

Traverser les frontières

Mélanges offerts au Professeur Krzysztof Janasz

Crossing Borders

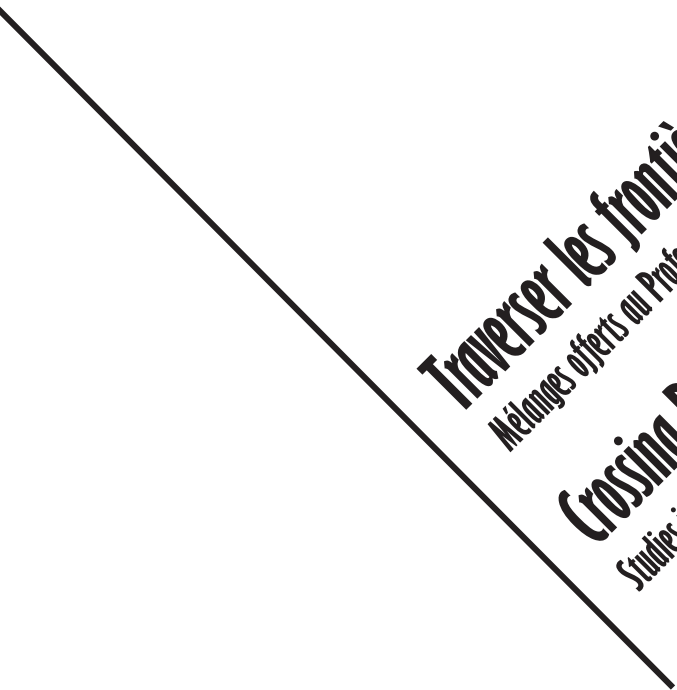
Studies in Honour of Professor Krzysztof Janasz

Sous la rédaction de / Edited by

Anna Czarnowus, Joanna Warmużńska-Pogór



WYDAWNICTWO
UNIWERSYTETU ŚLĄSKIEGO
KATOWICE 2014



Traverser les frontières

Mélanges offerts au Professeur Krzysztof Jarońsz

Crossing Borders

Studies in Honour of Professor Krzysztof Jarońsz



NR 3166



Traverser les frontières

Mélanges offerts au Professeur Krzysztof Jaroń

Crossing Borders

Studies in Honour of Professor Krzysztof Jaroń

Sous la rédaction de / Edited by

Anna Carnowicz, Joanna Warmuzińska-Rogóż

Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego
Katowice 2014

Redaktor serii: Historia Literatur Obcych
Magdalena Wandzioch

Recenzenci
Piotr Sadkowski
Andrzej Wicher



Introduction

Le recueil d'études intitulé *Traverser les frontières* a pour but d'embrasser en un volume les articles dédiés au Professeur Krzysztof Jarosz pour son soixantième anniversaire. À cette occasion, ses collègues ont souhaité lui rendre hommage en offrant ce recueil d'articles à un chercheur hors pair dans le domaine de la littérature, spécialiste de renommée des littératures française et québécoise, traducteur et propagateur de la littérature francophone, pour sa contribution remarquable à l'enseignement et à la recherche.

Qui plus est, le Professeur Krzysztof Jarosz est un organisateur dévoué de la vie universitaire, tout au long de sa carrière assumant diverses tâches administratives, dont actuellement celle du Vice-doyen de la Faculté des Lettres à l'Université de Silésie à Katowice. Il a aussi été, durant de longues années, le Président de l'Association polonaise des études canadiennes et, à présent, il est le représentant de l'Europe centrale et orientale dans le Conseil d'Administration de l'Association internationale des études québécoises. Les auteurs des articles recueillis dans le présent volume se recrutent parmi des anciens étudiants du Professeur, mais aussi parmi ses collègues et amis qui souhaitent exprimer leur reconnaissance pour son appui, amabilité et amitié qu'il leur offre.

La plupart des articles se focalisent sur la littérature canadienne ce qui découle du fait qu'elle ne cesse de fasciner le Professeur Krzysztof Jarosz. L'idée de traverser les frontières se réfère premièrement aux frontières imaginaires entre les littératures canadiennes d'expression

anglaise et française, que le Professeur Krzysztof Jarosz dépasse incessamment en tant que chef de la Chaire d'études canadiennes et de traduction littéraire (au sein duquel le concept de deux littératures trouve des points de convergence) dans l'Institut des Langues romanes et de Traduction. Le champ thématique du volume renvoie aussi à la traduction qui, tout en étant chère au Professeur Krzysztof Jarosz, théoricien et praticien dans ce domaine, comporte l'idée de traverser les frontières entre les cultures. Dans ses recherches, notre Maître dépasse inlassablement les frontières entre le connu et l'inconnu. Dans sa vie universitaire, par contre, il fait le pont du fossé générationnel aussi bien dans son activité scientifique que dans la vie sociale ce qui a un effet bénéfique sur les jeunes chercheurs qui l'entourent.

La première section intitulée *Autour de la littérature québécoise* regroupe des articles portant sur différentes facettes de la littérature écrite au Québec. L'article de Józef Kwaterko, qui ouvre le volume, se concentre sur la présence de la ville dans le roman québécois des années 1940 et 1950. En se focalisant sur deux villes, Québec et Montréal, il démontre que la métropole se donne à voir à travers deux aspects : tout d'abord comme une société réelle, extérieure au texte, et puis comme une société du texte, élaborée « du dedans », et se conjuguant avec l'imaginaire et le symbolique. L'auteur fait aussi valoir un changement important dans les fictions montréalaises des années 1960 qui aboutiront deux décennies plus tard au discours hybride et fragmenté.

Aleksandra Grzybowska consacre son article intitulé « Agir au féminin. À propos des personnages dans les romans de Suzanne Jacob » à l'analyse du personnage emblématique de l'œuvre de Suzanne Jacob, la fugueuse, qui constitue une variante de la femme errante. La chercheuse l'examine en se servant du système de la description anthropomimétique propre à l'approche pragmatique du personnage littéraire et en départage deux types : premièrement, la femme-scrabble dans laquelle se donnent à voir les enjeux entre les descriptions onomastiques et la nature erratique de certains personnages jacobins ; deuxièmement, la femme désobéissante dont le portrait interpersonnel révèle son rapport à l'autre.

Ewelina Bujnowska, pour sa part, relance la réflexion sur une nouvelle réalité sociale du début du XXI^e siècle qui se reflète dans les ro-

mans de François Blais, l'un des auteurs québécois les plus singuliers de sa génération. Son univers est plein de personnages étant des purs produits de leur époque appartenant à la génération post-Révolution tranquille. En prenant en particulier appui sur le *Document 1*, le sixième ouvrage de Blais publié en 2012, la chercheuse démontre plusieurs avatars des personnages contemporains, parmi lesquels *losers*, BS et voyageurs de *Google Maps*.

Les textes gravitant autour de la littérature française et la littérature en langue française écrite hors la France font l'objet des études de la deuxième partie du volume intitulée *De la littérature française à la littérature-monde*. La contribution de Tomasz Swoboda, ouvrant le volet, sert à examiner la notion d'utopie dans le contexte de l'écriture de Michel Leiris. En partant d'une phrase de prime abord anodine qui apparaît dans le *Journal* de l'écrivain et qui renvoie à un petit livre pour les enfants *Macao et Cosmage* d'Edy-Legrand, le chercheur met en relief ses résonances dans l'écriture leirisienne. En se servant notamment des notions de Bronislaw Baczko, forgées pour décrire les communautés utopiques, l'auteur questionne largement la présence de l'utopie dans la pensée leirisienne.

Les souvenirs personnels liés au Professeur Krzysztof Jarosz et à sa fascination pour l'œuvre de Jean Giono, en particulier pour son roman emblématique *Un Roi sans divertissement*, qu'il communiquait admirablement à ses étudiants, incitent Michał Krzykawski à entreprendre une analyse sur la fascination de différentes formes de violence constituant, selon lui, un dénominateur commun pour un grand nombre d'intellectuels français de générations différentes, parmi lesquels notamment Bataille, Foucault et les telquelien. Pour le chercheur, ce *cultus cruōris* des intellectuels français prend ses racines dans leur attachement à la pensée hégélienne, et plus précisément à l'interprétation de la fin de l'histoire proposée par Alexandre Kojève.

Ewa Figas et Karolina Kapoła approfondissent le discours sur la position de la littérature d'expression française (les auteures omettent exprès le mot « francophone ») au Québec, au Canada et même sur la scène internationale, où elle est confrontée à la production d'autres écrivains s'exprimant en français. Elles s'intéressent plus particulièrement

au choix du français comme langue d'écriture dans le cas des écrivains qui soit ne sont pas originaires de France, soit pour qui le français n'est pas la langue maternelle. Ce qui les préoccupe aussi, c'est la mort de la littérature francophone prônée par le manifeste pour la littérature-monde, publié en 2007.

La partie comprenant les études en français se termine par une section de transition intitulée *Entre le français et l'anglais. Un regard sur la traduction*. Dans son article « Les enjeux de la réécriture et de la traduction face à l' "entre-deux-langues" de Nancy Huston » Joanna Warmuzińska-Rogóż réfléchit sur le changement de positions que traditionnellement occupaient l'auteur et le traducteur. En se servant de la traduction polonaise de *Lignes de faille* (*Znamie*) la chercheuse démontre les nouveaux défis auxquels sont confrontés aussi bien les traductologues, qui devraient repenser le modèle du processus de traduction, que les traducteurs qui sont censés se positionner envers non pas un original mais deux textes auctoriaux, ce qui ne facilite pas pour autant leur tâche.

Le volet intitulé *On the English-Language Literature in Canada* s'inaugure avec l'étude de Agnieszka Rzepa « On House, Home, Community and Memory: Revisiting Jack Hodgins's *The Resurrection of Joseph Bourne* ». Le roman de Jack Hodgins lui sert de prétexte pour réfléchir sur la construction des discours — étant une préoccupation constante de l'auteur — qui gravitent dans le texte autour du domicile, de la communauté et de la mémoire. La chercheuse se focalise sur des tentatives textuelles visant à définir « domicile » en tant que concept transcendantal et spirituel enraciné dans le littéraire et le tangible, c'est-à-dire avant tout dans la communauté, dans le corps, ainsi que dans des acquis géographiques et historiques.

Par l'analyse intitulée « "A Person from Another Culture": A Reading of Margaret Atwood's *The Man from Mars* » Zuzanna Szatanik fait valoir la division entre l'Orient et l'Occident dans la nouvelle de Atwood. Tout en s'insurgeant contre la négation de l'aspect postcolonial dans l'œuvre atwoodienne, l'auteure se penche sur les positions de pouvoir initiales de deux personnages principaux et des personnages de deuxième plan ainsi que sur leur relativisation. Elle démontre aussi de nombreux chan-

gements dans la relation entre l'Occident et l'Orient dans la nouvelle *The Man from Mars*.

Dans son étude intitulée «Margaret Atwood's Gendered Past in *Moral Disorder*», Anna Czarnowus relance la discussion sur les métamorphoses canadiennes des rôles genrés à partir des années 50 du XX^e siècle, et ceci tout d'abord contre un fondement sociologique, et puis contre les notions anthropologiques de désordre et de saleté propres à Mary Douglas. Dans le recueil de nouvelles semi-autobiographiques d'Atwood se donne à voir le changement d'importance de la discipline au sens physique et moral dans les décennies consécutives du XX^e siècle.

* * *

Nous tenons à remercier Madame le Professeur Ewa Miczka, Directrice de l'Institut des Langues romanes et de Traduction à l'Université de Silésie de nous avoir soutenues et encouragées dans notre projet, et à Monsieur Perry Rath, artiste canadien, qui a eu la gentillesse de nous avoir accordé le droit à reproduire son œuvre intitulée *Meander* sur la couverture du livre. Sa peinture développe artistiquement le concept de «traverser les frontières» et amplifie admirablement les textes recueillis dans le présent volume.

Anna Czarnowus
Joanna Warmuzińska-Rogóż

Introduction

The collection of articles *Crossing Borders* is intended to include in one volume the studies dedicated to Professor Krzysztof Jarosz on his sixtieth birthday. The occasion provided by the Jubilee allowed the authors to offer their work to this outstanding literary scholar, a specialist in French and Quebecer literature, a translator, and a propagator of French-language literature. Apart from the above, Professor Jarosz has been a dedicated organizer of academic life, Deputy Dean of the Faculty of Philology at the University of Silesia in Katowice, a long-time President of the Polish Association for Canadian Studies, and a member of the Administrative Board of the Association Internationale des Études Québécoises who has been representing Central and Eastern Europe. The authors of the studies collected here are the one-time students, colleagues, and friends of Professor, who wish to express their gratitude for the support, kindness, and friendship that he has been giving them.

Most of the articles focus on Canadian literature, since Canadian culture has been a continuing fascination for Professor Jarosz. The idea of crossing borders refers firstly to the imaginary border between the French-language and English-language Canadian literature and culture, which the Addressee of this volume has been crossing as Head of the Chair of Canadian Literature and Literary Translation (where the concepts of the two literatures meet) in the Institute of Romanic Languages and Translation Studies. Also translation, whose theorist

and practitioner Professor Jarosz remains, entails the idea of crossing borders, since translation has been getting increasingly intercultural. In his research our Mentor keeps crossing the borders between the known and the unknown, whereas in the university life he has been bridging the generation gap in the scholarly activities and social life, which is beneficial for the younger scholars who surround him.

The first section of the volume, *On Quebecer Literature*, contains articles on the diverse aspects of literature written in Quebec. Józef Kwatерko's article opens the section by focusing on the presence of the city in Quebecer novels of the 1940s and 50s. He pays particular attention to two cities, Quebec and Montreal, and demonstrates that a metropolis can be perceived from two perspectives: as a real-life society outside the text and as a society within the text, described from the inside, which is connected with the imaginary and the symbolic. The author also puts forward the argument about an important change in the Montreal fiction of the 1960s, which ended in the successful creation of a hybrid and fragmented discourse.

In "Acting in the Female Manner" Aleksandra Grzybowska analyzes the emblematic figure of a female runaway in the work of Suzanne Jacob. The runaway figure constitutes a variation on the wandering woman type. Grzybowska uses the system of anthropomimetic description characteristic of the pragmatic approach to interpret the literary figure and distinguishes two types: firstly, a woman-puzzle in whom one can observe the interplay between onomastic descriptions and the erratic nature of various characters created by Jacob; and secondly, a rebellious woman whose interpersonal relationships reveal her attitude to the other.

In her article Ewelina Bujnowska includes reflection on the new social reality of the early twenty-first century which is portrayed in the novels by François Blais, one of the most exceptional writers of his generation. The universe of his novels is full of figures who are pure products of their epoch and they belong to the generation born after the Quiet Revolution. The author emphasizes *Document 1*, the sixth book by Blais published in 2012, and analyzes the various avatars of contemporary characters such as losers, BS, and Google Maps travellers.

The second part of the volume, *On French Literature and "World Literature"* revolves around literature written in French in France and outside it. Tomasz Swoboda's article opens this section with his analysis of the notion of utopia in the writing of Michel Leiris. The study commences with the quotation which appears at first sight light-hearted and which can be found in the writer's *Journal*; the quotation sends one back to Edy-Legrand's children's book *Macao et Cosmage*. Swoboda discusses the book's reflection in Leiris's writing. He uses Bronisław Baczko's notions that were coined in order to describe utopian communities and questions the idea that utopian thought can be found in Leiris's work.

Personal memories of the teaching done by Professor Krzysztof Jarosz and of his fascination with Jean Giono's work, especially with his symbolic novel *Un Roi sans divertissement* that he discussed with his students, inspired Michał Krzykowski to undertake the analysis of fascination with diverse forms of violence that constitute a common denominator for plenty of French intellectuals belonging to different generations, such as Bataille, Foucault, and members of the Telquel group. For Krzykowski their *cultus cruōris* is grounded in their attachment to Hegelian thought, and specifically to Alexandre Kojève's interpretation of the end of history.

Ewa Figas and Karolina Kapońska explore the debate on the position of French-language literature (they deliberately avoid the phrase "francophone") in Quebec, Canada, and in other parts of the world where it is confronted with works by other writers writing in French. Figas and Kapońska are particularly interested in the choice of French as the language of one's work in the case of authors who neither come from France nor use French as first language. The two authors also discuss the death of francophone literature announced by the world literature manifesto published in 2007.

The section consisting of studies on French-language literature is followed by the section on translation, *Between French and English: On Translation*. The article included in the section investigates the interplay between the original and its translation observable in the work situated "between two languages" by Nancy Houston, a Canadian author for whom English is the first language and French is the language of choice.

