contrainte temporelle (I 123) ; la création est donc véritable transcendance qui élève l'identité de la narratrice au-dessus du monde concret, tangible et limité et la re-fonde sur le plan de l'universel, de l'ouverture, de la libération, de la perfection esthétique et de la possibilisation infinie.

³⁷ Voir ci-dessous notre discussion du rapport entre la création et les relations amoureuses chez Samson.

³⁸ C'est nous qui soulignons.

³⁹ L'art, et dans le cas de Franz, la littérature, peut aussi être une expression identitaire individuelle : « [l]a beauté qu'il [Franz] extrayait de ces livres lui apparaissait [à Mercedes] comme un prodige, l'éclat de son visage lorsqu'il déchiffrait ces taches d'encre trahissait une âme magique et pour rien au monde aurait-elle voulu éclaircir ces mystères » (MB 66).

⁴⁰ C'est nous qui traduisons. L'original se lit ainsi : « [i]t is only normal that the desires and loves with which human life is filled should be at play in the soul of the artist. [...] they feed and nourish art and poetry [...] » (55).

⁴¹ Laurier signale le lien entre la vie et la mort chez Samson : « [l]a vie est souvent en danger de mort, et la mort en danger de sainteté ou de sublimation » (14), et elle note encore que dans les romans de Samson il s'agit du : « [...] rapprochement cinglant d'Éros et de Thanatos, comme la même face d'une même intensité indéniable » (14).

⁴² Dans sa discussion de la philosophie de Nietzsche, Gilbert souligne le lien entre l'esthétique et la sexualité : « [c]'est important que la réaction exigée par la beauté de l'art, une réaction de plaisir et d'exaltation, d'absorption dans l'objet

des sens, soit la *sorte* de réaction exigée par le désir sexuel » (59). C'est notre traduction. L'original se lit ainsi : « [w]hat is important is that the reaction required to beauty in art, a reaction of pleasure and excitement, of absorption in the object of the senses, is the *kind* of reaction required for sexual desire » (59)

⁴³ La création dans *Le Messie de Belém* témoigne d'une vision du monde autre que celle que préconise l'autorité religieuse, représentée par le personnage du père Dellasoppa. Au lieu de participer au monde strictement catholique, un monde restreint tant sur le plan physique que psychique, la création chez les maîtres signifie la pleine participation au monde et à la vie ; remarquons cette description de Franz : « [l]ui, svelte, le nez droit, les lèvres pleines, se promenait nu dans la maison en lisant à haute voix des poèmes païens, appuyait sur des intonations lascives, relâchait des souffles suggestifs, étranglait les syllabes gutturales, laissait filer des râles rauques, cavernaux, des sifflements d'ensorceleur, des chuintements luxurieux » (MB 53). La création souligne des valeurs qui existent en dehors des normes catholiques, et constitue d'ailleurs une pleine expression de la sensualité, de la viscéralité et de la sexualité.

⁴⁴ Samson note dans un entretien qu' « '[é]crire est un acte de colère' » (Bordeleau 2001, 10). Il remarque également dans le même entretien que la torture sous-tend les relations interpersonnelles dans *Le Messie de Belém* (Bordeleau 2001, 11). Ricœur considère la torture comme une forme extrême de l'abus (1990, 256) et il affirme que « [...] dans la torture, ce que le bourreau cherche à atteindre et parfois – hélas ! – réussit à briser, c'est l'estime de soi de la victime [...] » (1990, 256-257).

⁴⁵ C'est notre traduction. L'original se lit comme suit : « [n]o wall of separation isolates the virtue of art from the inner universe of man's desire and love » (50).

⁴⁶ Samson affirme que les relations interpersonnelles dans ses romans tiennent de l'amour-passion : « '[l]a passion est un combustible [...]. Ce qui m'intéresse, [...] c'est la passion, dans ce qu'elle a de destructeur, et qui est presque le contraire de l'amour' » (Bordeleau 2001, 11).

⁴⁷ Voir notre discussion de cette relation dans le chapitre 3.

⁴⁸ Voir notre troisième chapitre ; nous traitons du passage du temps et de la séparation de la mère et la fille.

⁴⁹ Dans le chapitre 2 nous soulignons le rôle du souvenir dans la conservation de la relation mère-fille.

⁵⁰ Cette relation narratrice-scribe se caractérise par sa mutabilité car selon Saint-Martin : « [m]ère et fille changent facilement de rôle : de scribe, chacune se fait narratrice et vice versa » (297).

⁵¹ Kattan note que « [p]our l'artiste, l'œuvre ne peut pas être liée seulement au réel, à la causalité et à la finitude, mais elle doit l'être aussi à la vie, être et présence, dans l'expression souveraine de sa quotidienneté » (1978, 136).

⁵² C'est notre traduction. L'original se lit comme suit : « [...] an absurdity, that is, a supposed necessity for the artist to be only an artist, not a man, and for art to cut itself off from all the [...] energy it receives from human life » (48).

⁵³ Voir le chapitre 3 où nous parlons de cette relation.

⁵⁴ C'est nous qui traduisons. Voilà le texte original : « [f]rom the point of view of Art, the artist is responsible only to his work. From the point of view of Morality [...] the artist is responsible to the good of human life, in himself and in his fellowmen » (40).

⁵⁵ Pour une discussion du rôle de l'amour dans ce roman voir le chapitre 3.

⁵⁶ Il s'agit ici d'une représentation du passage de l'oralité à l'écriture (créatrice dans les deux cas). Pour une étude de ce passage dans le contexte de la littérature acadienne, voir l'ouvrage de Runte.

⁵⁷ C'est notre traduction. L'original se lit ainsi : « [...] the ethical responsibility for the other [...] is at the heart of creativity [...] » (29). Attridge discute aussi de « [l]a force éthique qui conditionne l'acte créateur [...] » (28). C'est nous qui traduisons. L'original se lit ainsi : « [t]he ethical force that conditions the creative act [...] » (28).

Conclusion

Au cours de cette étude nous avons voulu explorer les éléments fondamentaux de l'identité telle qu'elle est conçue dans l'optique de sept auteurs québécois contemporains. Notre premier chapitre, portant sur l'exil, a examiné l'effondrement des cadres identitaires traditionnels. Dans les trois chapitres suivants, nous avons traité de la recherche identitaire dans les contextes de la mémoire, des relations interpersonnelles et de la création. Cependant, nous aimerions signaler au lecteur que ce travail ne saurait être exhaustif, étant donné l'importance actuelle de cette problématique. Nous nous sommes limités à une analyse de l'identité personnelle et nous avons voulu transcender les notions d'écrivain migrant, d'écrivain de souche, d'écriture d'hommes et d'écriture de femmes. Il reste, bien entendu, des sujets dont nous n'avons pas pu discuter amplement ici, mais qui méritent toutefois d'être approfondis dans le cadre d'une étude de l'identitaire ; il s'agit principalement de la culture¹, de l'identité féminine², de l'identité et la langue³.