Joanna Warmuzińska-Rogóż investigates the changing of the writer's and the translator's traditional positions. She discusses the Polish translation of *Lignes de faille* (*Znamie*) and demonstrates the new challenges for translation studies scholars, who should rethink the model of translation process. Houston's translators should relate their work not to the original, but to the two texts by the author, which does not make their task easier.

The section *On the English-Language Literature in Canada* starts with Agnieszka Rzepa's "On House, Home, Community and Memory: Revisiting Jack Hodgins's *Resurrection of Joseph Bourne*." Jack Hodgins's 1979 novel *The Resurrection of Joseph Bourne* is used to discuss the construction of the interweaving discourses of home, community, and memory in the text: the discourses which constitute an enduring preoccupation of the author. The focus falls on the textual attempts to develop "home" as a transcendental and spiritual concept rooted in the literal and the tangible—above all in the community, the body, as well as in geographical and historical givens.

In "'A Person from Another Culture': A Reading of Margaret Atwood's *The Man from Mars*" Zuzanna Szatanik investigates the division into the Orient and the Occident in Atwood's short story. The article's author argues against rejection of Atwood's postcoloniality and pays meticulous attention both to the primary power positions of the two main characters and of the ones in the background and to relativization of those positions. She notices a number of shifts in the relationship between the Occident and the Orient in *The Man from Mars*.

In Anna Czarnowus's "Margaret Atwood's Gendered Pasts in *Moral Disorder*" the Canadian metamorphoses of gender roles from the 1950s onwards are examined. They are seen on the one hand against sociological background and on the other against Mary Douglas's anthropological ideas of disorder and dirt. Atwood's semi-autobiographical collection of short stories reveals the changing importance of physical and moral orderliness in the consecutive decades of the twentieth century.

We wish to thank Professor Ewa Miczka, Head of the Institute of Romanic Languages and Translation Studies at the University of Silesia, for her support and encouragement when the idea for this volume appeared, and Perry Rath, a Canadian artist, for generously agreeing to the placing of his painting *Meander* on the cover of this book. The painting artistically develops the concept of “crossing borders” and beautifully complements the writing published inside the volume.

Anna Czarnowus
Joanna Warmuzińska-Rogóż

Liste des publications
de Monsieur le Professeur Krzysztof Jarosz

The List of Publications
by Professor Krzysztof Jarosz

Livres / Monographs

La fonction poétique dans l'œuvre romanesque de Hubert Aquin. Katowice:
Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego, 1987, 200 p.

Jean Giono: l'alchimie du discours romanesque. Katowice: Wydawnictwo
Uniwersytetu Śląskiego, 1999, 184 p.

Immanence et transtextualité dans l'œuvre romanesque de Robert Lalonde.
Katowice: Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego, 2011, 276 p.

Rédaction de collectifs / Editor of Article Collections

La traduction littéraire / La traduzione letteraria / La Traducción literaria.
Katowice: Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego, 2002, 143 p.

Les images de l'Amérique dans les littératures de langues romanes. Katowice: Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego, 2005, 250 p.

De la fondation de Québec au Canada d'aujourd'hui (1608—2008) : Rétrospectives, parcours et défis / From the Foundation of Québec City to Present-Day Canada 1608—2008: Rétrospections, Path of Change Challenges. Co-rédaction avec Zuzanna Szatanik et Joanna Warmuzińska-Rogóż. Katowice: Para, 2009, 388 p.

Rédacteur en chef des revues scientifiques General Editor of Scholarly Journals¹

Romanica Silesiana, n° 1: *Le dit et le non-dit.* Katowice: Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego, 2006, 164 p.

Romanica Silesiana, n° 2: *La réécriture dans la littérature québécoise.* Katowice: Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego, 2007, 258 p.

Romanica Silesiana, n° 3: *La littérature et les arts.* Katowice: Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego, 2008, 188 p.

Romanica Silesiana, n° 4: *Les jeux littéraires.* Katowice: Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego, 2009, 305 p.

Romanica Silesiana, n° 5: *Les transgressions.* Katowice: Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego, 2010, 308 p.

Romanica Silesiana, n° 6: *Postcolonialisme et fait littéraire.* Avec la coll. de Buata B. Malela. Textes réunis et établis par Aneta Chmiel, Zuzanna Szatanik, Ewelina Szymoniak, Andrzej Rabsztyń. Katowice: Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego, 2011, 375 p.

Romanica Silesiana, n° 7: *Controverses littéraires.* Textes réunis et établis par Aneta Chmiel, Andrzej Rabsztyń, Zuzanna Szatanik, Ewelina Szymoniak. Katowice: Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego, 2012, 321 p.

¹ *Romanica Silesiana* ISSN 0208-6336, ISSN 1898-2433 et *TransCanadiana* ISSN 1899—0355.

- Romanica Silesiana*, n° 8 (T. 1): *Constructions genrées / Gendered Constructions*. Avec la coll. de Michał Krzykowski, Zuzanna Szatanik. Katowice: Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego, 2013, 324 p.
- Romanica Silesiana*, n° 8 (T. 2): *Costruzioni di genere / Construcciones de genero*. Con la coll. di Aneta Chmiel, Ewelina Szymoniak. Katowice: Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego, 2013, 156 p.
- TransCanadiana. Polish Journal of Canadian Studies / Revue polonaise d'études canadiennes*, n° 1: *Essays in Red and White / Essais en rouge et blanc*. Katowice: Para, 2008, 246 p.
- TransCanadiana. Polish Journal of Canadian Studies / Revue polonaise d'études canadiennes*, n° 2: *Canada and Its Utopias / Canada et ses utopies*. Katowice: Para, 2009, 286 p.
- TransCanadiana. Polish Journal of Canadian Studies / Revue polonaise d'études canadiennes*, n° 3: *Professors as Writers / Writers as Professors / Écrivains — Professeurs*. Katowice: Para, 2010, 304 p.
- TransCanadiana. Polish Journal of Canadian Studies / Revue polonaise d'études canadiennes*, n° 4: *Changement du discours sur le Canada: croisements culturels et déplacements identitaires*. Katowice: Para, 2011, 367 p.
- TransCanadiana. Polish Journal of Canadian Studies / Revue polonaise d'études canadiennes*, n° 5: *Measure and Excess / Les (dé)mesures canadiennes*. Katowice: Para, 2012, 286 p.

Articles / Articles

- «Ordre, vitesse, fréquence in: *Les Faux-monnayeurs* d'André Gide». In: *Prace historycznoliterackie*. Nr 13. Red. Aleksander Ablańowicz. Katowice: Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego, 1979, pp. 59–77.
- „Klasyfikacja *Powieści o Tristanie i Izoldzie* w świetle teorii Bachtina”. In: *Prace historycznoliterackie*. Nr 16. Red. Aleksander Ablańowicz. Katowice: Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego, 1980.

- « Un roman abymé : *Prochain Épisode* de Hubert Aquin ». In : *Prace historycznoliterackie*. Nr 19. Red. Aleksander Abłamowicz. Katowice: Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego, 1982, pp. 67—86.
- « Les mises en abyme dans *Les Faux-monnayeurs* d'André Gide ». In : *Le Renouveau des techniques romanesques dans la littérature française 1920—1940*. Réd. Aleksander Abłamowicz. Katowice: Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego, 1983, pp. 71—77.
- « Du roman d'espionnage au roman symbolique ». In : *Prace historycznoliterackie*. Nr 22. Red. Aleksander Abłamowicz. Katowice: Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego, 1983, pp. 51—63.
- « L'Intertextualité du *Trou de mémoire* ». In : *Approches méthodologiques de la recherche littéraire*. Réd. Aleksander Abłamowicz. Katowice: Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego, 1985.
- « Pour une lecture herméneutique de *L'Antiphonaire* de Hubert Aquin ». In : *Signes du roman, signes de la transition*. Réd. Jean Bessière. Paris: Presses Universitaires de France, 1986, pp. 177—190.
- « Autour de l'autotélisme ». In : *Romanica Wratislaviensia XXXI* (Acta Universitatis Wratislaviensis n° 1080). Réd. Józef Heistein. Wrocław 1988, pp. 139—148.
- « La lecture herméneutique de *L'Alexandrine* de Hubert Aquin ». In : *Contes et nouvelles d'une fin de siècle à l'autre*. Réd. Aleksander Abłamowicz. Katowice: Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego, 1988, pp. 127—140.
- « Lire *Trou de mémoire* ou comment défaire un tissu d'art ». In : *Mélanges littéraires*. Réd. Aleksander Abłamowicz. Katowice: Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego, 1988.
- « Un Cycle de Langlois? ». In : *Quelques études sur le conte et la nouvelle*. Réd. Aleksander Abłamowicz. Katowice: Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego, 1989, pp. 50—81.
- « Du réalisme au second degré ». In : *Roman, réalités, réalismes*. Réd. Jean Bessière. Paris: Presses Universitaires de France, 1989.
- « Écriture/récriture : autotexte ». In : *Mythologies de l'écriture : champs critiques*. Réd. Jean Bessière. Paris: Presses Universitaires de France, 1990, pp. 165—175.

- „Aspekty semantyczne i stylistyczne przekładu Księdza C. Georges’a Bataille’a”. In: *Przekład artystyczny*. T. 1: *Problemy teorii i krytyki*. Red. Piotr Fast. Katowice: Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego, 1991, pp. 98–109.
- «Le cas d’Arsène Lupin». In: *Le Roman populaire en France au XX^e siècle*. Réd. Aleksander Abłamowicz. Katowice: Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego, 1991.
- «De Arcadia vera — essai de classification générique d’*Ennemonde* et autres caractères de Jean Giono». In: *Effacement des genres dans la littérature du XIX^e et du XX^e siècles*. Réd. Aleksander Abłamowicz. Katowice: Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego, 1992, pp. 87–100.
- «*Neige noire* — scénario ou roman?». In: *Effacement des genres dans la littérature du XIX^e et du XX^e siècles*. Réd. Aleksander Abłamowicz. Katowice: Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego, 1992, pp. 124–134.
- «Noé de Jean Giono ou le réalisme magique». In: *Le romanesque français contemporain*. Réd. Aleksander Abłamowicz. Katowice: Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego, 1994, pp. 90–102.
- «De la mythologie du réel à la mythologisation de l’écriture critique». In: *Études romanesques 3: Mythologies de l’écriture et roman*. Réd. Jean Bessière. Paris: Lettres Modernes, 1995, pp. 65–76.
- «Jean Giono: de l’engagement au désengagement». In: *Responsabilité et/ou gratuité dans la littérature*. Réd. Aleksander Abłamowicz. Katowice: Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego, 1996, pp. 119–132.
- «Jean Giono: les chroniques de la fin du monde». In: *Le romanesque français d’une fin de siècle à l’autre*. Réd. Aleksander Abłamowicz. Katowice: Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego, 1998, pp. 90–102.
- «Ennemonde ou la chasse au bonheur». In: *La femme dans la littérature française — symbole et réalité*. Réd. Krystyna Modrzejewska. Opole: Wydawnictwo Uniwersytetu Opolskiego, 1999, pp. 171–182.
- „Fikcyjna geneza hipotekstu jako punkt wyjścia poetyki sfabularyzowanej. Przypadek Jeana Giono”. *Kwartalnik Neofilologiczny* 1999, Rocznik XLI, z. 3–4 [Warszawa: Wydawnictwo Naukowe PWN], pp. 199–208.

- « Passé historique, passé récent : à propos du „Cycle du Hussard” de Jean Giono ». In : *Le Roman de l'histoire dans l'histoire du roman*. Réd. Aleksander Abłamowicz. Katowice: Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego, 2000, pp. 205—214.
- « *Prochain Épisode d'Hubert Aquin ou les dilemmes d'un révolutionnaire québécois* ». In : *Diversité et Multiculturalisme au Canada (1^{ère} Conférence Internationale des Canadianistes — Voix de l'Europe Centrale. Actes)*. Réd. Don Sparling. Brno: Presses de l'Université Masaryk & The Central European Canadian Studies Secretariat, 2001, pp. 149—155.
- « Périégèse hypertextuelle d'une contrée réelle: *Voyage en Italie* de Jean Giono ». In : *Roman et récit de voyage. Textes réunis par Marie-Christine Gomez-Géraud et Philippe Antoine*. Paris: Presses de l'Université de Paris-Sorbonne, 2001, pp. 91—98.
- « Une fidélité synthétique. *Le Hussard sur le toit* de Jean Giono porté à l'écran ». In : *Actas do IV Congresso Internacional da Associação Portuguesa de Literatura Comparada „Estudios literários / Estudios culturais”*. Universidade de Évora / Maio 2001 (CD). Copyright © Universidade de Évora, Compatível Windows 95/98/NT/ME/2000/XP.
- « La Traduction-fantôme ». In : *Translation and Meaning. Part 6*. Réd. Barbara Lewandowska-Tomaszczyk, Marcel Thelen. Maastricht: Hogeschool Zuyd Maastricht School of Translation and Interpreting, 2002, pp. 103—110.
- « Les références américaines dans les deux premières chroniques de Jean Giono ». In : *Giono dans sa culture*. Réd. François Durand, Jean-Yves Laurichesse. Montpellier, Éditions de l'Université de Perpignan / Éditions de l'Université de Montpellier: 2002, pp. 523—536.
- „Wizualizacja procesu kreacji artystycznej jako temat powieści: *Noé* Jeana Giono”. In : *Dwudziestowieczna ikonosfera w literaturach europejskich. (Wizualizacja w literaturze)*. Red. Bożena Pikala-Tokarz. Katowice: Wydawnictwo Naukowe „Śląsk”, 2002, pp. 262—272.
- „*W hołdzie Melville'owi* Jeana Giono — przekład jako inspiracja twórcza”. In : *Biograficzne konteksty przekładu*. Red. Piotr Fast, Anna Kozak. Katowice: Wydawnictwo Naukowe „Śląsk”, 2002, pp. 47—58.
- « Cruauté, sacrifice, transgression dans *Un roi sans divertissement* de Jean Giono ». In : *Virtualités du littéraire. Mélanges offerts à Aleksander*

- Ablamowicz*. Réunis par Magdalena Wandzioch. Katowice: Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego, 2002, pp. 140–149.
- «Dialectique art/révolution et conquérant/conquis dans *Trou de mémoire* d'Hubert Aquin». In: *Littérature et culture partagée / Literature and shared culture. Actes du colloque international de l'Association Internationale de Littérature Comparée et de l'Association Sénégalaise de Littérature Comparée*. Textes réunis par Alioune Diane et Ibra Diene. Presses de l'Université de Dakar, 2003, pp. 267–274.
- «Le moindre mal ou comment traduire la prose de René Daumal». In: *La traduction littéraire / La traduzione letteraria / La Traducción literaria*. Textes réunis par Krzysztof Jarosz. Katowice: Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego, 2003, pp. 11–27.
- «Le portrait de l'artiste entre Melville et Noé». In: *Jean Giono, le Sud imaginaire*. Sous la direction de Jean-François Durand. Centre des Écrivains du Sud, Collection du Centre des Écrivains du Sud dirigée par Jean-François Durand et Thierry Galibert. Édisud, 2003, pp. 203–210.
- «Vécrire ou la Saga des Galarneau». In: *Perspectives du roman. Études romanes de Brno*. L 24. Réd. Petr Kylvoušek. Brno: Presses Universitaires de Brno, 2003, pp. 99–108.
- „Po hurońsku czy po parysku, czyli wewnątrzfrancuski Babel transatlantycki”. In: *Socjologiczne aspekty przekładu*. Red. Piotr Fast. Katowice: Wydawnictwo Naukowe „Śląsk”, 2004, pp. 187–202.
- «Arcadie! Arcadie? *Fragments d'un paradis* de Jean Giono». In: *In aqua scribis. Le thème de l'eau dans la littérature*. Réd. Michał Mrozowski. Gdańsk: Wydawnictwo Uniwersytetu Gdańskiego, 2005, pp. 361–368.
- «Le sacré noir et les avatars du mythe solaire dans le *Dossier de l'œil pinéal* de Georges Bataille». In: *Le Clair-obscur dans les littératures en langues romanes*. Réd. Magdalena Wandzioch. Katowice: Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego, 2005, pp. 105–114.
- «La malédiction d'Hurricane». In: *Les images de l'Amérique dans les littératures de langues romanes*. Réd. Krzysztof Jarosz. Katowice: Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego, 2005, pp. 27–57.
- «*La Tribu* de François Barcelo. Entre un roman historique et une histoire romanesque». In: *Lieu et mémoire au Canada: perspectives globales*.

- Réd. Magdalena Paluszkiewicz-Misiaczek, Anna Reczyńska, Anna Śpiewak. Kraków: Polska Akademia Umiejętności, 2005, pp. 169—180.
- «Une histoire d'amour à la lumière et à l'ombre des discours idéologiques. Microlecture de la nouvelle *Sans cœur et sans reproche* de Monique Proulx». *Littératures* 2005, n° 52 [numéro consacré à la nouvelle québécoise contemporaine]. Réd. Philippe Mottet et Sylvie Vignes-Mottet. Toulouse: Presses Universitaires du Mirail, pp. 95—110.
- «Homme, femme, transsexuel(le): solitude dans la Mégapolis moderne». In: *Imaginaire du roman québécois contemporain. Actes du colloque Brno, 11—15 mai 2005*. Réd. Petr Kyloušek, Max Roy, Józef Kwaterko. Brno: Masarykova Univerzita, 2006 / Université du Québec à Montréal, Figura, Centre de recherche sur le texte et l'imaginaire, Montréal, 2006, pp. 51—58.
- «Fratrolâtrie/fratricide: *Deux cavaliers de l'orage* de Jean Giono». In: *Frères et sœurs dans les littératures en langues romanes*. Études réunies par Czesław Grzesiak. Lublin: Wydawnictwo Uniwersytetu Marii Curie-Skłodowskiej, 2006, pp. 223—232.
- «*Pour saluer Melville* de Jean Giono: une poétique de tournant». In: *Correspondances — Kapsolatok. Le Livre d'or en hommage à Mme Eva Matonyi*. Budapest: Pázmány Péter Katolikus Egyetem, Bölcsészettudományi Kar, Piliscsaba, 2006, pp. 244—258.
- «Tout le monde est une presqu'île». *Contre-jour. Cahiers littéraires* 2006, n° 10 [numéro consacré à l'œuvre d'Yvon Rivard, Montréal], pp. 111—116.
- «Quand un conte se fait roman. *L'Ogre de Grand Remous* de Robert Lalonde». In: *Romanica Silesiana*, n° 2: *La réécriture dans la littérature québécoise*. Réd. Krzysztof Jarosz. Katowice: Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego, 2007, pp. 108—119.
- «Le destin exemplaire du poète québécois contemporain dans *Le Petit Aigle à tête blanche* de Robert Lalonde». In: *Le Québec littéraire: lectures plurielles*. Réd. Renata Jarzębowska-Sadkowska. Toruń: Wydawnictwo Uniwersytetu Mikołaja Kopernika, 2008, pp. 101—112.

- «Pour saluer Marguerite Yourcenar. *Un jardin entouré de murailles* de Robert Lalonde». In: *Francophonie et intertextualité*. Réd. Jerzy Lis, Teresa Tomaszewicz. Łask: Oficyna Wydawnicza LEKSEM, 2008, pp. 213—220.
- «La naissance mythique de la poésie québécoise métissée. *Le Petit Aigle à tête blanche* de Robert Lalonde». In: *Inventing Canada — Inventer le Canada*. Réd. Klaus-Dieter Ertler, Martin Löschnigg. Collection Canadiana Literaturen / Kulturen — Literatures / Cultures — Littératures / Cultures. Herausgegeben von Klaus-Dieter Ertler und Wolfgang Kloß. Band 6. Frankfurt am Main Peter Lang, 2008, pp. 243—252.
- «L'image de l'Indien en moitié manquante dans *Le Dernier été des Indiens* de Robert Lalonde». In: *TransCanadiana* n° 1: *Essays in Red and White / Essais en rouge et blanc*. Réd. Krzysztof Jarosz, Agnieszka Rzepa-Domagala. Katowice: Para, 2008, pp. 85—98.
- „O geometrach i nawigatorach, czyli dylematy transkultury w życiu literackim współczesnego Quebecu”. *Er(r)go* 2008, n° (2) 17, pp. 91—101.
- «À l'ombre de la mort. Le suicide des jeunes dans *Gazole* de Bertrand Gervais». In: *Canada exposed / Le Canada à découvert*. Réd. Pierre Anctil, André Loiselle, Christofer Rolfe. Bruxelles — Bern — Berlin — Frankfurt am Main — New York — Oxford — Wien: P.I.E. Peter Lang, 2009, pp. 117—130.
- «La mémoire autotextuelle dans *Noé*». In: *Giono. La mémoire à l'œuvre*. Réd. Jean-Yves Laurichesse, Sylvie Vignes. Toulouse: Presses Universitaires du Mirail, 2009, pp. 319—329.
- «L'Autre, l'Art et l'Amour. *L'Œil de Marquise* de Monique LaRue». In: *À la carte. Le roman québécois (2005—2010)*. Réd. Gilles Dupuis, Klaus-Dieter Ertler. Frankfurt am Main — Berlin — Bern — Bruxelles — New York—Oxford—Wien: Peter Lang, 2011, pp. 245—266.
- «Des dessous de la passion selon Jean Giono». In: *Jean Giono, Le corps & ses habillages*. Réd. Alain Romestaing et Mireille Sacotte. Paris: Presses Sorbonne Nouvelle, 2011, pp. 203—210.
- „Wstęp. Krótka historia Quebecu i noweli quebeckiej” [«Introduction. Une brève histoire du Québec et de la nouvelle québécoise»]. In: *Antologia współczesnej noweli quebeckiej (Anthologie de la nouvelle québécoise contemporaine)*. Choix et traduction Krzysztof Jarosz, Joanna

- Warmuzińska-Rogóż, introduction Krzysztof Jarosz, notes biographiques des auteurs Joanna Warmuzińska-Rogóż. Katowice: Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego & Oficyna Wydawnicza Waław Walasek, 2011, pp. 7—46.
- « Une littérature qui a horreur du vide : Jean Giono lu par Robert Lalonde ». *Littératures* 2011, n° 65. Dir. Sylvie Vigne, réd. Julien Roumette. Toulouse : Presses Universitaires du Mirail, pp. 213—222.
- « Métarécits ». *Voix et images* 2012, n° 2 (110), Hiver. Réd. Robert Dion, pp. 131—137.
- « Lectures idiosyncrasiques ». *Voix et images* 2012, n° 3 (111), Printemps. Réd. Robert Dion, pp. 153—160.
- « Les degrés d'(in)traduisibilité vers le français de la poésie de Miron Białoszewski à l'exemple des traductions existantes de la *Ballade sur la descente au magasin* ». In : *De la lettre aux belles-lettres. Études dédiées à Regina Bochenek-Franczakowa*. Réd. Waław Rapak, Jakub Kornhauser, Iwona Piechnik. Kraków : Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, 2012, pp. 196—204.
- « Le paysage dans l'œuvre de Robert Lalonde ». *Québec français* 2013, n° 169, rédactrice en chef Isabelle L'Italien-Savard, pp. 44—46.
- « Jadis et maintenant ». *Voix et images* 2013, n° 3 (114), Printemps—Été. Red. Robert Dion, pp. 136—140.
- « Ni rose, ni réséda ». *Voix et images* 2013, n° 4 (115), Automne. Red. Robert Dion, pp. 139—144.
- « Synthèses et analyses ». *Voix et images* 2014, vol. XXXIX, Printemps—Été, no (117), pp. 113—117.

Éditions critiques / Critical Editions

André Gide: *Falszerze. Dziennik „Falszerzy”* (*Les Faux-monnayeurs. Le Journal des Faux-monnayeurs*). Wrocław: Ossolineum, 2003, BN II 251, Introduction CXVII p.

Traductions du français en polonais

Translations from French to Polish

- Didier Julia: *Słownik filozofii*. Katowice: Książnica, 1992 (387 s.), 1995 (448 s.), ISBN 83-85348-11-5, ISBN 83-7132-466-9 [original: *Dictionnaire de la philosophie*].
- Norbert Sillamy: *Słownik psychologii*. Katowice: Książnica, 1994, 343 s., ISBN 83-85348-67-0 [original: *Dictionnaire de la psychologie*].
- Jacques Derrida: „Wykład na Uniwersytecie Śląskim w 1996”. *Literatura na Świecie* 1998, n° 11–12 (328–329), s. 227–247, PL ISSN 0324-8305 [original: J. Derrida, conférence à l’Université de Silésie].
- Georges Bataille: *Ksiądz C*. Warszawa: KR, 1998, 178 s., ISBN 83-86989-34-3 [original: G. Bataille, *L’abbé C.*].
- Gilles Deleuze: *Empiryzm i subiektywność. Esej o naturze człowieka według Hume’a*. Warszawa: KR, 2000, 205 s., ISBN 83-86989-83-1 [original: G. Deleuze, *Empirisme et subjectivité*].
- Salvador Dali: *Moje życie sekretne*. Katowice: Książnica, 2001, 335 s., ISBN 83-7132-596-7 [original: *La vie secrète de Salvadore Dali*].
- Roland Barthes: „Dyskurs historii”. *Er(r)go* 2001, nr 3 (2) Katowice, s. 105–117, ISSN 1508-6305 [original: R. Barthes, *Le discours de l’histoire*].
- Michel de Certeau: „Pismo historii”. *Er(r)go* 2001, nr 3 (2), s. 117–144, Katowice, ISSN 1508-6305 [original: M. de Certeau, *L’écriture de l’histoire*].
- Georges Bataille: *Część przeklęta oraz Ekonomia na miarę wszechświata, Granica użytecznego*. Warszawa: KR, 2002, 316 s., ISBN 83-86989-99-8 [original: G. Bataille, *La part maudite, L’économie à la mesure de l’univers, La limite de l’utile*].
- Émile M. Cioran: *Pokusa istnienia*. Warszawa: KR, 2003, 206 s., ISBN 83-89158-07-8 [original: É. Cioran, *La tentation d’exister*].
- Émile Cioran: *Wyznania i anatemy*. Kraków: Zielona Sowa, 2006, 111 s., ISBN 83-7435-091-1 [É. Cioran, *Aveux et anathèmes*].
- Jean-Paul Sartre: *Baudelaire*. Kraków: Zielona Sowa, 2007, 151 s., ISBN 83-7435-304X, ISBN 978-83-7435-304-5 [original: J.-P. Sartre, *Baudelaire*].

- Sergio Kokis: *Mistrz gry*. Katowice: Książnica, 2007, 270 s., ISBN 978-83-250-0070-7 [original: S. Kokis, *Le maître de jeu*].
- Pierre Alechinsky, Peter Bramsen: *Peter i Pierre, 40 lat litografii*. Katowice: Instytucja Kultury Ars Cameralis Silesiae Superior, 2007, 181 s. [original: Pierre Alechinsky et Peter Bramdem, *Peter et Pierre*].
- Monique LaRue: „Geometra i nawigator”. *Er(r)go* 2008, nr 17(2), ISSN 1508-6305, s. 105–120.
- Jean-Paul Sartre: *Święty Genet. Aktor i męczennik*. Gdańsk: słowo / obraz terytoria, 2010, 636 s., ISBN 978-83-7453-981-4.
- Antologia współczesnej noweli quebeckiej*. Wybór i przekład Krzysztof Jarosz, Joanna Warmuzińska-Rogóż, wstęp Krzysztof Jarosz, biogramy autorów Joanna Warmuzińska-Rogóż. Katowice: Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego & Oficyna Wydawnicza Wacław Walasek, 2011, 289 s., ISBN 978-83-60743-49-2.

*Au tour de la littérature québécoise
On Quebeccer Literature*



Józef Kwaterko
Université de Varsovie

Écrire la ville dans le roman québécois avant la Révolution tranquille

Dans le roman québécois, la conscience de vivre la réalité complexe de la ville n'est pas véritablement éprouvée que dans les années 1940, lorsque, dans l'après-coup du krach économique des années 1929—1931 et sous la poussée de la Seconde Guerre mondiale, les romanciers réussissent la peinture des mœurs urbaines et accordent un plus grand poids de réalisme à la critique sociale. La signification de ce réalisme repose sur un facteur déterminant dont le roman se fait écho : la migration massive en ville, depuis la seconde moitié du XIX^e siècle, des Canadiens français, venus de diverses régions du Québec. Accélééré dans les années 1920, le passage d'un mode de vie rural à celui de la grande ville (Montréal et Québec) fait apparaître un prolétariat francophone tributaire d'un système de valeurs familiales et d'un ensemble de croyances et de traditions relevant de la culture paysanne, réfractaire au brusque changement des conditions de vie.

Bonheur d'occasion (1945) de Gabrielle Roy ainsi que *Au pied de la pente douce* (1944) et *Les Plouffe* (1948) de Roger Lemelin sont les premiers romans qui vont prendre en charge sur un mode réaliste l'acculturation et la crise d'identité, consécutives à la confrontation de la culture catholico-nationaliste avec la réalité nouvelle, associée au processus de modernisation, d'urbanisation et de sécularisation (Shek 65—156).

Jean-Charles Falardeau souligne les défis thématiques provoqués par cette « arrivée en ville » :

C'est avec Gabrielle Roy et Roger Lemelin que la ville dans le roman devient un espace concret qui conditionne le destin des personnages ; un espace humain, difficile, exigeant, dans lequel ils doivent définir et défendre leur existence. À l'intérieur de la ville, Montréal ou Québec, les personnages habitent un quartier défini. Pour la première fois, le héros urbain est d'un quartier populaire et il est directement aux prises avec un conflit qui oppose des valeurs traditionnelles, celles de son espace d'origine, et des valeurs nouvelles : l'argent, la liberté, la conquête, l'amour, le succès, associées avec les quartiers favorisés et les sphères supérieures de la société. (Falardeau 39—40)

Toutefois, ce schéma explicatif, s'il met bien en vue les nouvelles règles de la vie sociale, n'est pas aussi déterminant au plan du discours romanesque lequel ménage des détours, des médiations, voire des résistances. Comme le signale Jacques Dubois à propos du roman réaliste, un jeu de significations s'entrouvre entre l'idée de référence, cultivée par le romancier réaliste (la fidélité aux *realia*), et la fiction, qui n'adhère pas pleinement à ce qui est déjà-là dans l'espace social :

La question — écrit-il — est de savoir comment la fiction réaliste s'y prend pour connecter, ou mieux encore homologuer, deux univers de sens qui sont tout ensemble très proches et très distincts. Soit, à l'intérieur du même texte, un simulacre qui tire sa vraisemblance d'une extrême cohésion interne et par ailleurs l'indexation de ce simulacre sur un univers externe qui est celui de la société et de l'Histoire. Soit une ambivalence de l'écriture-lecture à laquelle chacun est confronté, l'auteur, son lecteur, l'analyste. Il est question de mieux voir pour la penser. (Dubois 41—42)

Les premiers romans québécois véritablement urbains révèlent ces deux modalités de connexion au réel. Ils manifestent la capacité de déplacer dans un « ailleurs » ce qui s'organise réellement dans la ville

selon un découpage géométrique, physique, social et symbolique. Ce déplacement signifie des transitions entre tous les contrastes que chaque ville suppose sans les étaler et que l'on peut associer aux deux dispositifs figuratifs distingués par Henri Lefebvre dans sa théorie de la forme urbaine : l'« ordre proche » (lieu isotopique, référé au quotidien, au concret et au vécu) et l'« ordre lointain » (lieu hétérotopique, connotant l'échange avec l'ordre proche et susceptible de produire des effets de dépaysement ou d'évasion) (Lefebvre 172—174 ; 227—228).