Nous avons basé cette étude sur la pensée de Taylor dont nous avons retenu trois composantes de l'identité moderne : le langage, les relations avec autrui et l'éthique. L'identité s'ancre dans le langage et dans l'expression de soi. Les personnages qui n'articulent pas leur identité souffrent d'une crise identitaire

profonde et accablante. Par la migration et par l'exil physique, Dounia, la narratrice du *Bonheur a la queue glissante*, se sent isolée car elle ne parle pas la langue du pays. Mais il s'agit d'un problème encore plus grave ; Dounia n'arrive pas à s'exprimer à cause du silence qui lui est imposé ou bien par la culture patriarcale où elle a grandi, ou bien par elle-même. Ce silence provient du refus de parler de son passé et aussi de l'impuissance à articuler la honte du moment qui a déterminé son identité. Dans *La Danse juive*, les personnages sont également incapables de s'engager dans une communication avec autrui, et dans *L'Île de la merci* les relations familiales se caractérisent par le silence et par un manque de communication. Bien qu'il semble y avoir des lueurs d'espoir où ces personnages paraissent sur le point d'articuler leur identité, presque toute tentative d'une expression identitaire aboutit à l'échec, et, dans le pire des cas, à la tragédie : la narratrice de Tremblay finit par tuer son père et la sœur d'Hélène, Lisa, se suicide à la fin du roman. Ces personnages sont pris dans un exil intérieur sans issue ; ils n'arrivent pas à transcender leurs difficultés existentielles pour affirmer leur identité.

Par contre, certains personnages aboutissent à une articulation identitaire qui s'avère positive. La création artistique fonctionne comme langage (Taylor 1985, 216) et c'est le moyen par excellence qui permet à l'être d'explorer et ensuite d'exprimer son identité. Le narrateur du *Pavillon des miroirs* sait puiser

dans son passé et dans son expérience de la migration pour transformer ces deux aspects de sa vie en phénomènes fructueux, et ce par le biais de la peinture. Pietro dans le *Bout de la terre* surmonte son désir de se perdre et trouve un endroit où il peut appartenir, grâce, en partie, à la photographie. Albanie, dans *Le Bruit des choses vivantes*, exprime son identité en tant que mère par son écriture dans le cahier des rêves. Signalons aussi l'histoire de Jadson dans *Le Messie de Belém*, personnage dont l'identité s'avère toujours mouvante et insaisissable à cause de la nature polyphonique du récit. Ces personnages aboutissent à une expression féconde de leur identité car la création représente la possibilité pour l'être de se dire et ainsi de se projeter dans le monde.

Cette articulation identitaire s'inscrit dans le cadre d'une communauté d'interlocuteurs. Tout au long de cette étude, nous avons souligné l'importance de telles relations et nous avons fait remarquer que l'identité se définit toujours par rapport à l'autre. Même lorsque les personnages vivent dans la solitude, leur identité est toujours décrite dans le contexte de l'absence de l'autre. Nous avons donc suivi dans chaque chapitre une progression qui part de la solitude pour aboutir à une identité qui se situe vis-à-vis d'autrui. Nous avons également suivi ce paradigme à travers nos quatre chapitres et nous avons regroupé l'exil et la mémoire sous la rubrique de la solitude, et les relations interpersonnelles et la création sous celle des rapports entre soi et l'autre.

L'exil et l'exploration de la mémoire restent essentiellement des expériences solitaires. Le narrateur du *Pavillon des miroirs*, ainsi que Dounia dans *Le Bonheur a la queue glissante*, sont marginalisés vis-à-vis de la société d'accueil, et dans le cas de Dounia, il s'agit d'une marginalisation relative aussi à la langue et au patriarcat. L'exil peut également être psychique, car la narratrice de *La Danse juive*, la narratrice d'*Immobile* et Hélène, le personnage principal de *L'Île de la merci*, vivent toutes les trois l'aliénation et la dissociation face à elles-mêmes. De plus, pour plusieurs personnages, comme le narrateur chez Kokis et la narratrice d'*Immobile*, l'exil semble une condition nécessaire à l'exploration de la mémoire. Or, la mémoire et la solitude vont de pair, car le plus souvent, les personnages s'isolent pour examiner leurs souvenirs. Pour d'autres, le souvenir représente l'absence de l'autre, comme dans *Le Bout de la terre*, *Les Lettres chinoises* et *Le Bruit des choses vivantes*.

Les chapitres sur les relations interpersonnelles et la création montrent que l'identité est inextricablement liée aux rapports entre soi et l'autre⁴, rapports qui entraînent certaines questions éthiques. Taylor souligne une tendance parmi certains critiques pour qui les relations interpersonnelles contemporaines se caractérisent par la déchéance : « [L]a vision morale plus profonde, les sources morales authentiques [...] sont négligées, et sont mises de l'avant les motivations les moins recommandables - l'orgueil, la satisfaction de soi, la libération de

normes exigeantes » (Taylor 1998, 637). Nous avons vu cette tendance vers des « motivations les moins recommandables » dans *Le Messie de Belém et Immobile*, où les relations interpersonnelles se basent le plus souvent sur un rapport égoïste. Lorsqu'une relation est basée non pas sur la générosité, mais sur le désir de manipuler et de blesser l'autre, ces relations finissent par dévaloriser l'identité d'une personne.

Taylor dénonce cette tendance critique et note que :

[l]a recherche d'un pur accomplissement expressif subjectif peut rendre la vie superficielle et la vider de sa substance et peut ultimement se retourner contre elle-même [...]. Mais cela n'établit en aucune façon que l'accomplissement subjectif n'est pas un bien. Cela prouve seulement qu'il doit faire partie d'un 'ensemble,' qu'il faut le chercher dans une vie qui aspire aussi à d'autres biens. (1998, 637)

Ce bien auquel aspirent les personnages dans notre étude est l'amour. Lorsque les rapports avec l'autre se basent sur l'amour, l'altruisme et la générosité, l'identité finit par s'épanouir, comme nous l'avons constaté dans *Le Bout de la terre*, dans *Le Bonheur à la queue glissante* (bien que ce ne soit que temporairement) et dans *Le Bruit des choses vivantes*. En tant qu'expression de notre être, de notre création et de notre créativité, l'amour généreux constitue une validation identitaire suprême.

C'est surtout au carrefour du langage et des rapports avec l'autre que l'éthique joue un rôle primordial puisque la qualité de ces rapports dépend de la nature de la communication entre soi et l'autre. Selon Taylor : « [...] l'agent est constitué par le langage, donc par l'échange entre agents [...]. Les autres qui 'comptent' [...] ne me sont pas simplement extérieurs ; ils contribuent à la définition de ma propre identité » (1998, 635). Dans *Le Pavillon des miroirs*, *Le Bonheur a la queue glissante* et *La Danse juive* l'absence de communication dévalorise l'identité des personnages. Par contre, dans *Le Bruit des choses vivantes* et *Le Bout de la terre*, la communication entreprise dans un but altruiste, que ce soit à travers le langage proprement dit ou à travers la création, sert à affirmer l'identité et témoigne d'un respect profond qui sous-tend toute relation humaine positive.

Dans l'optique des auteurs que nous avons étudiés, l'identité s'articule autour des questions éthiques soulevées à travers notre travail. Lorsque les paramètres identitaires traditionnels semblent s'éclipser à la suite de la dissolution du concept de l'identité homogène, penser cette identité en fonction de l'éthique s'avère désormais incontournable. Les rapports entre soi et l'autre, ainsi que l'interlocution qui est une composante essentielle de ces rapports, forment un cadre fondamental à l'intérieur duquel se situe la problématique de l'identité dans les années 1990. C'est une problématique complexe et

pluridimensionnelle, une problématique infiniment riche qui constitue une ouverture à de nouvelles voies dans le domaine de la recherche identitaire.

Notes

¹ La relation entre l'identité et la culture constitue le sujet de plusieurs études ; voir l'ouvrage de Mauguière (1998a), celui de Lévi-Strauss, celui de Hall et Dugay, ainsi que l'article de Nepveu (1989) et celui de Hall.