La ville de Québec : un réceptacle des passions

On le voit bien dans les romans de Roger Lemelin où la ville de Québec se déploie dans ses propriétés topographiques selon une axiologie orientée sur la reconnaissance des clivages sociaux qui la divisent : la basse ville populaire et grégaire (la paroisse Saint-Sauveur, le quartier ouvrier Saint-Roch) face à la haute-ville qui symbolise la « vieille capitale », bourgeoise, hautaine et mondaine (l'Hôtel de ville, la Grande Allée, le Vieux-Québec avec son Château Frontenac, un faux château français, construit par les Anglais, et grouillant de touristes américains). Dans *Les Plouffe* (1948) surtout, le goût de la représentation réaliste repose sur l'observation minutieuse des mœurs populaires (avec maints épisodes burlesques et mélodramatiques). Mais ce roman faubourien, étayé sur un discours qui dévoile l'impossible ascension sociale de petites gens, est aussi un réservoir de désirs et de fantasmes. Ainsi, en creux de la *mimesis* d'un espace vécu comme « destin collectif », se donne à lire, sur le mode d'une rêverie nostalgique ou d'une utopie nationaliste, une improbable recomposition identitaire de la ville où s'effacent les contrastes réellement vécus. Dans le rêve épico-héroïque d'Ovide Plouffe (jeune ouvrier passionné de musique et d'opéra), le quartier de Saint-Sauveur est contemplé depuis les hauteurs du Vieux-Québec dans une sorte d'extase sensorielle où l'on reconnaît le topos obligé de la prise de Québec en 1759 par les Anglais, et son corollaire

discursif, « l'abandon par la France » qui renvoie à quelque mythe de fondation :

Ovide rêvait, perché juste assez haut pour que son imagination de régionaliste, fouettée par son succès de conquérant, vît dans cette agglomération de maisons culbutées les unes contre les autres, une flotte de vieux bateaux français abandonnés à l'Amérique et formant un village dans un port asséché. (Lemelin 43)

Il en va de même de l'image, à la fin du roman, où la basse et la haute ville se trouvent réunies lors d'une gigantesque procession en l'honneur du Sacré-Cœur, organisée par les petits prêtres-ouvriers afin de protester contre la participation des Canadiens-français à une guerre considérée comme « anglaise » :

À mesure que l'heure de la cérémonie approchait, la ville subissait une curieuse transformation [...]. Car une nouvelle hiérarchie des rues s'installait. La Foi déjouait les règles de la topographie : de grands boulevards se transformaient en culs-de-sac et des ruelles devenaient des voies royales. Les rues élues par le défilé serpentaient triomphalement de l'église Saint-Roch à l'Hôtel de Ville, flamboyantes de drapeaux et de banderoles, laissant dans l'ombre la multitude des chemins qui drainaient jusqu'à elles la population vibrante [...]. La ville s'agenouillait et commençait à prier pour empêcher le fléau de l'atteindre. (368—369)

Or, à peine mise en scène, cette fête visuelle et mystique va se terminer par une grotesque débandade sous l'exhortation du Cardinal Villeneuve, futur aumônier général de l'armée canadienne, incitant les fidèles à l'effort de guerre. Mais par-delà l'investissement idéologique programmé, il importe de voir comment la cohésion imaginaire de la ville nourrit en même temps un questionnement identitaire ; comment, par l'ironie qui la sous-tend, la nostalgie de l'unité communautaire n'est plus possible à s'inscrire dans les limites de l'Histoire :

Après l'échec de la Procession, les bourrasques de désarroi venant d'Europe avaient déferlé librement sur Québec. Le navire Plouffe,

parmi tant d'autres, semblait, et l'équipage, hébété par la violence des éléments, ne bougeait pas et attendait la fin en silence. C'est la chute de la France qui avaient éteint les volontés. Le « Paris capitule! » des radios tragiques avait semé un deuil profond, mystérieux, dans le cœur de tous. [...] La lutte des idées politiques se situa sur un autre plan. Les nationalistes anglophobes commencèrent à défier le maréchal Pétain et les autres à applaudir le général de Gaulle. (379—389)

Montréal : schémas et médiations du réel

L'appréhension de Montréal dans les romans québécois des années 1940 et 1950 semble elle aussi se définir à partir de cette socialité à double face : une société réelle, extérieure au texte et présupposée comme véridique par une idéologie mimétique, et une société du texte, élaborée « du dedans », ancrée dans l'imaginaire et le symbolique. Selon Antoine Sirois, Montréal, ville d'immigration intense, est une métropole nord-américaine qui apparaît comme profondément divisée derrière l'image d'une mosaïque multiculturelle :

Montréal offre un visage cosmopolite. Les différents groupes ethniques qu'il attire se regroupent chacun dans une partie de la ville, mais le partage, géographique et social, se fait surtout entre le groupe francophone et anglophone, symbolisé par la division Est-Ouest, et il est poussé à tel point que ces éléments deviennent imperméables l'un à l'autre. (Sirois 172)

Dans *Bonheur d'occasion* (1945) de Gabrielle Roy, le quartier Saint-Henri apparaît comme une enclave francophone située au cœur de la ville qui se donne à lire d'emblée comme livrée à la domination anglaise. L'impact de la Deuxième Guerre reste un puissant arrière-fond de la trame romanesque et pèse sur les contrastes sociaux qui mènent

à la dislocation progressive de la famille Lacasse. Tous les personnages qui la composent sont en plein désarroi existentiel, stigmatisés par le chômage et la pauvreté; chacun nourrit des projets de sortie qui signifient la fuite hors du réel immédiat: la mère (Rose-Anna) éprouve une irrésistible nostalgie de son passé rural, le père chômeur (Azarius) finit par s'enrôler dans l'armée canadienne, la guerre étant le seul véritable métier qui lui reste offert, les jeunes se bercent de «bonheurs d'occasion» (Florentine, leur fille aînée, jeune célibataire qui se trouve enceinte, se résigne à un mariage de raison avec jeune bourgeois canadien-français) ou ambitionnent de faire carrière en s'évadant de leur cadre social clos (quartier — famille — paroisse) dans l'anonymat de la grande ville industrielle.

Chez Roy, le projet réaliste d'ensemble marque les grandes frontières topographiques de Montréal suivant le découpage des territoires culturels, sociaux et linguistiques qui figurent des espaces clos et ouverts, là où les enclos communautaires francophones (le quartier Saint-Henri, «termitière villageoise» (Roy, *Bonheur d'occasion* 299), la Pointe Sainte-Charles, Verdun) jouxtent et s'opposent aux lieux d'élection et d'évasion (le quartier de Westmount et la rue Sainte-Catherine anglophones). Tous ces microterritoires sont clairement établis et minutieusement circonscrits. Toutefois, vu du côté du texte, le savoir narratif, organisé selon un modèle axiologique visant à conforter l'illusion référentielle d'une ville socialement clivée entre les anglophones et les francophones, reste sans cesse brouillé, voire retourné contre lui-même par le réalisme extrême du détail ainsi que par les expériences et les émotions vécues subjectivement par les personnages. En particulier, on peut observer comment le discours doxique, fondé sur le scénario du «bonheur d'occasion», lequel renvoie tout au long du roman à l'inéluctable morcellement identitaire canadien-français, s'aggrave par bribes les signes d'un lexique oblique, celui de la société de consommation des grandes villes nord-américaines. Ce lexique désigne la réalité matérielle d'un vécu individuel et collectif. Ainsi, autour du personnage de Florentine, on perçoit aisément une profusion de signes et d'indices de la culture populaire américaine qui signalent de nouvelles données sociales qui sont autant des emblèmes de la modernité: la robe et les

bas de soi « à deux dollars » (80), le chapeau de paille avec « une grappe de cerises rouges en verre » (265), le swing et le *jitter-bug*, les *juke-boxes*, le *slang* branché des jeunes, le cinéma américain, le « coke », le rouge à lèvres, le *pull-over* qui « moul[ait] étroitement » (192) Florentine, les *sundae special* et le hot-dogs. Si tant est que ce paraître américain puisse encore signifier l'enfermement dans un « destin » inéluctable, il ne réfère ni à un corps « pauvre et ouvrier » ni au code culturel d'une classe sociale supérieure. Il marque la seule réalité du Canadien français comme sujet entièrement urbain, subissant la frénésie du *New Deal* et l'agitation moderne par laquelle la ville s'éprouve : ici, dans le vécu quotidien du quartier périphérique francophone, et « ailleurs », dans la Cité limitrophe. Ainsi, au cœur même des images du désarroi social et du fatalisme économique, la trame discursive, centrée sur la « misère » canadienne-française, fait révéler un « déjà-là » du réel urbain, mais enfouis et malaisé à reconnaître dans le discours officiel, en produisant de puissants effets de hors-texte : sécularisation, publicité, consommation, urbanisation, industrialisation, tout ce qui propulse la circulation des biens et régit le devenir d'une société capitaliste nord-américaine (voir Kwaterko ; Popovic).

La distinction proposée par Michel De Certeau (175—180) entre la « carte » (quadrillage de l'espace, délimitation des frontières topiques) et le « parcours » (transgression des limites, liberté des déambulations et cheminements) peut bien traduire la figuration de Montréal par le roman québécois de l'après-guerre. D'ordre général, avant la Révolution tranquille, le discours narratif met en scène la « carte » et exhibe un savoir préconçu. Celui-ci reste le plus souvent conforme à une géographie totalisante qui délimite les frontières, décrit les lieux suivant les « opérations de bornage » (De Certeau 180), et crée des objets topiques isolés, séparés les uns des autres dans l'espace. C'est pourquoi, le déplacement et la marche n'y peuvent figurer qu'une circularité fermée. Plusieurs romans québécois des années 1940 et 1950 manifestent ce cadrage topographique qui exprime le statut incertain de l'identité en tant qu'expérience commune. Désignant l'« ici » et un « nous » homogène, la rue du quartier, le restaurant, le parc, la place ou la maison familiale deviennent des repères de l'ethnicité et apparaissent comme

des unités closes et cadastrées. Si la mobilité hors du cadre communautaire y reste possible, elle génère habituellement l'angoisse et s'effectue par la mise en scène d'un bornage territorial où les quartiers francophones (Hochelaga, Saint-Henri, le Plateau Mont-Royal) s'opposent le plus souvent au paysage du centre ville, identifié comme radicalement étranger et troublant.

Dans *Au milieu, la montagne* (1951) dont l'action se situe entre 1929 et 1933, Roger Viau met en scène la vie d'une famille ouvrière qui fait les frais de la crise économique. Les quartiers de Montréal y représentent des villages juxtaposés et refermés sur eux-mêmes, les distances sociales étant maintenues en dépit de la proximité spatiale. La métropole échappe dans ce roman à tout principe du vivre ensemble ; elle est un lieu de ségrégation, de tri et de filtrage des classes et des ethnies, là où franchir quelques rues à peine, sortir du quartier de Hochelaga et traverser la rue Saint-Laurent (la « Main ») se donne pour une véritable excursion vers l'inconnu :

La grande artère de Montréal s'éclairait de plus en plus, mais elles étaient encore loin de leur but. Ici, c'était l'Est ; et c'était l'Ouest qui les intéressait. Elles jetaient un coup d'œil rapide aux vitrines des magasins remplies de marchandises pour gens de condition modeste. À la rue Amherst, la foule augmentait subitement ; les lumières rouges, vertes, orangées, scintillaient de tous les côtés. [...] Elles continuaient gaiement jusqu'à la rue Saint-Laurent, où flânait un monde à l'allure peu rassurante. On leur lançait crûment des mots qu'elles feignaient de ne pas entendre, mais qui les faisaient rougir.

Officiellement, par décret municipal, ici commence l'ouest de Montréal, mais avant d'atteindre vraiment l'Ouest, s'allonge une zone neutre et triste, tache d'ombre sur la grande rue. Souvent, les pauvres filles, déjà fatiguées, n'allaient pas plus loin. Quelquefois pour jouir du spectacle des grands magasins, des bijoutiers, des bottiers à la mode, des modistes fashionables, elles continuaient leur marche jusqu'à la rue Peel. Le nez collé aux vitrines, ébahies par tant de luxe, elles se choisissaient, en pensées, ce qu'il y avait de plus beaux. (Viau 65)

Un quart de siècle plus tard, dans *La grosse femme d'à côté est enceinte* (1978), Michel Tremblay saura recréer, mais sous un regard complice, teinté de bonhomie que permet la plongée rétrospective, le mélange de jubilation et d'anxiété qui accompagnait dans les années 1940 les escapades en tramway des commères francophones vers l'Ouest de la ville :

Tant que le tramway longeait la rue Mont-Royal, elles étaient chez elles, elles faisaient tous les temps, se donnant parfois des claques dans le dos quand elles s'étouffaient, interpellaient d'autres femmes qu'elles connaissaient [...]. Mais quand le tramway tournait dans la rue Saint-Laurent, vers le sud, elles se calmaient d'un coup et se renfonçaient dans leurs bancs de paille tressée : toutes, sans exception, elles devaient de l'argent aux Juifs de la rue Saint-Laurent, surtout aux marchands de meubles et de vêtements, et le long chemin qui séparait la rue Mont-Royal de la rue Sainte-Catherine était pour elles très délicat à parcourir. [...] Les dernières descendaient chez Eaton, au coin d'University. Jamais personne du groupe n'allait plus loin que chez Eaton. À l'ouest de ce grand magasin c'était le grand inconnu : l'anglais, l'argent, Simpson's, Ogilvy's, la rue Peel, la rue Guy, jusqu'auprès Atwater, là où l'on recommençait à se sentir chez soi à cause du quartier Saint-Henri, tout proche, et de l'odeur du port. Mais jamais personne n'allait jusqu'à Saint-Henri et jamais personne de Saint-Henri ne venait jusqu'au Plateau Mont-Royal. On se rencontrait à mi-chemin, dans les allées d'Eaton, et on fraternisait au-dessus d'un sundae au chocolat ou d'un ice-cream soda. Les femmes de Saint-Henri parlaient fièrement de la place Georges-Étienne-Cartier et celle du Plateau Mont-Royal du boulevard Saint-Joseph. (Tremblay 22–23 ; 25)

Dans *Alexandre Chenevert* (1954) de Gabrielle Roy, roman qui signale le caractère de plus en plus cosmopolite et composite de Montréal, la vie au milieu des extrêmes devient une métaphore sociale du capitalisme tentaculaire — la où la « ville qui pense et souffre en deux langues » (307) est éprouvée comme un espace pervers par un mal profond. Le personnage éponyme du roman, petit caissier dans une succursale de banque (« Bank of Montreal »), située au centre de la ville, reste inexo-

ablement sous l'emprise du désordre et de la confusion. Associée à la foule, à la cacophonie des médias, à une urbanité consommatrice et assourdissante, la ville manifeste la vacuité des signes culturels canadiens-français ; elle est un théâtre des sensations, fascinant et inquiétant, qui fait obstacle à toute épreuve concrète de l'altérité :

À ce carrefour, il se trouve un kiosque de journaux ; quotidiens de presque toutes les capitales du monde. Il y en a même en yiddish... petits caractères bizarres qui inquiètent. Cachent-ils quelque chose que l'on devrait savoir ? ... Des titres sautaient devant les yeux : DIX TÉMOINS DE JEHOVA ONT ÉTÉ ARRÊTÉS... LA NATIONALISATION DE L'INDUSTRIE SE POURSUIT EN ANGLETERRE. SEULE LA LIBRE ENTREPRISE RAMÈNERA LA PROSPÉRITÉ... Do You Want Truth? (Roy, *Alexandre Chenevert* 271, en capitales dans le texte)

La topique de l'égarement identitaire canadien-français traverse d'amont en aval le texte. Alexandre Chenevert, *homo montrealus* à part entière, y apparaît comme un étranger dans un espace qui tient captif, mais qu'il n'arrive pas à identifier comme sien. L'aliénation que le roman met ici en place ne traduit pas uniquement le rapport à l'altérité canadienne-anglaise, ni l'immigration de l'intérieur du protagoniste que le texte exhibe à plusieurs endroits. Elle exprime surtout l'exil « chez soi », dans le lieu d'origine éprouvé comme falsifié, dépourvu de tout ancrage identitaire et devenu un « non-lieu » par trop présent, avec tous ses effets de déréliction et d'aliénation. La scène où Alexandre descend à la gare des autobus après un séjour à la campagne est exemplaire de cette déchéance individuelle, mais aussi des symptômes de l'éradication de l'identité collective :

Il avançait avec beaucoup de peine pour dégager sa valise des paquets, des parapluies. Il allait, disait à chaque personne : Excusez-moi... Il était en pleine déroute, au milieu d'étrangers. [...] Il eut la curieuse sensation qu'il ne pourrait pas être plus étranger à Moscou, à Paris. Ce qui lui arrivait était pire que la solitude : comme un atroce malentendu. Il posa sa valise, passa une main sur son front.

« Voyons, pensa Alexandre : j'ai vécu toute ma vie à Montréal ; je suis né ici ; j'y mourrai probablement ». Il éprouva la terrible ingratitude de la ville à son endroit. (Roy, *Alexandre Chenevert* 268)

Dans la production romanesque des années 1940 et 1950, cette dispersion identitaire du sujet québécois dans *sa* ville, revendiquée comme telle, mais qui se refuse au personnage, révèle significativement l'absence d'investissement métaphorique et symbolique par lequel le jeu de l'espace (entre la « carte » et le « parcours ») peut devenir une pratique désirante ou utopique. Gilles Marcotte met bien en évidence cet aspect de la spatialisation en observant que « [l]a métropole québécoise appartient à la métonymie ; la loi de son organisation est la contiguïté, la parataxe, qui appelle le déplacement plutôt que le développement » (Marcotte 72). Ajoutons que ce déplacement au milieu des lieux juxtaposés et discontinus se fait en état d'absence, sans ce plaisir de voir, d'observer et de rêver qui accompagne la flânerie urbaine (Benjamin 55—97).