² Il faut signaler que plusieurs critiques ont étudié en profondeur la problématique de l'identité féminine, notamment Mauguière (1997b), Lequin (2001, 2000a, 1992), Lequin et Verthuy (1996, 1993a, 1993b), Saint-Martin, et Green.

³ Voir les articles de Harel (1992a, 1992b), Mata Barreiro, Nouss, Robin, (1993a), ainsi que Verthuy.

⁴ Ces rapports humains constituent un élément fondamental et nécessaire au bonheur humain puisque « [c]'est [...] aux conditions d'effectuation de la *vie*, considérée dans sa *bonté intrinsèque et son agrément foncier*, que l'amitié concourt » (Ricœur 1990, 218).

Bibliographie

Ying Chen

Chen, Ying. *Querelle d'un squelette avec son double*. Montréal : Boréal, 2003.

----- . *Le Champ dans la mer*. Montréal : Boréal, 2002.

----- . *Immobile*, Montréal : Boréal, 1998.

----- . *L'Ingratitude*. Montréal : Leméac/ Actes Sud, 1995.

----- . *Les Lettres chinoises*. Montréal : Leméac, 1993.

----- . *La Mémoire de l'eau*. Montréal : Leméac, 1992.

Abla Farhoud

Farhoud, Abla. *Splendide Solitude*, Montréal : L'Hexagone, 2001.

----- . *Maudite machine*. Trois-Pistoles : Éditions Trois Pistoles, 1999.

----- . *Le Bonheur a la queue glissante*. Montréal : L'Hexagone, 1998.

----- . *Jeux de patience*. Montréal : VLB, 1997.

----- . *Les Filles du 5-10-15*. Carnières (Belgique) : Lansman, 1993.

Sergio Kokis

Kokis, Sergio. *Le Magicien*. Montréal : XYZ, 2002.

----- . *Kaléidoscope brisé*. Montréal : XYZ, 2001.

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

----- . *La Danse macabre du Québec*. Montréal : XYZ, 1999a.

----- . *Le Maître de jeu*. Montréal : XYZ, 1999b.

----- . « Solitude entre deux rives. » *Tangence* 59 (1999c) : 133-137.

- . *Un Sourire blindé*. Montréal : XYZ, 1998.
- . *L'Art du maquillage*. Montréal : XYZ, 1997.
- . *Errances*. Montréal : XYZ, 1996a.
- . *Les Langages de la création*. Québec : Nuit Blanche, 1996b.
- . *Negão et Doralice*. Montréal : XYZ, 1995.
- . *Le Pavillon des miroirs*. Montréal : XYZ, 1995. (édition originale, 1993).

Yan Muckle

Muckle, Yan. *Le Bout de la terre*. Montréal : Boréal, 1998.

Pierre Samson

- Samson, Pierre. *Alibi*. Montréal : Leméac, 2001.
- . *Il était une fois une ville*. Montréal : Les Herbes rouges, 1999.
- . *Un Garçon de compagnie*. Montréal : Les Herbes rouges, 1997.
- . *Le Messie de Belém*. Montréal : Les Herbes rouges, 1996.

Lise Tremblay

- Tremblay, Lise. *La Danse juive*. Montréal : Leméac, 1999.
- . *La Pêche blanche*. Saint-Lambert : Leméac, 1994.
- . *L'Hiver de pluie*. Montréal : XYZ, 1990.

Élise Turcotte

- Turcotte, Élise. *La Maison étrangère*. Montréal : Leméac, 2002.
- . *Annette et le vol de nuit*. Montréal : La Courte échelle, 2000.

- . *La Leçon d'Annette*. Montréal : La Courte échelle, 1999.
- . *Les Cahiers d'Annette*. Montréal : La Courte échelle, 1998.
- . *Deux ou trois feux*. Montréal : Dazibao, 1997a.
- . *L'Île de la merci*. Montréal : Leméac, 1997b.
- . *Caravane*. Montréal : Leméac, 1994.
- . *Le Bruit des choses vivantes*. Ottawa : Leméac, 1991.
- . *La Terre est ici*. Outremont : VLB, 1989.
- . *La Voix de Carla*. Montréal : VLB, 1987a.
- . *Qui a peur de ?...* Ouvrage collectif. Montréal : VLB, 1987b.
- . *La Catastrophe*. En collaboration avec Louise Desjardins. *La Nouvelle Barre du jour*, 167, 1985.
- . *Navires de guerre*. Trois-Rivières : Écrits des Forges, 1984.
- . *Dans le delta de la nuit*. Trois-Rivières : Écrits des Forges, 1982.
- . *La Mer à boire : nouvelle*. Montréal : Editions de la Lune occidentale, 1980.

Sources bibliographiques

- Dictionnaire des œuvres littéraires du Québec*. Montréal : Fidès, t.5 (1970-75, dir. Maurice Lemire), 1987 ; t.6 (1976-80, dir. Gilles Dorion), 1994 ; t.7 (1981-1985, dir. Aurélien Boivin), 2003.
- Klapp, Otto. *Bibliographie der französischen Literaturwissenschaft*. Frankfurt am Main : Klöstermann, 1960-2003.
- MLA International Bibliography*. En ligne. WebSPIRS (SilverPlatter International), 1963-2003.
- Philosophers Index*. En ligne. WebSPIRS (SilverPlatter International), 1940-2003.

Textes et articles critiques

- Abbey, Ruth. *Charles Taylor*. « Philosophy Now » series. Princeton and Oxford : Princeton UP, 2000.
- Allard, Jacques. « Chronique de l'étranger. » *Le Devoir*, 10-11 décembre, 1994, D5.
- Aloysius, Pieris. « Reincarnation in Buddhism. A Christian Appraisal, » Häring & Baptist-Metz (éds), 16-22.
- Altman, Janet. *Epistolarity : Approaches to a Form*. Columbus : Ohio State UP, 1982.
- Anoll, Lidia et Marta Segarra (éd.). *Voix de la francophonie : Belgique, Canada, Maghreb*. Barcelona : Universitat de Barcelona, 1999.
- Ara, Angelo et Claudio Magris. « Trieste : Une Identité de frontière. » *Marges et exils*, 9-39.
- Arbour, Rose-Marie. « Identités, arts : la traversée des regards. » *Possibles*, 17.2 (printemps 1993) : 30-38.
- Arnaud, Jacqueline. « Exil, errance, voyage dans 'L'Exil et le désarroi' de Nabile Farès, 'Une vie, un rêve, un peuple toujours errants' de Mohammed Khair Eddine, et 'Talismano' d'Abdle Wahab Meddeb. » Mounier (dir), 53-68.
- Attridge, Derek. « Innovation, Literature, Ethics : Relating to the Other. » *PMLA* 114 (1999) : 20-31.
- Bachelard, Gaston. *La Poétique de l'espace*. Paris : Quadrige/PUF, 1994. (Édition originale, PUF, 1957.)
- Baillargeon, Stéphane. « Sergio Kokis, prix Molson. » *Le Devoir*, 8 novembre, 1994, B8.
- Banu, Georges. « L'Exil et les choix de répertoire : Les Metteurs en scène roumains et le théâtre russe. » *Marges et exils*, 95-104.
- Barthes, Roland. *Le Bruissement de la langue*. Paris : Seuil, 1984.
- Bataille, Georges. *L'Érotisme*. Paris : Les Éditions de Minuit, 1957.
- Baudelaire, Charles. *Œuvres complètes*. Paris : Seuil, 1968.

- Baudin, H. « La Rélégation post-concentrationnaire en U.R.S.S. : Un exil heureux? » Mounier (dir), 162-168.
- Baudrillard, Jean. *La Société de consommation : ses mythes, ses structures*. Éditions Denoël, 1970.
- Bayard, Caroline et al. *Exil et fiction*. Montréal : Humanitas-Nouvelle Optique, 1992.
- Beaudoin, Daniel-Louis. « Sergio Kokis : Le Pavillon des miroirs. » *Mœbius* 63 (printemps 1995) : 142-144.
- Beauvoir, Simone de. *Le Deuxième sexe*. Tomes I et II. Paris : Gallimard, 1949.
- . *La Vieillesse*. Paris : Gallimard, 1970.
- Bélanger, Louis, dir. *Métamorphoses et avatars littéraires dans la francophonie canadienne*. Vanier : Interligne, 2000.
- Benoit, Élisabeth. « La Saveur d'un conte de fées. » *La Presse*, 13 septembre 1998, B5.
- Benoist, Jean-Marie. « Facettes de l'identité. » Lévi-Strauss (dir), 13-23.
- Bernier, Silvie. « Ying Chen : s'exiler de soi. » *Francofonia : Studi e Ricerche Sulle Letterature di Lingua Francese* 37 (Aut 1999) : 115-131.
- Berrouët-Oriol, Robert et Robert Fournier. « L'Émergence des écritures migrantes et métisses au Québec. » *Quebec Studies* 14 (Spring/Summer 1992) : 7-15.
- Bersianik, Louky. *L'Euguélonne : roman tryptique*. Montréal : La Presse, 1976.
- Bertrand, Pierre. « La Fiction comme exil. » Bayard et al., 37-59.
- . « Le Québec multiethnique. » *Possibles* 12.3 (été 1988) : 67-74.
- Bessette, Gérard. *Le Libraire*. Montréal : Le Cercle du livre de France, 1968.
- Bessière, Jean. « Exil et œuvres de l'exil. » Karátson et Bessière, 83-138.
- Biron, Michel. « Obscénités du roman contemporain. » *Voix et images* 24.3 (printemps 1999) : 598-604.
- Bonn, Charles. « L'Exil fécond des romanciers algériens. » Mounier (dir), 69-79.

- Bordeleau, Francine. « Pierre Samson : de l'écrivain comme monstre. » *Lettres québécoises*, 104 (hiver 2001) : 10-12.
- , « L'Écriture au féminin existe-t-elle ? » *Lettres québécoises* 92 (hiver 1998) : 14-17.
- , « Sergio Kokis : Le Carnaval des morts. » *Lettres québécoises* 80 (hiver 1995), 10-11.
- Bouraoui, Hedi. « Les Enjeux esthétiques et idéologiques du transculturel en littérature. » Bélanger (dir), 11-26.
- Bougnoux, Daniel. « L'Exil mode d'emploi chez Julio Cortazar et Milan Kundera. » Mounier (dir), 31-39.
- Bovey, Shelley. *The Forbidden Body : Why Being Fat is not a Sin*. 2nd edition. London : Harper-Collins, 1994.
- Brochu, André. « Le meurtre, point final. » *Lettres québécoises* 96 (hiver 1999) : 20-21.
- Buell, Lawrence. « In Pursuit of Ethics. » *PMLA* 114 (1999) : 7-19.
- Caccia, Fulvio. « Le Roman francophone de l'immigration en Amérique du Nord et en Europe : Une Perspective transculturelle. » Lacroix et Caccia (dirs), 90-104.
- Calle-Gruber, Mireille et Jeanne-Marie Clerc, dirs. *Le Renouveau de la parole identitaire*. Montpellier/Kingston : PU Paul Valéry et Queen's UP, 1993.
- Campion, Blandine. « Le Corps ardent de la passion : Abla Farhoud et l'espace de l'exil. » *Le Devoir*, 18 juillet, 1998, D1.
- Camus, Albert. *L'Étranger*. Paris : Gallimard, 1942.
- Caraion, Ion. « Les Mots en exil : fragments. » *Marges et exils*, 41-52.
- Casey, Edward S. *Remembering : a Phenomenological Study*. Indianapolis : Indiana UP, 1987.
- Cayouette, Pierre. « Le Cas Kokis. » *Le Devoir*, 28-29 septembre, 1996, D1-D2.
- , « Ying Chen : se libérer du poids de la tradition. » *Le Devoir*, 6-7 novembre, 1993, D11.
- Chartrand, Robert. « Le Scandale de Dieu. » *Le Devoir*, 20-21 décembre, 1999a, D3.

- . « Ying Chen : Entre la mémoire et l'exil. » *Le Devoir*, 13-14 mars, 1999b, E6.
- . « Le Chant d'une sirène maladroite. » *Le Devoir*, 19 septembre, 1998a, D3.
- . « Variations sur le thème de l'exil. » *Lettres québécoises* 89 (1998b) : 11-13.
- . « Voyage au bout de l'intranquillité. » *Le Devoir*, 4-5 avril, 1998c, D2-D3.
- . « Le Cynisme inquiet. » *Le Devoir*, 26-27 juillet, 1997, D5.
- Chernin, Kim. *The Hungry Self : Women, Eating and Identity*. New York : Harper & Row, 1985.
- Chodorow, Nancy. *The Reproduction of Mothering : Psychoanalysis and the Sociology of Gender*. Berkeley : U of California P, 1978.
- Chouinard, Marie-Andrée. « Écrivains d'ailleurs ou écrivains tout court. » *Le Devoir*, 22 mars, 1999a.
- . « La Littérature en guerre. » *Le Devoir*, 1-2 mai, 1999b, D8.
- . « La Voix de Dounia. » *Le Devoir*, 28-29 mars, 1998a, D1-D2.
- . « Ying Chen : la mémoire des âmes. » *Le Devoir*, 5 septembre, 1998b, D1-2.
- Cioran, E.M. « Advantages of Exile. » *The Temptation to Exist*. Trad. Richard Howard. Quadrangle books, 1968 (Paris : Gallimard, 1956 pour l'édition française), 74-78.
- Coste, D. « Exil, exotisme et valeur : les antipodes ou le miroir du moi. » Mounier (dir.), 97-111.
- Côté, Lucie. « Triologie de la trinité Kokis. » *La Presse*, 10 septembre, 2000, B3.
- David, Gilbert. « Écrire pour surmonter son impuissance. » *Le Devoir*, 27 février, 1994, C4.
- DeConcini, Barbara. *Narrative Remembering*. Boston : UP of America, 1990.
- Des Rivières, Paule. « L'Art pour rester vivant. » *Le Devoir*, 14 mai, 1994.