De ce point de vue, la montagne (Mont-Royal), aire naturelle, virtuellement mythologisable comme réservoir sémiotique qui, de par sa centralité même, pourrait susciter l'imagination littéraire (Lotman 33), échappe significativement à tout mystère et représente dans plusieurs récits un pur décor, en apparence hors de prise pour l'imagination urbaine. Dans *Bonheur d'occasion* de Gabrielle Roy, le Mont-Royal, vu d'en bas, produit des effets de miroir, pétrifie et renvoie au même : « elle regardait la montagne, mais ce qu'elle y retrouvait c'était la grande glace du restaurant et son propre visage » (Roy, *Bonheur d'occasion* 84). Dans *Mathieu* de Françoise Loranger (1949), la montagne, escaladée du côté Est (francophone) de la ville, procure une sensation de puissance lyrique, d'une extase purement intérieure et éphémère : « La ville à ses pieds disparaît. Perdues dans le brouillard, les affiches lumineuses allument partout des feux de Bengale multicolores dont les vapeurs s'élèvent et semblent monter vers lui » (Loranger 217). Dans *La Bagarre* de Gérard Bessette (1958), la montagne empêche de façon significative le projet d'écriture réaliste ; pour Jules Lebeuf, ouvrier et apprenti-écrivain qui s'essaye au récit réaliste, la ville contemplée d'en haut par son nar-

rateur renferme des signes vides qui court-circuitent tout effet de réel, en dévoilant une inadéquation fondamentale du langage à l'exploration de l'espace urbain :

La ville dormait. Accoudé au parapet de l'observatoire, le dos tourné au chalet du Mont-Royal, Jérôme contemplait la métropole immense. Quelques centaines de pieds plus bas, des traînées de lumière, serrées et régulières comme des points de couture, suivaient le tracé des grandes artères. Plus loin, enjambant le fleuve, deux autres chapelets de clarté...

Lebeuf arracha les pages avec colère et les lança dans la corbeille à papier. « D'où me vient la manie de commencer par une vue panoramique ? ». Il fallait au contraire débiter dans le vif du sujet ; intercaler ici et là des éléments descriptifs ; laisser le lecteur élaborer sa propre vue panoramique, ne pas la lui imposer. Lebeuf referma son cahier. « Éliminer les idées, complètement. Pas de généralisations. Une scène, puis une autre. Du concret. C'est ce qu'il faut. Rien d'autre ». Oui, seulement, ça aussi, il avait essayé. Résultat ? — Zéro. (Bessette 91)

Aaron d'Yves Thériault (1954) est probablement un des rares romans de cette période où le Mont-Royal incarne un lieu socio-historique tramé dans le tissu de la métropole et, en même temps, un espace hétérotopique (imaginé comme Mont Sinaï), cristallisant autour de l'expérience urbaine du personnage des problèmes identitaires liés à l'émancipation du quartier juif et à l'assimilation comme défi de la modernité. Le recours figuratif à la montagne permet à Thériault d'exprimer un conflit entre générations en confrontant d'une part la situation d'un vieux juif, Moishe, enfermé dans son orthodoxie et dans un idéalisme défensif qui se trouvent être à proportion de l'insécurité qu'il ressent dans un environnement ennemi, et, d'autre part, celle de son petit-fils, Aaron, qui décide de se délivrer de l'autorité ancestrale, s'affranchir de la peur amenée de l'Europe par son grand-père et s'adapter aux valeurs laïques et progressistes, aidé en cela par Viedna, une jeune juive assimilée, parfaitement intégrée à la vie nord-américaine et moderne que représente Montréal. En ce sens, le Mont-Royal atteint dans *Aaron* à une

complexité sémiotique en conjuguant sur un mode imaginaire le destin juif et le défi américain :

Donc, cette ville moderne, palpitante, en pleine croissance où Moishe et autrefois David avaient choisi de vivre. Grand port de mer. Centre de raffinage, terminus ferroviaire, métropole canadienne qui porte en son axe ce mont qu'on nomme Royal! [...] De la ville autour monte chaque jour une multitude de gens à la recherche de la paix. Sous les frondaisons cheminent les amoureux. D'autres qui sont vieux et sereins y viennent aussi rêver près de la nature [...] Va à la montagne, répéta Moishe pour qui cette masse vert sombre avait été souvent aussi un symbole. Tu y trouveras la paix. (Thériault 62—63)

La polysémie dont est chargé le Mont-Royal instaure ici un rapport complexe à l'espace urbain. La montagne tient captif en tant que lieu conflictuel d'expériences, de mémoires ou d'affiliations (inter)culturelles: francophone et anglophone, américaine et judéo-européenne, réaliste et imaginaire (biblique). Comme le souligne Laurent Mailhot, « la montagne d'Aaron [...] est sans doute une montagne-femme, une montagne-mère [...], mais elle est aussi une montagne-père, un roc. Elle est tendresse et fermeté, passé et avenir, loisir et travail, rêve et action; elle est le sacré et le profane, elle est le Sud et le Nord, dialectiquement » (Mailhot 172).

* * *

Dans les fictions montréalaises des années 1960, ces perspectives symboliques vont changer de trame avec la politisation du discours. Dès lors, la représentation de l'espace urbain va se nourrir du motif de l'identité spoliée et de la volonté de la réappropriation de celle-ci ; l'aliénation urbaine va être éprouvée comme expérience cathartique, fondatrice de nouveaux liens sociaux des Québécois. On verra alors de plus en plus Montréal moderne comme terrain de rapports de force concrets, régis par le pouvoir bourgeois, financier, capitaliste et anglophone. Les images du centre-ville par exemple, sont souvent

prises en scène comme une extension urbaine, imposée comme réelle et engendrant un discours dysphorique. Mais, un peu paradoxalement, la ville de *l'autre* est en même temps imaginée comme un actant collectif, capable de catalyser une recherche des « effet de vérité », mélange de sensations immédiates et des projections imaginaires. C'est pourquoi, comme l'observe Yannick Resch, là où « l'expérience de l'aliénation et de dépossession sont portées au paroxysme [...] la ville fait partie de l'individu. Elle est comme lui, corps malade, gangrené, exploité, soumise à la violence immédiate et à la folie. Cette osmose se manifeste à travers une écriture qui révèle le contact charnel du corps du personnage avec le corps de la ville » (Resch 139—142).

Au terme de ce parcours, on peut constater que les relations que le roman québécois de années 1940 et 1950 entretient avec la métropole va pouvoir nourrir un imaginaire social de plus en plus dense. Relié à la dynamique des changements de la trame urbaine dans les années 1960, Montréal romanesque ouvrira désormais à un trajet de sens multiples : lieu de pouvoir provoquant des stratégies de rejet et des passions identitaires, surface du trompe-l'œil, l'alternance infinie du vrai et du faux —, mais aussi, de proche en proche, lieu d'émergence des désirs d'adéquation, de remémoration du passé (authentique ou ironique), de nouvelles formes de déplacements ou d'habitation, comme dans *L'hiver de force* (1967) de Réjean Ducharme, *La vie en prose* (1980) de Yolande Villemaire, *Le matou* (1981) d'Yves Beauchemin ou *Maryse* (1983) de Francine Noël. Aujourd'hui, chez les romanciers québécois, qu'ils soient de « souche » ou d'ailleurs, Montréal suscite avant tout un discours volontairement hybride et fragmenté. Un discours qui décrit ou explique moins, car il ne tient pas trop à la crédibilité référentielle, mais qui offre une intelligibilité de la ville comme vérité sensorielle et sémiotique d'ensemble, englobant tout aussi bien son caractère villageois que métropolitain et cosmopolite. « Ville de morceaux sans assemblages où les choses ne semblent ni fixes, ni finies », comme le dit Suzanne Lamy (34) où, comme surenchérit la narratrice « québécoise » de Régine Robin, « Ville schizophrène, patchwork linguistique, bouillie ethnique, pleine de grumeaux, purée des cultures disloquées » (Robin 82), Montréal est un champ conflictuel de signes, d'images et de topoï qui s'affran-

chissent progressivement de schèmes anxiogènes et du regard minoritaire, en interpellant le sujet québécois comme « individu », postmoderne et hyper-urbain, assumant sa socialité dans le brassage du familial et de l'étrange, de l'ordre proche et lointain, de l'ici et de l'ailleurs.

Bibliographie

- Bessette, Gérard. *La Bagarre* [1958]. Montréal: Le Cercle du livre de France, 1969.
- Benjamin, Walter. *Charles Baudelaire. Un poète lyrique à l'apogée du capitalisme*. Paris: Payot, 1994 (Suhrkamp Verlag, 1955).
- De Certeau, Michel. *L'invention du quotidien. Arts de faire*. 1. Paris: Gallimard, coll. « Folio-essais », 1990.
- Dubois, Jacques. *Les romanciers du réel. De Balzac à Stendhal*. Paris: Seuil, coll. « Points », 2000.
- Falardeau, Jean-Charles. *Imaginaire social et littérature*. Montréal: Hurtubise HMH, 1974.
- Kwaterko, Jozef. « Swinger, valser... : le chronotope de la danse dans *Bonheur d'occasion* ». *Bonheur d'occasion au pluriel. Lectures et approches critiques*. Marie-Andrée Beaudet (dir.). Québec: Nota bene, coll. « Séminaires » n° 10, 2000. 139—164 (réédition Québec: Nota bene, coll. « NB poche », 2010. 127—150).
- Lamy, Suzanne. *La convention*. Montréal/Pantin: VLB éditeur-Le Castor astral, 1985.
- Lefebvre, Henri. *La révolution urbaine*. Paris: Gallimard, 1970.
- Lemelin, Roger. *Les Plouffe*. Montréal: Le Cercle du Livre de France, coll. « CLF poche canadien », 1968.
- Loranger, Françoise. *Mathieu*. Montréal: Le Cercle du Livre de France, coll. « CLF poche », 1949.
- Lotman, Youri. « Sémiotique d'une ville ». *Lettre internationale*, n° 13 (1987). 33—37.
- Marcotte, Gilles. « Montréal métonymique ». *Montréal 1692—1992: Le grand passage*. Benoît Melançon et Pierre Popovic (éds.). Montréal: XYZ, 1994. 65—74.
- Mailhot, Laurent. « Postface » dans Yves Thériault, *Aaron*. Montréal: Typo, 1995. 159—172.

- Popovic, Pierre. « Le différend des cultures et des savoirs sans l'incipit de *Bonheur d'occasion* ». *Bonheur d'occasion au pluriel. Lectures et approches critiques*. Marie-Andrée Beaudet (dir.). Québec : Nota bene, coll. « Séminaires » n° 10, 2000. 15—60.
- Resch, Yannick. « Montréal dans l'imaginaire des écrivains québécois ». *Études Canadiennes/Canadian Studies*, n° 19 (1985). 139—142.
- Robin, Régine. *La Québécoite* [1983]. Montréal : XYZ/Typo, 1993.
- Roy, Gabrielle. *Bonheur d'occasion* [1945]. Montréal : Boréal, coll. « Boréal compact », 1993.
- Roy, Gabrielle. *Alexandre Chenevert* [1953]. Montréal : Beauchemin, 1973.
- Shek, Ben-Zion. *Social Realism in the French-Canadian Novel*. Montreal : Harvest House, 1977.
- Sirois, Antoine. *Montréal dans le roman canadien*. Montréal—Paris—Bruxelles : Didier, 1968.
- Thériault, Yves. *Aaron* [1954]. Montréal, Typo, 1995.
- Tremblay, Michel. *La grosse femme d'à côté est enceinte*. Montréal, Leméac, 1978.
- Viau, Roger. *Au milieu, la montagne* [1951]. Montréal : Typo, 1987.

Aleksandra Grzybowska

Université Laval, Association internationale des études québécoises

Agir au féminin À propos des personnages dans les romans de Suzanne Jacob

Les romans de Suzanne Jacob sont placés sous le signe de la femme comme en témoignent leurs titres : *Flore Cocon*, *Laura Laur*, *La passion selon Galatée*, *Maude*, *Rouge, mère et fils*, *Fugueuses*. Jacob propose une vision du féminin qui, en se rattachant d'une manière générale à l'esthétique du roman postmoderne féministe, ou plus précisément méta-féministe (Saint-Martin, *Contre-voix...* 237), constitue une représentation unique et très originale dans la littérature québécoise contemporaine. Plusieurs exégètes ont mis en relief l'aspect subversif, dissident des personnages féminins considérés parfois comme une « bande d'hystériques », ainsi que le rapporte l'auteure (Jacob, *Histoires de s'entendre* 143). En effet, souvent énigmatiques, étrangeté inquiétantes et constamment opaques, ces femmes protagonistes représentent « des figures de fuite » (Jacob, *Les aventures de Pomme Douly* 75) qui sont devenues emblématiques de l'œuvre jacobienne.

Le personnage de la fugueuse constitue une variante de la femme errante. Sans entrer dans un débat définitionnel sur le concept de l'errance, je voudrais néanmoins attirer l'attention sur deux acceptions de l'errance que je développe dans l'étude du personnage de la fugueuse. Le verbe *errer*, comme l'explique Karin Schwergtnier, « retient

de sa famille historique les deux notions, erreur et voyager, en exprimant, au niveau littéraire, commettre une erreur, se tromper, et au niveau usuel, aller d'un côté et de l'autre sans but ni direction précise » (Schwergtner 11). *Errer* couvre d'abord le plan spatiotemporel, mais, employé au sens figuré, il évoque également l'errance qui « touche l'espace de l'esprit, de la pensée, de l'inconscient » (Schwergtner 12). De mon point de vue, le personnage de la fugueuse dans les romans de Suzanne Jacob représente une femme à la personnalité éclatée et à l'identité en devenir (dynamique) qui se construit par le mouvement spatial (fugue au sens de déambulation, d'errance ou de voyage) et à travers de multiples relations. Ces dernières révèlent l'être non conventionnel de la fugueuse qui rejette toutes les formes du convenu et nie la logique du monde (fugue « au sens de la sortie, de l'issue de la pensée », selon Suzanne Jacob¹).

En prenant en considération les éléments psychologiques inclus dans cette définition, je présenterai dans cette étude le portrait de la fugueuse (voir Grzybowska 60—135) selon le système de la description anthropomimétique propre à l'approche pragmatique du personnage littéraire (voir Jouve, *L'effet-personnage...*; Jouve, *La poétique...*; Glaudes, Reuter 91). Mes relectures et analyses des essais² et des romans³ de Suzanne Jacob m'ont amenée à distinguer plusieurs traits qui participent à l'économie du portrait de la fugueuse, notamment la pluralité, l'éclatement, la désintégration, l'incohérence, la révolte, le refus. Pour cerner sa dominante psychologique, je propose d'expliquer certaines manifestations de la personnalité éclatée, ou la femme-scrabble, et de commenter quelques attitudes de contestation, ou la femme désobéissante, deux aspects essentiels à la constitution de l'être de la fugueuse.

¹ « Ce ne sont pas des fugueuses au sens de la fuite, ce sont des fugueuses au sens de la sortie, l'issue de la pensée » (Despatie 16).

² Suzanne Jacob : *La Bulle d'encre* (2001); *Écrire, comment pourquoi* (2002); *Histoires de s'entendre* (2008).

³ Suzanne Jacob : *Flore Cocon* (1978); *La passion selon Galatée*, (1986); *L'obéissance* (1991); *Laura Laur* (1999); *La Bulle d'encre* (2001); *Rouge, mère et fils* (2001); *Wells* (2003); *Fugueuses* (2005); *Histoires de s'entendre* (2008).

Femme-scrabble

Figure protéiforme par excellence, la fugueuse jacobienne peut être désignée selon moi comme femme-puzzle, femme-scrabble ou encore femme-kaléidoscope. « À la recherche d'une impossible image d'origine, d'une statue intérieure » (Gauvin, Miron 285), la fugueuse constitue un être en devenir dont l'éclatement se manifeste sur différents plans du portrait psychologique.