- Doniger, Wendy. « Reincarnation in Hinduism. » Häring & Baptist-Metz, (éds.), 3-15.
- Doucet, Sophie. « Douleureuse solitude. » *La Presse*, 8 janvier, 2002, C5.
- Dubois, Christian et Christian Hommel, « Vers une définition du texte migrant : L'Exemple de Ying Chen. » *Tangence* 59 (janvier 1999) : 38-48.
- Ducharme, Réjean. *L'Avalée des avalés*. Paris : Gallimard, 1966.
- Duchet, Claude et Stéphane Vachon, dirs. *La Recherche littéraire : objets et méthodes*. Montréal : XYZ, 1993.
- Dufault, Roseanna. « Identity and Exile in Shanghai and Montreal : *Les Lettres chinoises* by Ying Chen. » Lintvelt et Paré (dirs.), 161-167.
- , (éd.). *Women by Women : the Treatment of Female Characters by Women Writers of Fiction in Québec since 1980*. Cranbury : Associated UP, 1997.
- Dufault, Roseanna L. et Paula Gilbert (éds.). *Doing Gender : Franco-Canadian Women Writers of the 1990s*. London : Associated UP, 2001.
- Dufaux, Georges, avec la participation de Ying Chen. *Voyage illusoire*. Office national du film du Canada, 1997.
- Éthier-Blais, Jean. *Exils*. Conférences J.A. de Sève. Montréal : Université de Montréal, 1965.
- Filloux, Jean-C. *La Mémoire*. Collection « Que sais-je? » Paris : PUF, 1969.
- Finkelstein, Joanne. *The Fashioned Self*. Philadelphia : Temple UP, 1991.
- Fontaine, Louise et Yuki Shiose. « Ni Citoyens, ni Autres : la catégorie politique 'communautés culturelles'. » *Citoyenneté et nationalité : Perspectives en France et au Québec*. Dir. Dominique Colas, Claude Emeri, Jacques Zylberberg. Paris : PUF, 1991.
- Fortin, Marie-Claude. « Ying Chen : Fille de l'eau. » *Voir* (Cahier livre), septembre, 1995, 7.
- Gagnon, Alain-G et Jocelyn Maclure (dirs.). *Identité et citoyenneté dans le Québec contemporain*. Montréal : Québec-Amérique, 2001.
- Gardaz, Elizabeth. « Jabès : poétique de l'exil et exil à l'œuvre. » Mounier, 283-288.

- Genette, Gérard. *Figures III*. Paris : Seuil, 1972.
- Gilbert, Paul. *Human Relationships : A Philosophical Introduction*. Oxford : Blackwell, 1991.
- Gould, Karen. « Gazing at Culture : Visual Media in Élise Turcotte's *Le Bruit des choses vivantes*. » *Thirty Voices in the Feminine*. Éd. Michael Bishop. Amsterdam : Rodopi, 1996, 226-237.
- Grangeray, Émilie. « Ying Chen, bel oiseau migrateur. » *Le Monde*, 19 mars, 1999.
- Green, Mary Jean. *Women and Narrative Identity : Rewriting the Québec National Text*. McGill-Queen's UP, 2001.
- Greif, Hans Jürgen. « La Littérature allophone au Québec : Écrire en terre d'accueil. » *Québec français* 105 (printemps 1997a) : 61-65.
- . « Sergio Kokis et les langages de la création. » *Nuit blanche* 66 (printemps 1997b) : 46-47
- Hall, Stuart. « Culture, Community, Nation. » *Cultural Studies* 7.3 (October 1993) : 349-363.
- Hall, Stuart et Paul Dugay (éds.). *Questions of Cultural Identity*. London : Sage, 1996.
- Harel, Simon. « L'Exil dans la langue maternelle : l'expérience du bannissement. » *Québec Studies* 14 (1992a) : 23-29.
- . « La Parole orpheline de l'écrivain migrant. » *Nepveu et Marcotte*, 1992b, 373-418.
- . *Le Voleur de parcours : Identité et cosmopolitisme dans la littérature québécoise contemporaine*. Montréal : Le Préambule, 1989.
- Häring, Herman & Johann Baptist-Metz, éds. *Reincarnation or resurrection*. Mary Knoll : SCM & Orbis, 1993.
- Hébert, Anne. *CŒuvre poétique 1950-1990*. Montréal : Boréal, 1993.
- . *Les Fous de Bassan*. Paris : Seuil, 1982.
- . *Le Torrent, suivi de deux nouvelles inédites*. Montréal : HMH, 1963.

- Hémon, Louis. *Maria Chapdelaine*. Montréal : Fides, 1980.
- Hirsch, Marianne. *The Mother/Daughter Plot: Narrative, Psychoanalysis, Feminism*. Bloomington and Indianapolis : Indiana UP, 1989.
- Huffer, Lynne. *Maternal Pasts, Feminist Futures: Nostalgia, Ethics and the Question of Difference*. Stanford : Stanford UP, 1998.
- Izard, Michel. « À propos de l'identité ethnique. » Lévi-Strauss (dir.), 305-316.
- Jacobson-Widding, Anita (éd.). *Identity: Personal and Socio-Cultural. A Symposium*. Atlantic Highlands, NJ : Uppsala, 1983.
- Jacobson-Widding, Anita. « Body and Power : Symbolic Demarcations of Separate Identity. » Jacobson-Widding (éd.), 371-387.
- Joffrin, Laurence. « La Littérature d'immigration n'existe pas. » *Études canadiennes/Canadian Studies* 49 (2000) : 7-32.
- Kapleau, Philip (éd.). *The Wheel of Death : a Collection of Writings from Zen Buddhist and Other Sources*. NY : Harper & Row, 1971.
- Karátson, André et Jean Bessière. *Déracinement et littérature*. Lille : PU de Lille, 1982.
- Kattan, Naïm. *L'Écrivain migrant*. Montréal : Hurtubise HMH, 2001.
- . « Création et déplacement. » *Possibles* 17.2 (printemps 1993a) : 39-46.
- . *La Réconciliation : à la rencontre de l'autre*. Ville LaSalle : Hurtubise HMH, 1993b.
- . *Le Repos et l'oubli*. Montréal : Hurtubise HMH, 1987.
- . *La Mémoire et la promesse*. Montréal : Hurtubise HMH, « Collection constantes, » 1978.
- Kerby, Anthony Paul. « The Adequacy of Self-Narration : A Hermeneutical Approach. » *Philosophy and Literature* 12 (1988) : 232-244.
- . « The Language of Theory. » *Philosophy Today* 30 (Automne 1986) : 210-223.
- Khouri, Nadia. *Discours et mythes de l'ethnicité*. Montréal : Acfas, 1992.

- King, Nicola. *Memory. Narrative, Identity : Remembering the Self*. Edinburgh : Edinburgh UP, 2000.
- Kristeva, Julia. *Étrangers à nous-mêmes*. Librairie Arthème Fayard, 1988.
- . *Histoires d'amour*. Paris : DeNoël, 1983.
- . « Le Sujet en procès : le langage poétique. » Lévi-Strauss (dir.), 223-246.
- Kundera, Milan. *L'Art du roman*. Paris : Gallimard, 1986.
- Kushner, Eva. *Le Mythe d'Orphée dans la littérature française contemporaine*. Paris : A. G. Nizet, 1961.
- Kwaterko, Józef. *Le Roman québécois et ses (inter)discours*. Nota Bene, 1998.
- Labelle, Micheline. « Options et bricolages identitaires dans le contexte québécois. » Gagnon et Maclure (dirs.), 295-320.
- Lachance, Lise « En un clin d'œil : *Le bonheur a la queue glissante*. » *Le Soleil*, 8 mars, 1998, B10.
- Lachance, Micheline. « Renaître au Québec. » *L'Actualité*, 27.5 (1 avril 2002) : 66
- Lacroix, Jean-Michel et Fulvio Caccia (dirs.). *Métamorphoses d'une utopie*. Presses de la Sorbonne Nouvelle/Triptyque, 1992.
- Laferrière, Dany. *Je suis fatigué*. Outremont : Lanctôt, 2001 (Édition originale : *Initiales*, pour la France, 2000).
- Lamore, Jean. « Transculturation : Naissance d'un mot. » Lacroix et Caccia (dirs.), 43-47.
- Lamoureux, Diane, Chantal Maillé et Micheline de Sève, dirs. *Malaises identitaires : Échanges féministes autour d'un Québec incertain*. Montréal : Remue-Ménage, 1999.
- Langevin, André. *Poussière sur la ville*. Montréal : Cercle du livre de France, 1953.
- Lapointe, Josée. « La Simplicité du mot. » *Le Droit*, 19 septembre, 1998, A5.

- . « Sergio Kokis : Bas les masques. » *Le Soleil*, 13 septembre, 1997, E10.
- LaRue, Monique. *L'Arpenteur et le navigateur*. Montréal : Fides, 1996.
- Laurier, Andrée. « La Chair debout. » *Lettres québécoises* 104 (hiver 2001) : 14.
- Laurier, Marie. « Sergio Kokis, lauréat du Grand Prix du livre de Montréal. » *Le Devoir*, 16 novembre, 1994, B10.
- Lavie, Smadar et Ted Swedenburg. « Between and among the Boundaries of Culture : Bridging Text and Lived Experience in the Third Timespace. » *Cultural Studies* 10.1 (1996) : 154-179.
- Le Grand, Eva (dir). *Séductions du kitsch : roman, art et culture*. Montréal : XYZ, 1996.
- Lequin, Lucie. « The Legacy of Words : Mothers as Agents of Cultural Subterfuge and Subversion. » Dufault et Gilbert (2001), 203-216.
- . « Écrivaines migrantes et éthique. » Vaucher Gravili (dir.), 2000a, 113-141.
- . « Ying Chen et l'appel du risque. » *Tessera* 28 (été 2000b) : 67-76.
- . « Entre la mémoire et l'oubli : *Les Lettres chinoises* de Ying Chen. » *Neue Romania* 18 (1997) : 199-206.
- . « Quand le monde arabe traverse l'atlantique. » Lequin et Verthuy (dirs.), 1996a, 209-217.
- . « Quelques mouvements de la transculture. » *Writing Ethnicity : Cross-Cultural Consciousness in Canadian and Québécois Literature*. Éd. Winfried Siemerling. Toronto : ECW, 1996b.
- . « Une Image lui bloquait la vue. » *Voix et images* 19.3 (printemps 1994) : 649-654.
- . « L'Épreuve de l'exil et la traversée des frontières. Des voix de femmes. » *Quebec Studies* 14 (1992) : 31-39.
- Lequin, Lucie et Maïr Verthuy (dirs.). *Multi-culture, multi-écriture : la Voix migrante au féminin en France et au Canada*. Montréal : L'Harmattan, 1996.

- . « L'Écriture des femmes migrantes au Québec. » Duchet et Vachon (dirs.), 1993a, 343-350.
- . « Nouveaux palimpsestes de la littérature québécoise ou l'écriture migrante au féminin. » Calle-Gruber et Clerc (dirs), 1993b, 265-273.
- Lévi-Strauss, Claude (dir.) *L'Identité*. Paris : Quadrige/PUF, 1977.
- Levita, D. J. de. « The Identity of the Artist. » Jacobson-Widding, 361-369.
- L'Hérault, Pierre. « Pour une cartographie de l'hétérogène : dérives identitaires des années 1980. » Simon et al., 53-114.
- Lintvelt, Jaap et François Paré (dirs.). *Frontières flottantes / Shifting Boundaries*. Amsterdam et New York : Rodopi, 2001.
- Lynd, Helen Merrell. *On Shame and the Search for Identity*. London : Routledge and Kegan Paul, 1958.
- Maclure, Jocelyn. *Récits identitaires : le Québec à l'épreuve du pluralisme*. Montréal : Québec Amérique, 2000.
- . « Authenticités québécoises. Le Québec et la fragmentation contemporaine de l'identité. » *Globe* 1.1 (1998) : 9-35.
- Maddox, Kelly-Anne. « Errance temporelle et transgressions identitaires dans *Immuable* de Ying Chen. » O'Reilly et al. (éds.), 101-115.
- . « L'Identité chez Ying Chen. » Robert Viau (dir.), 485-494.
- Maillé, Chantal. « Les Contributions du féminisme à la reformulation des discours sur l'identité nationale au Québec : un examen de quelques idées et notions. » Gagnon et Maclure, 165-179.
- Marcotte, Gilles. « Deux histoires de révolte. » *L'Actualité* 24.7 (1 mai, 1999) : 89-90.
- . « Le Chat sauvage. » *L'Actualité* 23.10 (15 juin, 1998) : 97-99.
- Maritain, Jacques. *The Responsibility of the Artist*. New York : Gordian Press, 1972.
- Marges et exils : L'Europe des littératures déplacées*. Bruxelles : Labor (collection Archives du futur), 1987.

- Mata Barreiro, Carmen. « Écriture migrante et langue française : déconstruction et reconstruction de l'identité dans *Les Lettres chinoises* de Y. Chen, *Les Raisins de la galère* de T. Ben Jelloun et la *Trilogia* de M. Micone. » Anoll et Segarra (éds.), 225-234.
- Mauguière, Bénédicte (dir.). *Cultural Identities in Canadian Literature / Identités culturelles dans la littérature canadienne*. NY : Peter Lang, 1998a.
- . « L'Homo/textualité dans les écritures de femmes au Québec. » *The French Review* 71.6 (mai 1998b) : 1036-1047.
- . « Memory, Identity and Otherness in Contemporary Women's Writing in Quebec. » Dufault (éd.), 1997a, 54-67.
- . *Traversée des idéologies et exploration des identités dans les écritures de femmes au Québec (1970-1980)*. NY : Peter Lang, 1997b.
- Mavrikakis, Catherine. « Politiques culturelles de la visibilité, ou comment le spectre des classes sociales vient encore hanter le spectacle du multiculturel. » *Journal of Canadian Studies/Revue d'études canadiennes* 35.3 (automne 2000) : 33-42.
- McLane-Iles, Betty. « Memory and exile in the Writings of Ying Chen. » Dufault (éd.).
- Meadwell, Kenneth W. « La Réinvention de l'identité dans *Les Masques* de Gilbert La Rocque et *La Fête du désir* de Madeleine Ouellette-Michalska. » *Études canadiennes/Canadian Studies* 49 (2000) : 41-50.
- Médam, Alain. « Ethnicité et cité. Entre le 'co' et le 'dis', le 'trans'? » Lacroix et Caccia (dirs.), 49-61.
- Micone, Marco. *Gens du silence*. Montréal : Gernica, 1991.
- Millman, Marcia. *Such a Pretty Face : Being Fat in America*. New York : W.W. Norton, 1980.
- Moisan, Clément et Renate Hildebrand. *Ces étrangers du dedans : Une Histoire de l'écriture migrante au Québec (1937-1997)*. Nota Bene, 2001.
- Mounier, Jacques (dir.) *Exil et littérature*. Ellug (Équipe de recherche sur le voyage.) Université des langues et lettres de Grenoble, 1986.
- Navarro, Pascale. « La Grande traversée. » *Voir*, 11-19 mars, 1998, 46.