En lisant les premiers romans de Suzanne Jacob, le lecteur a l'impression de découvrir de multiples Flore Cocon, différentes Galatée et au moins quatre Laura Laur. Démultipliant son for intérieur, l'héroïne représente le personnage qui est « tout le temps en train de chercher », selon les propos de l'écrivaine elle-même. Curieuse, insatiable, se voulant libre, cette héroïne entreprend une quête essentielle, celle de sa place, de sa résonance dans le monde. L'analyse de la dimension paradigmatique du portrait psychologique permet de déceler l'éclatement et l'émiettement de l'héroïne jacobienne qui se manifeste sur le plan de l'onomastique. Les relations interpersonnelles que les jeunes femmes entretiennent avec leur entourage sont particulièrement prodigues. Les protagonistes jacobiennes changent de noms comme un caméléon de couleurs et conjuguent différentes facettes de leur être kaléidoscopique en fonction des êtres, des situations et des lieux. Le lecteur découvre dans *La passion selon Galatée* les aventures d'une héroïne qui excelle à se métamorphoser pour répondre aux attentes de l'autre. La protagoniste « pouva[t] fabriquer quatre Gala différentes le même soir selon les goûts et les désirs de chacun. [Elle] se soumetta[t] avec bonheur aux règles du mimétisme qui harmonisaient les styles de [s]es édifices » (Jacob, *La passion selon Galatée* 88—89). L'héroïne est appelée tantôt Galatée, tantôt Gala. Ce dernier nom est le pseudonyme réservé aux intimes de l'héroïne. Ses amoureux et ses amoureuses le déclinent telle la *rosa* latine : « Gala, Gala, Galae, Galae, Gala, Galatam » (Jacob, *La passion selon Galatée* 159). Suzanne Jacob se plaît à jouer avec la sémantique des noms propres. Laura Laur, revendiquant deux fois plutôt qu'une le prénom de la muse de Pétrarque, inspire et trouble la vie de ses deux

frères et de ses deux amants qui expriment chacun à son tour, dans les quatre parties du roman, leur attachement à cette femme fascinante. La double initiale en L évoque, comme l'explique Lori Saint-Martin, le pronom féminin (elle-elle), « [qui] fait sonner le féminin à l'état presque pur » (Saint-Martin, « Suzanne Jacob... » 253)⁴. Obnubilé par la beauté remarquable et dérangement de Laura, Gilles ne voit en elle que son corps, dont émanent une frénésie et une fureur de vivre. Il appelle par son prénom cette femme fantasmagorique devenue réelle qui lui inspire les folies de la deuxième jeunesse, la passion péremptoire qui exige tout. Loin d'être déterminée et téméraire, Laura se métamorphose en femme-enfant ou en femme à protéger pour répondre à l'idéal recherché par Pascal, son deuxième amant. Quand il demande comment elle s'appelle, elle lui répond que cela dépend des jours, qu'elle peut être Madeleine, Jeanne ou Laura⁵. Les surnoms et les pseudonymes des personnages féminins permettent de saisir la dialectique du changement de *l'identité narrative* de la femme fugueuse à travers la relation qu'elle entretient avec les autres personnages. Les relations interpersonnelles riches et multiples révèlent la variété des pseudonymes qui témoignent des variations imaginées du « moi » auxquelles aspire la fugueuse. Comme le constate Paul Ricoeur : « vivre en imagination signifie se projeter dans une image trompeuse derrière laquelle on peut se cacher. L'identification, par suite, va devenir un moyen de se duper soi-même ou de se fuir soi-même » (45).

En ce qui concerne les héroïnes qui apparaissent dans la deuxième période créatrice de Jacob⁶ (*L'obéissance, Rouge, mère et fils* et *Fugueuses*),

⁴ Nous pensons surtout à l'interprétation sémantique de Laura Laur proposée par Lori Saint-Martin. La critique ajoute encore que le nom de Laura Laur « pourrait se lire comme une mise en texte de l'androgynie : forme féminine (en a) et masculine d'un même nom » (Saint-Martin, « Suzanne Jacob... » 255).

⁵ Pascal, photographe, ne se lasse pas de la prendre en photo pour tenter d'éterniser ce qui est insaisissable et fugace. Les photos monothématiques ne présentent qu'un seul objet d'adoration, Laura, ses yeux, ses mains, son corps.

⁶ Les quatre premiers romans, parmi lesquels se trouvent *Flore Cocon*, *Laura Laur*, *La passion selon Galatée* et *Maude*, appartiennent à la première période créatrice dans l'œuvre romanesque de Suzanne Jacob.

elles représentent le même type de femme-scrabble que dans les premiers romans, mais l'éclatement de leur identité se manifeste sur un autre plan que celui de l'onomastique. Marie Cholet, Delphine Laurier ou Émilie Saint-Arnaud ont trouvé leur résonance dans la société, réussi à s'affirmer professionnellement et à bâtir une certaine vie de couple ou de famille. Apparemment intègre et bien arrêté, leur portrait est cependant démoli par un événement, comme une rencontre en apparence anodine avec un inconnu. À force de « s'inventer plusieurs vies de surface [pour] sauver sa vie en profondeur » (Jacob, *Fugueuses* 29–30), Émilie Saint-Arnaud, l'une des femmes protagonistes des *Fugueuses*, vit sous le couvercle des autorités familiales et professionnelles pendant de longues années.

L'effondrement des tours jumelles à New York en 2001 la libère de ces mécanismes de contrôle ou de haute surveillance⁷. La protagoniste s'effondre littéralement en s'évanouissant la première fois le 13 septembre 2001, deux jours après l'effondrement des tours jumelles à New York, lorsqu'elle est prête à s'avouer « qu'il y avait une profondeur d'elle-même qui n'était que sauvagerie, guerre et barbarie, trois mots qui résumait sa genèse » (Jacob, *Fugueuses* 91). Les nombreux évanouissements qui s'ensuivent témoignent du transfert qui s'opère entre sa psyché désintégrée, composée de « scrabble solitaire » (Jacob, *Fugueuses* 80) et son corps qui commence à lui désobéir. On trouve un autre exemple de l'éclatement intérieur en l'héroïne principale de *L'obéissance*. Marie Cholet, « avocate miracle », se résout « par une profonde nécessité psychique » (Jacob, *Fugueuses* 114) à défendre Florence Chaillé, une femme accusée d'infanticide. La protagoniste, en défendant la mère meurtrière, revit douloureusement le drame de la fillette assassinée qui aurait pu être le sien. Mise en contact avec sa propre

⁷ « Quel est ce moi d'où jaillit une sorte de transe qui s'est conclue dans ma bouche par un cri de triomphe : « Enfin ! » Quel conflit venait donc de se résoudre aux yeux de ce moi profond ; si lointain ; si étranger ; pour lequel je devrais acquérir une si forte estime ? Je n'ai pas cessé de chercher, en l'éternisant dans ces parties de scrabble solitaires, quel embâcle l'effondrement de ces tours avait fait céder en moi » (Jacob, *Fugueuses* 80).

enfance, l'héroïne découvre dans son for intérieur qu'elle est morcelée. Jacob exprime le dédoublement de l'héroïne en déclenchant son *appareil narratif* (Jacob, *Histoires de s'entendre* 35), qui produit une polyphonie dans la tête du personnage :

Depuis cette matinée où j'ai accepté de défendre Florence Chaillé, mon cœur s'est déréglé. Depuis cette matinée où j'ai rencontré Florence, j'ai une cage thoracique, j'ai des poumons, j'ai des reins, j'ai des tempes et j'ai un cœur. Jusqu'à cette matinée, j'étais tout entière Marie Cholet. Depuis, je suis morcelée. Je suis une certaine quantité de morceaux qui n'arrivent pas à fonctionner de manière à faire oublier leur existence séparée de morceaux. Je suis devenue un objet pour moi-même, un objet composé de divers morceaux qui sont fâchés les uns avec les autres, qu'il m'est impossible de réconcilier les uns avec les autres. J'ai beau ne pas l'admettre et le faire en cachette de moi-même, je m'étudie. J'en suis là, à m'étudier. Quel désordre, quel fouillis, comment est-ce possible que j'en sois arrivée là ? Jamais je ne me suis intéressée à moi-même comme maintenant. J'en suis à entendre ma voix quand je parle ! J'entends les intonations de ma voix, ses attitudes, ses jeux. Ma voix joue un rôle comme si nous étions devenues des comédiennes, elle et moi. Nous sommes séparées. Nous ne formons plus une seule Marie. (Jacob, *L'obéissance* 174)

Le for intérieur de la fugueuse jacobienne se compose de plusieurs facettes et d'innombrables scrabbles incomplets. Les protagonistes de *L'obéissance*, de *Rouge, mère et fils* et de *Fugueuses* sont étrangères à elles-mêmes, sans l'être pour leur entourage. Vivant des conflits non résolus depuis des années, elles se considèrent comme des « immigrante(s) reçue(s) et adaptée(s) de l'intérieur » (Jacob, *Fugueuses* 72). La désintégration de leur personnalité se perçoit sur le plan de la pensée mais non pas sur le plan des actes comme c'était le cas des femmes protagonistes dans les premiers romans. La polyphonie intérieure ou la pluralité des descriptions onomastiques expriment, chacune à leur façon, l'identité en devenir de la fugueuse qui se manifeste pleinement à travers ses attitudes de contestation.

Femme désobéissante

Obéir/désobéir sont des verbes qui résument efficacement les deux versants d'une thématique centrale dans l'œuvre romanesque de Suzanne Jacob. Obéir, qui signifie ici se soumettre à l'autorité des parents, renvoie à la dialectique du bourreau et de la victime explorée dans *L'obéissance* ainsi que dans *Flore Cocon*, dans *La passion selon Galatée* et dans *Fugueuses*. Jacob aborde ce sujet dans le contexte familial : le rôle du bourreau est attribué à la mère (le plus souvent) ou au père, tandis que celui de la victime l'est à l'enfant. On découvre dans ces romans de jeunes enfants qui en obéissant perdent leur vie (Alice Chaillé dans *L'obéissance*). Le verbe désobéir désigne le thème du conflit sous-jacent entre la femme et l'homme et celui de la révolte catégorique contre le convenu et l'entendu. Il existe une certaine correspondance entre les héroïnes de Suzanne Jacob et celles créées par Pierre Jean Jouve, auteur de *Paulina 1880* et de *Aventure de Catherine Crachat : Hécate et Vagadou*⁸. Jacob considère que les personnages féminins chez Jouve « sont des créatures par nature étrangères à l'assujettissement et à la (dé)possession imaginaire par leurs hommes, amants, maris ou enfants mâles. Elles sont donc perçues, lorsqu'elles apparaissent sous l'éclairage de l'histoire du roman comme des êtres *contre-nature* » (Daunais, Ricard 121–122). La fugueuse jacobienne restera toujours la femme désobéissante de la Zone Libre qui est synonyme de la révolte⁹. Cette

⁸ Jacob avoue un grand engouement pour l'écriture et l'œuvre de Pierre Jean Jouve. Elle explique que « [a]près Hécate, je n'engloutirai plus jamais de livres, je serai à jamais débarrassée de ce tube digestif qui broyait tout dans l'angoisse du manque ou celle de rater l'événement. J'entre dans les temps superposés, réversibles, asynchrones, resynchronisés où le rêve et l'action fusionnent dans la sensualité de la pensée » (Daunais, Ricard 122).

⁹ Rappelons que Suzanne Jacob connaissait bien l'œuvre de Marguerite Duras. En effet, certaines affinités et correspondances thématiques et personnologiques se laissent découvrir, comme la désintégration de la personnalité, la folie, les transgressions de toutes sortes. Prenons en considération Anne Desbaresdes (*Moderato cantabile*) qui s'oppose aux conventions sociales de la classe

expression, qu'emploie Stéphanie Dumont dans *Fugueuses*, résume et synthétise l'être des protagonistes jacobiennes, fait revenir à l'esprit la figure d'Antigone. Antigone enfreint la loi de son oncle, Créon, et accomplit les rites funéraires pour son frère Polynice en dehors des murs de la cité, dans la zone libre. Suzanne Jacob voue un intérêt particulier à cette héroïne tragique, comme en témoignent ses nombreuses réécritures tissées dans ses œuvres romanesques. Laura Laur est une copie conforme d'Antigone en ce sens que l'héroïne s'oppose aux normes sociales et familiales fondées sur l'autorité masculine. Elle contredit avec véhémence les exigences de son père, de son mari et de ses amants. En refusant les rôles sociaux de fille bien rangée et studieuse, d'épouse exemplaire ou de mère dévouée, elle s'attribue le droit de désobéir aux identités figées. Gilles, l'amant le plus matérialiste et le plus fidèle aux codes sociaux, finit par comprendre la nature révoltée de son amoureuse en saisissant la correspondance entre la délinquance et l'aérodynamisme : « Les avions et les fusées sont des objets délinquants, [...] ! Ils défient la loi de la pesanteur, ils désobéissent » (Jacob, *Laura Laur* 164). Doris Eibl explique que l'« image de l'aérodynamisme associée à la délinquance [...] évoque l'envol, le vol au double sens du mot. La délinquance serait donc un acte de désobéissance face à ce qui rive les personnages à des structures d'être et de pensée qui les empêchent de se reconnaître et de se projeter dans l'avenir » (175). Inconstante, insaisissable, toujours hors du cadre, Laura quitte le monde en passant ainsi à la dernière étape de son évolution. Laura, comme Antigone, « avance entre deux espaces imaginaires, celui de la vie dans la cité et celui de la mort de ses morts, qui avance vers sa mort et la choisit comme le seul défi acceptable au regard de son désir » (Daunais, Ricard 128). Dotée de valeurs cathartiques, la mort est « la treizième carte du tarot, celle de la transformation », affirme Jacob (citée par : Carrier 84). L'écrivaine explique que ses « personnages ne revendiquent pas l'immortalité, mais veulent accomplir ce qu'ils ont à accomplir et savoir ce qu'ils donnent à celle qui vient derrière » (citée par : Carrier 84). Le cycle de transmis-

bourgeoise tandis que Claire Lannes (*L'Amante anglaise*) ne s'arrête même pas devant le pire des actes, celui du meurtre.

sions s'accomplit avec le suicide de Laura qui libère symboliquement sa mère, Gertrude, de la soumission conjugale et de l'effacement ou absence à soi-même. La mère de Laura est prête à passer de la femme assujettie à la parole de l'homme à la femme qui ose dire « c'est moi », comme en témoignent les dernières pages du roman.

D'autres héroïnes désobéissantes peuvent être associées à Antigone. Ces protagonistes se révoltent manifestement contre les conventions sociales qui régissent les relations hommes — femmes. Ce qui se trouve à l'origine de leur révolte, c'est le désir de dépouiller l'homme des droits ou des privilèges qu'ils se sont arrogés. Le droit à la conquête, à la chasse, au voyage ont longtemps été des privilèges du sexe masculin. Le droit de séduire revient traditionnellement à l'homme. La plupart des personnages masculins dans les romans de Jacob sont volages et s'avèrent facilement enclins à adorer les femmes. Mais ils ne passent guère au rang de Don Juan, de Casanova, de Solal¹⁰ ou encore de James Bond. C'est la femme qui devient un agent actif et qui mène le jeu de la séduction à travers lequel elle dévoile à la fois son caractère de révoltée et sa force irrésistible et dominatrice. Belles, indépendantes, promettant une aventure ou une passion sans pareille, toutes les séductrices sont dotées d'une nature de roc, ce qui fait que les hommes se laissent entraîner presque automatiquement dans une relation de dépendance. Le schéma du jeu de séduction dans les romans de Suzanne Jacob s'inscrit toujours dans la même évolution. Par les comportements non conventionnels et un peu marginaux, la femme jacobienne séduit l'homme totalement démuni et assujetti aux promesses conjugales et familiales et aux conventions sociales. Suzanne Jacob pousse les limites de la séduction en l'élargissant aux relations entre les femmes. La séduction au féminin connaît le même schéma que celle entre hommes et femmes. Nous trouvons dans cette œuvre un long cortège de femmes fortes et envoûtantes : la jumelle de Wells qui séduit Cécilia, femme de son frère jumeau ; Galatée qui charme ses nombreuses amies, Augustine, Angèle, Sylvie Nord. Dans *Fugueuses*, c'est Carole Monty qui brise la complicité

¹⁰ Je me réfère au roman d'Albert Cohen *Belle du Seigneur* [1968]. Paris : Gallimard, 1986.

entre les sœurs Dumont, Émilie et Stéphanie, pour séduire cette dernière qui cherche par conséquent à libérer sa sœur de la Zone Occupée pour lui faire découvrir la Zone Libre.

En somme, la femme-scrabble et la femme désobéissante constituent deux dominantes complémentaires dans le portrait des personnages féminins de Suzanne Jacob. L'éclatement intérieur dont les manifestations apparaissent sur les plans onomastique et psychologique ainsi que les comportements de la révolte sont l'expression du malaise profond des personnages jacobins. Ces héroïnes ne représentent pas des femmes hystériques et perdues dans leurs désirs contradictoires. Elles paraissent l'être parce qu'elles se trouvent à l'étape de la prise de conscience d'elles-mêmes et de leur place dans le monde. Avant qu'elles trouvent l'unité intérieure et la concordance entre leurs pensées et leurs actes, elles passent par une phase de destruction (d'éclatement) et de contestation. Les fugueuses jacobines «sont chacune un *être-en-train-d'écrire* qui s'isole, qui rompt avec les évidences du consensus, qui ne semble jamais parvenir à intégrer les manières, les façons, les habitudes, les raisonnements, la logique du monde où il passe. Étrangères. Si elles sont familières, elles le sont trop. Si elles pénètrent dans une intimité, elles l'outrepassent et y deviennent encore plus étrangères» (Jacob, *Écrire comment pourquoi* 53). Mais ces comportements de contestation et d'éclatement intérieur constituent le point de départ et l'expression explicite de la quête de l'unité personnelle.

Bibliographie

- Carrier, Anne. «Qui est Suzanne Jacob ?». *Québec français*, n° 85 (1992). 84.
 Cohen, Albert. *Belle du Seigneur* [1968]. Paris : Gallimard, 1986.
 Daunais, Isabelle, Ricard, François. *La pratique du roman*. Montréal : Boréal, 2012.
 Despatie, Stéphane. «Fugueuses. L'art de la fugue». *Voir*, le 25 août 2005. 16.
 Duras, Marguerite. *L'amante anglaise*. Paris : Gallimard, 1984.
 ---. *Moderato cantabile*. Paris : Éditions de Minuit, 1958.

- Eibl, Doris G. « *Fugueuses* de Suzanne Jacob ». *À la carte. Le roman québécois (2000—2005)*. Gilles Dupuis et Klaus Dieter Ertler (dir.). Frankfurt am Main : Peter Lang, 2007.
- Gauvin, Lise, Miron, Gaston. *Écrivains contemporains du Québec*. Montréal : L'Hexagone, 1998.
- Glaudes, Pierre, Reuter, Yves. *Le personnage*. Paris : PUF, 1998.
- Grzybowska, Aleksandra. *La fugueuse et ses avatars dans l'œuvre romanesque de Suzanne Jacob*. Katowice: Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego, 2009.
- Jacob, Suzanne. *Écrire, comment pourquoi*. Notre-Dame-des-Neiges : Éditions Trois-Pistoles, coll. « Écrire », 2002.
- . *Flore Cocon*. Montréal : Parti pris, 1978.
- . *Fugueuses*. Montréal : Boréal, 2005.
- . *Histoires de s'entendre*. Montréal : Boréal, 2008.
- . *La Bulle d'encre*. Montréal : Boréal, 2001.
- . *La passion selon Galatée*. Paris : Seuil, 1986.
- . *Laura Laur*. Montréal : Boréal, 1999.
- . *L'obéissance*. Paris : Seuil, 1991.
- . *Les aventures de Pomme Douly*. Montréal : Boréal, 1988.
- . *Rouge, mère et fils*. Paris : Seuil, 2001.
- . *Wells*. Montréal : Boréal, 2003.
- Jouve, Vincent. *La poétique du roman*. Paris : SEDES, 1999.
- . *L'effet-personnage dans le roman*. Paris : PUF, 1992.
- Ricoeur, Paul. « L'identité narrative ». *Revue des Sciences humaines*, n° 221, janvier—mars, 1991.
- Saint-Martin, Lori. *Contre-voix. Essais de critique au féminin*. Québec : Nuit Blanche, 1997.
- . « Suzanne Jacob. À l'ombre des jeunes filles en fuite ». *Voix et images*, n° 62 (1996). 255.
- Schwegrtner, Karin. *La femme errante*. Ottawa : Legas, 2005.

Ewelina Bujnowska
Université de Silésie

La radiographie de la société québécoise
contemporaine :
losers, BS et voyageurs de *Google Maps*
Document 1 de François Blais

Né en 1973, traducteur de profession, François Blais est l'un des romanciers les plus originaux de sa génération. Un oiseau rare sur la carte littéraire actuelle du Québec qui emploie concurremment le subjonctif imparfait et le joul et qui évoque Schopenhauer et *Hannah Montana* dans la même page (Bergeron 19). Comme l'affirme le romancier, il n'a pas grand-chose à dire de lui-même : « J'ai peu vécu, peu voyagé. Je vis entre Québec, où je réside, et Grand-Mère, en Mauricie, où j'ai mes racines. Je fais de la traduction alimentaire. J'écris » (Duchatel, « Génération bof, prise deux » 7). Auteur de sept romans, publiés à un rythme régulier d'un roman par an, il peut également se féliciter d'être deux fois finaliste au Prix des libraires du Québec (avec *Iphigénie en Haute-Ville* en 2007 et *Document 1* en 2013). Deux autres romans se sont aussi retrouvés sur la liste préliminaire du Prix des libraires du Québec (*Vie d'Anne-Sophie Bonenfant* et *La nuit des morts-vivants*, respectivement en 2010 et 2012) et la plupart de ses romans sont bien accueillis par le public et salués par la critique littéraire. François Blais s'est fait connaître en 2006 en publiant *Iphigénie en Haute-Ville*, roman par courriel, avatar du très classique roman épistolaire en vogue aux XVIII^e et XIX^e siècles

(Mottet 247). Depuis, ses livres ont pullulé : *Nous autres ça compte pas* est sorti en 2007, *Le vengeur masqué contre les hommes-perchaudes de la Lune* a été publié en 2008 et *Vie d'Anne-Sophie Bonenfant* a vu le jour en 2009. Puis ont suivi en 2011 *La nuit des morts-vivants*, en 2012 *Document 1*, un *road novel* original et finalement en 2013, *La classe de madame Valérie*.

François Blais : « désillusion garantie »¹

Les critiques soulignent surtout la qualité de la langue de François Blais, son ironie et son humour. Ses romans se délectent le sourire aux lèvres. Néanmoins derrière la façade du sarcasme et de la naïveté se cache une grande faculté d'observation. Les romans aux accents faussement légers posent sur le monde d'aujourd'hui un regard aiguisé, qui s'avère « tout sauf complaisant » (Boisvert en ligne). François Blais se distingue sur la carte littéraire du Québec d'aujourd'hui par son œuvre entièrement contemporaine, erronément légère et parfaitement décapante (Duchatel, « Génération bof, prise deux » 7). Pourtant l'écrivain est surpris que certains l'aient jugé cynique, voire nihiliste (Duchatel, « Génération bof, prise deux » 7).

Ce côté caustique lui vaut l'étiquette d'un écrivain comique. Il s'en plaint comme par moquerie en affirmant que c'est la raison pour laquelle il ne reçoit pas de récompenses — on ne lui prête pas de considération. « Quand j'essaie d'être profond, je deviens insignifiant. Mais ça doit être pour ça que je ne gagne jamais de prix, on ne me prend pas au sérieux. Je veux gagner le prix Ringuet². Mais c'est quoi, au juste, le prix Ringuet ? » (Lapointe en ligne).

¹ Cette opinion sur les œuvres de François Blais vient de Danielle Laurin dans son article « François Blais et l'anodin au peigne fin » (voir la bibliographie).

² Le prix Ringuet, autrefois appelé le prix Molson, est attribué chaque année à un auteur pour un roman ou un récit jugé de très grande qualité par un jury

L'œuvre de François Blais est délibérément ancrée dans son époque, pleine de dérision mais à la fois lourde de critique sociale. Toutefois l'aspect abrasif de sa plume est tempéré par une dose de tendresse. Ce qui le préoccupe, c'est avant tout le monde ordinaire, le « vrai » monde. La réalité minable et drolatique l'emporte donc dans ses romans. Une fin heureuse ne le séduit pas autant et aux dires de l'écrivain, « ça ne marcherait pas dans [s]on esthétique », « une esthétique dans les tons de gris, où la vie suit son cours tranquillement et s'éclaire parfois du sauvetage d'un chien ou d'une soirée de beuverie » (Lapointe en ligne). Le romancier admet avoir voulu être plutôt terre à terre que sombre dans ses romans. « Si on prend trois journées dans la vie de n'importe qui, ça va sûrement être un peu plate. Ou un peu gris. J'ai essayé d'être, je ne sais pas, le plus réaliste possible... Mais pas sombre » avoue l'écrivain (Desmeules en ligne). Aux yeux de l'un de ses critiques, chez François Blais même la monotonie peut être trépidante et le romancier parvient à dégager l'improbable poésie de son époque (Bergeron 19).

Une nouvelle génération

François Blais, écrivain dans la quarantaine, appartient à la génération post-Révolution tranquille, celle qui succède à la génération légendaire des baby-boomers, génération charnière qui a connu la mutation fondamentale de la société québécoise³. Ses héros s'avèrent donc de

composé de trois membres de l'Académie des lettres du Québec. Pour une liste exhaustive de prix littéraires décernés au Canada voir le glossaire dans *Antologia współczesnej noweli quebeckiej* (Krzysztof Jarosz et Joanna Warmużińska-Rogóż (dir.). Katowice : Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego, Oficyna Wydawnicza Wacław Walasek, 2011), notamment les pages 283—289.

³ Sur les changements générationnels entre la génération de la Révolution tranquille et la génération X voir Lamonde, Yvan. « Un changement de code

lointains successeurs de la « bof génération », une génération proche du romancier, celle qui tarde à entrer dans l'action. Comme le constate l'écrivain, il n'est pas fait pour agir : « Je vois des images du Darfour à la TV et je trouve ça *tough*, mais aller porter des sacs de riz, c'est pas pour moi » (Duchatel, « Génération bof, prise deux » 7).

Nous pourrions risquer l'affirmation que l'écriture de François Blais s'inscrit dans ce que d'aucuns appellent actuellement « la relève ». Par son regard rivé sur notre époque, le romancier s'apparente aux jeunes auteurs comme Nicolas Dickner, Éric Dupont et Marie-Hélène Poitras. Responsable de la collection *Première Impression* chez Québec Amérique destinée avant tout aux nouvelles voix, Isabelle Longpré souligne cette préoccupation pour leur époque des jeunes écrivains dont les livres se publient à présent au Québec (Duchatel, « Éditeur cherche sang neuf » 19). On peut remarquer une rupture notable avec les générations précédentes car les jeunes auteurs « sentent chez eux un rapport au monde en prise sur l'époque, tout en étant universels » (Duchatel, « Éditeur cherche sang neuf » 19). Ils partagent également la même culture populaire : « ils ont la même culture télévisuelle de masse, c'est la génération vidéo » (Duchatel, « Éditeur cherche sang neuf » 18). On retrouve la même maîtrise de la culture populaire chez François Blais, qui pourtant se défend d'être un jeune auteur vu qu' « il est assez âgé pour avoir possédé un pyjama de Gary Carter et pour avoir envoyé un dessin aux *Satellipopettes* » (à propos de l'auteur sur le site des éditions L'instant même). Ses personnages jouent à *Phantasy Star II* sur Sega Genesis, sillonnent la Toile avec avidité, s'informent sur Wikipédia, voyagent virtuellement avec Google Maps, regardent des programmes au Canal Vie et lisent Schopenhauer, « toutes des activités totalement anti-littéraires » (Arsenault 32).

Une petite tribu de *losers*

François Blais réécrit presque inmanquablement le même livre peuplé de « traîne-savates dotés d'une culture folle » (Tardif en ligne). Comme le reconnaît modestement l'auteur, c'est « peut-être par manque d'imagination, [qu'il] parle surtout de ce qu'il] conna[it] » (Lapointe en ligne). Ses personnages lui ressemblent et l'auteur avoue trouver des modèles dans son entourage (Duchatel, « Génération bof, prise deux » 7). Son microcosme se remplit de drop-outs, de *losers*, de personnages préoccupés par le Nintendo et accros aux jeux vidéos. Ses protagonistes vivent de petits boulots ou ils optent pour l'aide sociale et le farniente comme mode de vie, sont généralement asociaux en partageant une misanthropie commune. Durant leur temps libre, ils s'ingurgitent de jeux vidéos, de films de série B, de pizza, de bière et baignent pleinement dans la culture pop. Pourtant ils s'avèrent des lecteurs voraces et lisent des traités philosophiques (Nietzsche et Schopenhauer) en multipliant des références à la littérature moderne comme à la littérature classique.

Dans les sept romans de François Blais, nous pourrions retrouver le même type de personnages. Dans *Iphigénie en Haute-Ville*, deux trentenaires solitaires et misanthropes, Iphigénie, étudiante en sciences de l'Université Laval, native de Grand-Mère et Érostate, un chômeur décrocheur, résidant du quartier Saint-Roch à Québec, vivent une relation via Internet sans jamais se voir ni parler. T. et Félonie, le couple du roman *Le vengeur masqué contre les hommes-perchaudes de la Lune*, décide de ne rien faire de leur vie une fois les études finies et vit en marge de la société jusqu'au moment où la fille a envie de vérifier si la vraie vie est semblable à ce qu'elle pense après la lecture des romans. De la même façon, Mitia et Arsène, le duo de *Nous autres, ça compte pas*, inspirés par la diffusion d'un reportage sur les sœurs cloîtrées, se décident à quitter un appartement à Québec et à s'installer dans un chalet en Mauricie afin d'y mener une vie d'ermite. *La nuit des morts-vivants* présente Pavel, employé de Maintenance des Chutes et Molie, « assistée sociale pas trop brillante et légèrement dépressive »

(*La nuit des morts-vivants* 107), qui vivent la nuit pour fuir les contacts avec autrui.

Cet immobilisme volontaire de bien des couples de François Blais correspond à celui d'André et Nicole de *L'hiver de force* de Réjean Ducharme, écrivain avec qui il se sent une parenté⁴. Pareils au couple ducharmien, soudés par une alchimie singulière, les héros de François Blais se situent en marge du système et vivent dans une sorte de « bulle d'indifférence » mais satisfaits de leur existence (Duchatel, « Génération bof, prise deux » 7). « [A]lucunement un rouage utile pour la société », bien des personnages de François Blais se révèlent tout à fait dysfonctionnels mais une sorte de Bougon inoffensif, ne faisant de mal à personne (Lapointe en ligne).

Même hors du monde, appartenant à la génération « presque 'grefée' sur Internet », née avec une souris plutôt qu'un livre entre les mains, les personnages de François Blais demeurent des amateurs de culture populaire (Haentjens 26). Cette génération des « enfants du deuxième millénaire » connaît parfaitement les nouvelles technologies. « Nintendo, Wii, I-Pod, I-Phone, My-Space, You-Tube, Facebook et autres inventions modernes » ne sont pour elle que des jeux d'enfants qui toutefois modifient considérablement leur rapport à la communauté (Haentjens 26).

D'après Philippe Mottet dans son article sur *Iphigénie en Haute-Ville*, le romancier n'a certes pas eu l'intention de communiquer une image de la société québécoise postmoderne ni de prendre position sur ce qu'elle est ou peut être. À son avis, François Blais a voulu inviter son contemporain, luttant avec les mêmes désillusions et les mêmes

⁴ Le romancier nie parfois cette affinité en affirmant : « Je pense que le sujet [le rapport de son deuxième roman avec *L'hiver de force* — E.B.] n'aurait pas été abordé si je n'avais pas fait des références explicites à *L'hiver de force* dans *Nous autres ça compte pas*. En fait, Réjean Ducharme, je n'ai pas peur de m'en approcher parce que je sais que, même si je l'admire, son influence sur moi est presque nulle. Nos écritures sont à l'opposé l'une de l'autre. Lui, il est plein dans le lyrisme, la poésie et les jeux de mots. De mon côté, j'ai le style le plus antipoétique du monde. Même si je multiplie les clins d'œil à son univers, je sais que les similitudes vont rester superficielles et que je ne risque pas la contamination » (Arsenault 33).

joies, à « communier dans et par la littérature » (Mottet 254). Comme le remarque l'auteur lui-même, « [j]e n'ai pas de message à passer, rien à faire dire à mes personnages. Je ne suis pas comme d'autres écrivains qui attendent d'avoir quelque chose à dire pour écrire, pour qui c'est une question de vie ou de mort. Si j'avais attendu, je n'aurais jamais rien écrit ! » (Lapointe en ligne).