- . « Sergio Kokis : Les Risques du métier. » *Voir*, 11-17 septembre, 1997, 14-15.
- . « Sergio Kokis : Le Grand chemin. » *Voir*, 19-25 septembre, 1996, 37.
- Nepveu, Pierre. *Intérieurs du nouveau monde*. Montréal : Boréal, 1998a.
- . « Vers une nouvelle subjectivité? » Mauguière (éd.), 1998b, 123-129.
- . « Qu'est-ce que la transculture? » *Paragraphes 2* (1989) : 15-31.
- . *L'Écologie du réel : Mort et naissance dans la littérature québécoise contemporaine*. Montréal : Boréal, 1988.
- Nepveu, Pierre et Gilles Marcotte (dirs.). *Montréal imaginaire : Ville et littérature*. Montréal : Fides, 1992.
- Nochlin, Linda. « Art and the Conditions of Exile: Men/Women, Emigration/Expatriation. » Suleiman (éd.), 37-58.
- Nootens, Genviève. « Identité, citoyenneté, territoire : la fin d'un paradigme? » Gagnon et Maclure, 105-125.
- Nouss, Alexis. « 'Nous sommes tous des juifs allemands !' : l'identité et la langue. Khouri (éd.), 71-88.
- Novitz, David. « Art, Narrative and Human Nature. » *Philosophy and Literature* 13 (1989) : 57-74.
- Olney, James. *Memory and Narrative : The Weave of Life-Writing*. Chicago : Uof Chicago P, 1998.
- Oore, Irène. « Être ou ne pas être : le suicide dans *L'Ingratitude* de Ying Chen, dans *Unless* d'Hélène Monette et dans *L'Île de la merci* d'Élise Turcotte. » À paraître dans *Dalhousie French Studies*, 64 (Fall 2003).
- . « La Poétique du lointain dans l'œuvre romanesque de Sergio Kokis. » O'Reilly et al. (éds.), 2002a, 23-32.
- . « *Unless* : La Construction d'une identité dans un monde post-no-future. » *Identity, Community, Nation : Essays on Canadian Writing*. Édts. Danielle Schaub et Christl Verduyn. Jerusalem : The Hebrew University Magnes Press, 2002b, 170-182.

- , « Le Mutisme dans *Le Bonheur a la queue glissante* d'Abla Farhoud (1998) et dans *Un Sourire blindé* de Sergio Kokis (1998). » Viau (dir.), 2000a, 473-483.
- , « Masques et déguisements ou *memento mori* dans l'œuvre romanesque de Sergio Kokis. » Bélanger (dir.), 2000b, 143-152.
- , « L'itinéraire créateur dans l'œuvre romanesque de Sergio Kokis. » Anoll et Segarra (éds.), 235-245.
- , « Du Départ 'extérieur' au départ 'intérieur' : l'universalisme du *Pavillon des miroirs* de Sergio Kokis. » *Littératures en milieu minoritaire et universalisme. Revue de l'Université Sainte-Anne*. Dir. Maurice Lamothe. Pointe-de-l'Église, Nouvelle-Écosse : Université Sainte-Anne, 1996a, 47-53.
- , « Entre l'horreur et l'émerveillement : *Les Musiciens, les émigrants* de Liliane Atlan. » Lequin et Verthuy (dirs.), (1996b), 41-49.
- O'Reilly, Magessa, Neil Bishop et A.R. Chadwick (éds.) *Le Lointain : Écrire au loin, écrire le lointain*. MNH, 2002.
- Pankowski, Marian. « Un Exil. » *Marges et exils*, 65-74.
- Péan, Stanley. « Dieu, Kokis et nous. » *La Presse*, 7 novembre, 1999, B2.
- Phelps, Anthony. « Variations sur deux mots : écritures/migrantes, migration/exil. » Vaucher Gravili, 83-96.
- Píchová, Hana. *The Art of Memory in Exile : Vladimir Nabokov and Milan Kundera*. Carbondale & Edwardsville : Southern Illinois UP, 2002.
- Poulet, Georges. « Supervielle entre deux mondes. » *Marges et exils*, 123-128.
- Pouliot, Sophie. « L'amour, la vie et le deuil. » *Le Devoir*, 22 décembre, 2001, D3.
- Prokosch, Frédéric. « Notes sur l'exil, maladie créative. » *Marges et exils*, 75-79.
- Quigley, T.R. « The Ethical and the Narrative Self. » *Philosophy Today* (Spring 1994) : 43-55.
- Reagan, Charles E. « The Self as an Other. » *Philosophy Today* (Spring 1993) : 3-22.

- Rérolle, Raphaëlle. « Sergio Kokis, de nulle part. » *Le Monde*, le 19 mars, 1999, 6.
- Rich, Adrienne. *Of Woman Born : Motherhood as Experience and Institution*. New York : W.W. Norton, 1976.
- Ricœur, Paul. *La Mémoire, l'histoire, l'oubli*. Paris : Seuil, 2000.
- . *Soi-même comme un autre*. Paris : Seuil, 1990.
- . « The History of Religions and the Phenomenology of Time Consciousness. » *The History of religions : Retrospect and Prospect*. Éd. Joseph M. Kitagawa. NY : MacMillan, 1985, 13-30.
- Rioux, Hélène. « Pierre Samson : l'art du roman. » *Lettres québécoises* 104 (hiver 201) : 13.
- Robin, Régine. « Les Champs littéraires sont-ils désespérément monolingues ? Les écritures migrantes. » *Vaucher Gravili*, 19-43.
- . « Introduction : un Québec pluriel. » Duchet et Vachon, dirs., 301-309.
- . *Le Deuil de l'origine. Une Langue en trop, la langue en moins*. Paris : PU Vincennes, 1993a.
- . *La Québécoite*. Montréal : XYZ, 1993b (Montréal : Québec/Amérique, 1983, pour l'édition originale).
- . « Sortir de l'ethnicité. » Lacroix et Caccia, 1992, 25-41.
- . « À Propos de la notion kafkaïenne de 'littérature mineure' : quelques questions posées à la littérature québécoise. » *Paragraphes* 2 (1989) : 5-14.
- Robitaille, Martin. « Les cicatrices de la mémoire. » *Spirale* (mars 1995) : 1-2.
- Roy, Gabrielle. *Bonheur d'occasion*. Montréal : Éditions Beauchemin, 1945.
- Runte, Hans R. *Writing Acadia : the Emergence of Acadian Literature 1970-1990*. Amsterdam and Atlanta : Rodopi, 1997.
- Saint-Denys Garneau, Hector de. *Regards et jeux dans l'espace*. Montréal : Boréal, 1993.

- Saint-Martin, Lori. « *Le Bruit des choses vivantes d'Élise Turcotte : 'Maman, lis-moi ce que j'ai écrit'* ». *Le Nom de la mère : mères, filles et écriture dans la littérature québécoise au féminin*. Éditions Nota Bene, 1999, 283-298.
- Sartre, Jean-Paul. *Qu'est-ce que la littérature ?* Paris : Gallimard, 1948.
- . *L'Être et le néant : Essai d'ontologie phénoménologique*. Paris : Gallimard, 1943.
- Savard, Félix Antoine. *Menaud, maître draveur*. Montréal : Fides, 1964.
- Sergent, Julie. « Les Lettres chinoises. » *Voir*, 4-10 novembre, 1993, 33.
- Sessa, Jacqueline. « L'Exil au théâtre : du tragique à l'absurde. » Mounier (dir.), 205-216.
- Sgard, Jean. « Conclusions. » Mounier (dir.), 288-299.
- Sibony, Daniel. *L'Entre-deux*. Paris : Seuil, 1998.
- . *Le 'racisme' ou la haine identitaire*. Christian Bourgois Éditeur, 1997.
- Sickler, Philip. *Love and the Quest for Identity in the Fiction of Henry James*. Princeton, N.J. : Princeton UP, 1980.
- Simon, Sherry. « Espaces incertains de la culture. » Simon et al., 13-52.
- Simon, Sherry et al. *Fictions de l'identitaire au Québec*. Montréal : XYZ, 1991.
- Sivert, Eileen. « Ying Chen's *Les Lettres chinoises* and Epistolary Identity. » Dufault et Gilbert, 217-234.
- Sojcher, Jacques. « Quelques mouvements de l'exil (*lamento ma non troppo*, avec rétablissement). » *Marges et exils*, 81-84.
- Starobinski, Jean. « Le Jour dans 'Exil'. » *Marges et exils*, 137-148.
- Strauss, A. « Des Exils du langage à la langue de la littérature. » Mounier (dir.), 113-126.
- Suleiman, Susan Rubin (éd.). *Exile and Creativity: Signposts, Travelers, Outsiders, Backward Glances*. Durham and London : Duke UP, 1998.

- Tarn, Nathaniel. « Extrait de 'Biographies' : Biographie IV : La Racine de l'exil. » *Marges et exils*, 85-93.
- Taylor, Charles. *Les Sources du moi : La Formation de l'identité moderne*. Trad. Charlotte Melançon. Montréal : Boréal, 1998 (pour l'édition française), 1989 (pour l'édition originale).
- . *The Ethics of Authenticity*. Cambridge, Mass. : Harvard UP, 1991a.
- . *The Malaise of modernity*. The Massey Lecture Series. Concord, Ontario : Anansi, 1991b.
- . *Human Agency and Language. Philosophical Papers 1*. Cambridge : Cambridge UP, 1985.
- Théoret, France. *Nous parlerons comme on écrit*. Montréal : Les Herbes rouges, 1982.
- Toolan, David S. « Reincarnation and Modern Gnosis. » Häring & Baptist-Metz (éds), 32-45.
- Toonder, Jeanette den « Pluriculturalisme au Québec : la voix des auteurs allophones. » *Journal of Canadian Studies/Revue d'études canadiennes* 35(3) : Aut 2000, 105-119.
- VanderWolk, William. *Flaubert Remembers : Memory and the Creative Experience*. New York : Peter Lang, 1990.
- Vaucher Gravili, Anne de (dir.). *D'Autres rêves : les écritures migrantes au Québec*. Venezia : Supernova, 2000.
- Verduyn, Christl. « L'éth(n)ique, La Québécoise et l'écriture migrante québécoise. » *Tessera : Éthique féministe et le droit II* 29 (hiver 2000-2001) : 73-81.
- . « Cultural Locations, Cultural Locutions. » *Journal of Canadian Studies/Revue d'études canadiennes* 35.3 (automne 2000) : 5-14.
- . « Écriture et migration au féminin au Québec : de mère en fille. » Lequin et Verthuy (dirs.), 131-144.
- Verthuy, Maïr. « Qui perd sa langue... » Lequin et Verthuy (dirs.), 167-183.
- Viau, Robert, dir. *La Création littéraire dans le contexte de l'exiguïté*. MNH, 2000.

- Vigneault, Alexandre. « Deux filles en rogne. » *La Presse*, 14 octobre, 2001, B2.
- Vigneault, Benny. « Vivre sa solitude. » *Le Soleil*, 9 décembre, 2001, B1.
- Villeneuve, Marie-Paule. « La solitude comme mode de vie. » *Le Droit*, 29 janvier, 2002, A12.
- Weiss, Brian L. *Many Lives, Many Masters*. New York : Simon & Schuster, 1988.
- Zagolin, Bianca. « Littérature d'immigration ou littérature tout court ? » *Possibles* 17.2 (printemps 1993) : 57-62.

Mémoires de maîtrise et thèses de doctorat

- Charbonneau, Caroline. *Exil et écriture migrante : les écrivains néo-québécois*. Mémoire de maîtrise, Université McGill, 1997.
- Chin, Gladys. *Le Paradoxe chez Ying Chen : l'immobilité dynamique*. Mémoire de maîtrise, Université Queen's, 1999.
- Clendinning, Sherri Lee. *La Manifestation littéraire du discours maternel : L'Obéissance de Suzanne Jacob et Le Bruit des choses vivantes d'Élise Turcotte*. Mémoire de maîtrise, Université Carleton, 1994.
- Fu, Roy. *Struggling Productions : Ying Chen and the Representation of Cultural Identity in Quebec, 1992-1999*. Mémoire de maîtrise, Université Concordia, 2000.
- Kennedy, Janet. *La Fiction canadienne contemporaine au féminin. Lecture jungienne de : L'Ingratitude de Ying Chen, La Terre ferme de Christiane Frenette, Fall on Your Knees d'Ann-Marie MacDonald, et Fugitive Pieces d'Anne Michaels*. Thèse de doctorat, Université de Sherbrooke, 2001.
- Larochelle, Corinne. *La Tentation du romanesque. Analyse sociopoétique du roman Le Bruit des choses vivantes d'Élise Turcotte*. Mémoire de maîtrise, Université du Québec à Montréal, 1999.
- Laurin, Danielle et Élise Turcotte. *Entre la théorie, la fiction*. Mémoire de maîtrise, Université du Québec à Montréal, 1984.
- Miller, Danielle. *L'identité et la dialectique du local/global dans le roman canadien contemporain*. Thèse de doctorat, Université de Montréal, 1997.

- Poirier, Maryse. *Analyse sémiotique de la construction du personnage dans l'œuvre d'Élise Turcotte*. Mémoire de maîtrise, Université Laval, 1997.
- Rossi, Claudia. *L'Enfance et l'adolescence chez Élise Turcotte*. Mémoire de maîtrise, Université Dalhousie, 2001.
- Turcotte, Élise. *Le Bruit des choses vivantes : l'autobiographie : la création d'un langage, essai et fiction*. Thèse de doctorat : Université de Sherbrooke, 1991.

Dictionnaires

- Bailly, René. *Dictionnaire des synonymes de la langue française*. Paris : Larousse, 1947.
- Bélisle, Louis-Alexandre. *Dictionnaire nord-américain de la langue française*. Montréal : Beauchemin, 1979.
- Bloch, Oscar et Walthar Wartburg. *Dictionnaire étymologique de la langue française*. Paris : PUF, 1986.
- Boulangier, Jean-Claude (dir.). *Dictionnaire québécois d'aujourd'hui : langue française, histoire, géographie, culture générale*. Saint-Laurent : Dicorobert, 1992.
- Bowker, John. *The Oxford Dictionary of World Religions*. Oxford : Oxford University Press, 1997.
- Chevalier, Jean et Alain Gheerbrant. *Dictionnaire des symboles : Mythes, rêves, coutumes, gestes, formes, couleurs, nombres*. Paris : Robert Laffont S.A. et Jupiter, 1982.
- Craig, Edward (ed.). *Routledge Encyclopedia of Philosophy*. London : Routledge, 1998.
- Dauzat, Albert, Jean Dubois et Henri Mitterand. *Nouveau dictionnaire étymologique et historique*. Paris : Larousse, 1964.
- Davau, M. et al. *Dictionnaire du français vivant*. Paris : Bordas, 1976.
- Grimal, Pierre. *Dictionnaire de la mythologie grecque et romaine*. Paris : PUF, 1969.

Le Nouveau Petit Robert : Dictionnaire alphabétique et analogique de la langue française. Nouvelle édition remaniée et amplifiée. Dir. Alain Rey et Josette Rey-Debove. Paris : Dictionnaires Le Robert, 1993.

Meney, Lionel. *Dictionnaire québécois français.* Montréal : Guérin, 1999.

Picoche, Jacqueline. *Dictionnaire étymologique du français.* Montréal : Les Dictionnaires Robert, 1983.