Document 1

L'ouvrage qui nous intéresse plus particulièrement est *Document 1*⁵, sixième roman de François Blais, publié en 2012. Ce « bijou étincelant d'intelligence, savoureux, ironique, un jeu spirituel » (Greif, « *Document 1* François Blais » 33) a valu à l'auteur le Prix de création littéraire 2013 décerné par la Ville de Québec et le Salon international du livre de Québec et a été finaliste au Prix des libraires du Québec 2013 et au Prix des lecteurs émergents de l'Abitibi-Témiscamingue.

Par ce livre, François Blais donne un aspect original au *road-novel* et le transmue en une chronique riche en dialogues exquis. Le titre fait allusion à l'informatique, « c'est l'idée de Microsoft Word » (*D1* 99) « qui a pris sur lui d'intituler [l']œuvre *Document 1* » (*D1* 77), le nom que Microsoft Word attribue par défaut à un nouveau texte. Le roman s'amorce sur une note sombre en mettant en scène deux individus, une femme de trente-deux ans, Tess, comme *Tess d'Urberville*, et son ami du même âge, Jude, comme dans *Jude l'obscur* de Thomas Hardy, vivant à Grand-Mère en Mauricie, village natal de François Blais, connu de ses romans précédents.

Les deux personnages principaux mènent une vie tout à fait morne dans ce petit village près de Shawingan. Ils se déclarent eux-mêmes comme des gens qui ne font jamais rien. Tess et Jude n'ont pas grandes

⁵ Désormais, les références à ce roman seront indiquées par le sigle *D1*, suivi du folio, et placées entre parenthèses dans le texte.

ambitions. Ils aiment voyager via *Google Street View* et comme l'explique la narratrice :

[f]aire du tourisme en pantoufles convenait parfaitement à notre nature. Les fois où on se disait que ça serait cool de partir pour vrai, de sentir sur notre peau le vent de Pimplico, de magasiner au centre-ville de Happyland, de se faire des amis à Dirty Butter Creek, on savait tous les deux que ça n'était que du pétage de broue sans conséquence, et d'ailleurs on prenait soin d'ajouter : « quand ça nous adonnera » ou « quand on aura les moyens ». Aussi bien dire jamais. (D1 24)

Tess et Jude, spécialistes de *Google Earth*

Dans *Document 1*, François Blais revient aux personnages qui lui tiennent à cœur⁶, à savoir une « tribu de sympathiques flancs mous » (Tardif en ligne). Tess travaille dans une succursale de Subway, chaîne de restauration rapide où elle assemble des sous-marins tandis que Jude est prestataire de l'aide sociale, se contente d'encaisser une fois par mois un chèque de BS et il adore « casser du Boche et du Japonais » (D1 119) dans le jeu de réseau *Call of Duty: World at War*, sur son Xbox 360 sous son pseudonyme JudeTheObscur. Leur vie s'avère « aussi répressive que les motifs d'un papier peint » (D1 104). Ils ressemblent donc à tous les autres couples qui foisonnent dans les pages des romans de François Blais. Ils sont maîtres dans l'art du voyage virtuel et s'amuse à parcourir le monde « à dos de souris ». Ils errent sans but à travers le monde — notamment à travers l'Amérique — grâce à *Google Earth*, *Google Maps* et *Bing Maps*, « cela pour des raisons qui seront expliquées

⁶ François Blais : « Je me suis fait plaisir en revenant à mon monde 'normal'. C'est vrai que j'aime parler des *losers*. Mais *losers* selon qui, selon quoi ? » (Lapointe en ligne).

plus loin » (D1 16). À ces deux fainéants, Internet offre toutes sortes de possibilités de découvrir le monde :

On pouvait, par exemple, faire le tour de la Gaspésie en vingt minutes, planant au-dessus de la route 132, cliquant au passage sur les petites icônes signalant les images mises là par les contributeurs bénévoles. (Merci à JMRioux pour sa belle photo de la chute Querry, à Caplan ; à Simore, pour sa vue du quai de Bonaventure ; à Paul Langlois, pour nous avoir appris que Mont-Joli est la capitale mondiale des murs peints). (D1 16)

Durant ses voyages virtuels, Tess déniche par exemple toute une panoplie de toponymes surprenants : Nameless au Texas, Hell au Michigan, You Bet en Californie, Uncertain au Texas, Why en Arizona, Chicken en Alaska, Boring en Oregon et ainsi de suite⁷. Elle perd également son temps à recenser tous les villages aux noms alimentaires tels Cheesecake, Chocolate Sandwich, Oniontown, Oatmeal et Two Egg où on pourrait aller s'enivrer « dans quelque bar local jusqu'à ce qu'on trouve le courage de leur faire remarquer qu'il manque le 's' à Egg » (D1 144). Le couple donne la préférence aux villages portant des noms idiots car, comme le souligne la narratrice, « vraiment, ces messieurs des États-Unis ont le chic pour les noms à coucher dehors » (D1 13).

En disposant de beaucoup de temps libre, les deux personnages s'adonnent à des recherches idiotes sur Internet (« on a un faible pour les informations pas très utiles », D1 34) et s'y consacrent avec pas-

⁷ La narratrice cite tout un arsenal de noms ahurissants : « Coupon, Elephant, Unicorn, Comfort, Finger, Frog Jump, Defeated, Double Trouble, Good Intent, Loveladies, Perfection, Purchase, Burnt Chimney Corner, Duck, Elf, Hairtown, Lower Pig Pen, Upper Pig Pen, Meat Camp, Othello, Poor Town, Pope Crossing, Spies, Brilliant, Coolville, Dull, Liars Corner, Loveland, Pee Pee, America, Box, Cemeter, Chance, Frogville, Okay, Pink, Poop Creek, Remote, Sweet Home, Dynamite, Index, Triangle, Zaza, Domestic, New Discovery, Zulu, Ginseng, Hell for Certain, Hippo, King Arthur's Court, Satan's Kingdom, Krypton, Lovely, Miracle, Normal et Ordinary » (D1 22—23).

sion. Adeptes des voyages virtuels consistant à se permettre de dériver sur *Google Maps* et à zoomer sur les hameaux, ils s'abreuvent de toutes sortes d'informations trouvées par exemple via Wikipédia. C'est le cas du village Des Moines en Iowa où, comme nous enseigne la narratrice, les bornes-fontaines sont jaunes, «un renseignement crucial de plus à occuper de l'espace de stockage dans nos cerveaux» (D1 17). Il est de même dans un autre passage consacré cette fois à la ville de Cozad :

[U]n nom accroche notre regard : Cozad. « C'est quoi ça, Cozad ? » demandons-nous à Wikipédia, qui nous répond dare-dare qu'il s'agit d'une ville du comté de Dawson comptant 4 163 habitants (selon le recensement de 2000), dont la principale particularité, sinon la seule, est d'être située pile-poil sur le centième méridien. Un immense panneau à l'entrée de la ville signale le fait. On double-clique sur un point au hasard dans Meridian Street, simplement par acquit de conscience, en se disant que les gens de Google Street View n'ont sûrement pas poussé le zèle jusqu'à photographier les rues de Cozad. Eh bien crois-le ou non : ils y ont été ! (D1 17–18)

La fille surfe aussi avec plaisir sur le site Family Watch Dog www.familywatchdog.us, «un service permettant aux citoyens américains de savoir s'ils ont dans leur voisinage des personnes ayant déjà condamnées pour des crimes sexuels», étant «une façon amusante et instructive de découvrir l'Amérique» (D1 14).

Des Jack Kerouac à la François Blais : Bird-in-Hand

Un jour, Tess et Jude ont l'idée de faire des Jack Kerouac d'eux-mêmes et rêvent de partir à l'aventure. Ils choisissent un bled américain, Bird-in-Hand en Pennsylvanie comme leur destination. «Ce n'est

pas pour faire mon intéressante, mais je pense que Jude et moi on est malheureux. L'envie de partir est certainement le symptôme le plus commun du malheur » (D1 9) constate Tess, tandis que Jude affirme qu'ils sont « trop insignifiants pour être malheureux » (D1 74). Et pourquoi s'intéressent-ils justement à Bird-in-Hand ? La réponse vient de Tess : « Ça, lecteur, c'est une excellente question. [...] Je mentirais si je disais qu'il s'agit d'une décision rationnelle. En fait, la réponse qui me vient spontanément est : "parce que" » (D1 37). Ils trouvent donc leur direction par hasard dans une liste de villes aux noms bizarres répertoriées sur Internet. D'autant plus que les deux voyageurs établissent leur « barrière psychologique à mille kilomètres » de leur domicile, assez loin pour se sentir ailleurs, mais encore suffisamment proche pour éviter la crise de panique (D1 38). Bird-in-Hand en Pennsylvanie se trouvant à neuf cent quatre-vingts kilomètres de Grand-Mère s'avère une direction idéale pour les spécialistes de promenades virtuelles :

Si l'on en croit les gens de Google Maps (et personnellement je les tiens pour infaillibles), cela prend exactement neuf heures et quarante-sept minutes pour se rendre à Bird-in-Hand en voiture. Bien sûr, ils ne tiennent pas compte dans ce calcul des pauses-pipi ni du fait que tu vas peut-être arrêter casser la croûte à Albany, mais comme ils s'imaginent que tu respectes scrupuleusement les limites de vitesse, ceci compense pour cela. (D1 31)

Afin de financer leur expédition, ils conviennent de rédiger un livre, un *road novel* subventionné par le Conseil des Arts du Canada, persuadés que le gouvernement accorde des subventions pour à peu près n'importe quoi.

On s'est creusé la tête pour essayer de trouver un moyen de faire apparaître quinze mille dollars, mais on est trop lâches pour donner un coup de collier, on est trop impatients pour économiser, on est trop pleutres pour dévaliser une banque et on est trop cons pour monter une arnaque, ça fait qu'on a décidé de se tourner vers l'État. (D1 75)

Pour obtenir une bourse d'aide à la création⁸, ils demandent de l'aide à Sébastien Daoust, docteur en littérature, auteur de romans aussi abscons qu'obscurs, le seul écrivain à avoir déjà publié qu'ils connaissent, en plus amoureux de Tess. *Document 1* est donc le récit de la préparation de ce voyage où ils se partagent la tâche de nous écrire leurs différentes étapes avant le grand départ car, comme l'explique la narratrice, «[p]lutôt que de simplement relater notre voyage, le récit couvrirait également la période des préparatifs, comme ça on n'aurait pas besoin d'attendre d'être revenus de Bird-in-Hand pour s'atteler à la tâche» (*D1* 78). Ils aspirent même à «écrire un vrai livre, un bon livre, assez bon du moins pour tomber dans le un pour cent qui sont acceptés, et l'année prochaine à la même date [ils vont] se retrouver dans le présentoir de Clément Morin» (*D1* 78).

Écrire un *road novel*

Selon Richard Boisvert, *Document 1* constitue d'une certaine manière un archétype de tout ce dont un jeune auteur a à prendre garde, à commencer par le titre, peu accrocheur, et pouvant même être ignoré par les moteurs de recherche (Boisvert en ligne).

Si le lecteur s'imagine avoir trait à un roman comme *Sur la route* de Jack Kerouac de 1957, *Volkswagen Blues* de Jacques Poulin publié en 1984 ou plus contemporain *Asphalte et vodka* de Michel Vézina sorti en 2005, il s'y trompera. L'essentiel d'un roman-route⁹ — le cours des événements se confondant au tracé d'une route, le fait d'être en route

⁸ Il est intéressant de noter que pour *Document 1* François Blais a remporté une bourse de 5 000 \$, la première bourse de sa jeune carrière.

⁹ Remplacés par le *road book* et le roman de la route, le *road novel* et le roman-route n'apparaissent pas dans les textes de Jean Morency ni dans le collectif publié par Jean Morency, Jeanette den Toonder et Jaap Lintvelt, ni chez Jean-François Chassay (voir la bibliographie).

vers un quelque part (Monette 30) — n'apparaîtra pas dans le livre de Tess et Jude.

Dans son article « Un voyage à travers les mots et les images. Sur la piste des romans de la route au Québec », Jean Morency rappelle que le *road-book* québécois contemporain est un sous-genre romanesque qui s'est imposé dès le début des années 1960 en tant que courant majeur et qu'il alimente depuis des décennies la production littéraire au Québec (Morency, « Un voyage... » 20)¹⁰. Le chercheur mentionne quelques thèmes récurrents du roman de la route, notamment la désintégration de l'unité familiale soulignée par la solitude de l'individu ou par le caractère autarcique du couple, une attitude de réaction plutôt que d'action caractéristique des personnages le plus souvent masculins, une forte identification au moyen de transport ainsi que la flagrante absence des femmes (Morency, « Un voyage... » 19). Traditionnellement dans ce type de récit, les protagonistes se métamorphosent, des sédentaires deviennent nomades et le fait d'entreprendre un voyage identitaire leur permet de découvrir une voie dans la vie (Morency, den Toonder, Linvelt 7).

Le récit de voyage de Tess et de Jude s'avère pourtant différent. À première vue, il serait difficile d'y voir un roman dans le sillage du

¹⁰ Dans ses analyses du roman québécois de la route, Jean Morency cite toute une liste de *road books* publiés au Québec depuis les années soixante du XX^e siècle jusqu'au début du XXI^e siècle: *Éthel et le terroriste* (1964) et *Pleure pas, Germaine* (1965) de Claude Jasmin, *De quoi t'ennuies-tu, Éveline ?* (1979) de Gabrielle Roy, *Le voyageur distrait* (1981) de Gilles Archambault, *Les faux fuyants* (1982) de Monique LaRue, *Volkswagen blues* (1984) de Jacques Poulin, *Le premier mouvement* (1987) de Jacques Marchand, *Vendredi-Friday* (1988) d'Alain Poissant, la « trilogie américaine » publiée entre 1989 et 1992 par François Barcelo (*Nulle part au Texas, Ailleurs en Arizona et Pas tout à fait en Californie*), *Dessins et cartes du territoire* (1993) de Pierre Gobeil, *La tournée d'automne* (1993) de Jacques Poulin, *Petit homme Tornade* (1996) de Roch Carrier, *Carnets de naufrage* (2000) et *Chercher le vent* (2001) de Guillaume Vigneault, *Le joueur de flûte* (2001) de Louis Hamelin, *Table Rase* (2004) de Louis Lefebvre, *Fugueuses* (2005) de Suzanne Jacob, *Nikolski* (2005) de Nicolas Dickner (Morency, « Un voyage... » 21—31 et Morency, « L'inscription de la Charte canadienne des droits et libertés... » 96).

Franco-Américain Jack Kerouac¹¹ ou des romanciers québécois comme Jacques Poulin ou Guillaume Vigneault. Les deux auteurs en herbe écrivent leur *road book* autrement en dépassant les frontières du genre. Il n'y a pas de véritable voyage (excepté quelques promenades virtuelles et excursions « en Chevrolet Monte Carlo à Sainte-Anne-de-la-Pérade et autres lieux circonvoisins », D1 134), il manque d'évolution de personnages, même pas de moyen de transport auquel on pourrait s'identifier. Bref, c'est un *road-novel* très original.

Déterminée à s'acquitter bien de sa tâche, à savoir écrire un roman bon à être publié, Tess consulte l'expert, Marc Fisher, auteur des best-sellers et son guide, *Conseils à un jeune romancier*, ouvrage du type *Écrire un roman pour les nuls*. La narratrice tente à sa manière d'appliquer toutes les suggestions adressées par le gourou de lettres aux jeunes écrivains.

Suivant la recommandation selon laquelle présenter les personnages est d'une importance primordiale, Tess « ne possédant ni le métier ni la diabolique habileté du Maître » (D1 27) se résout à se faire connaître « tout d'un bloc ». Finalement la femme propose que « pour les besoins de la cause », le lecteur lise un questionnaire complété par la narratrice « sous ses yeux » : « on va faire comme si tu étais mon ami, ça va être weird. La plupart des questions sont un peu idiotes, aussi je t'en ferai grâce. Mais il paraît que les réponses devraient t'aider à mieux me cerner » (D1 28). Le questionnaire, déniché évidemment sur Internet, « Aidez vos amis à vous connaître », comme nous informe la narratrice,

¹¹ Aux dires de Jean-François Chassay, cet auteur américain d'origine canadienne-française fascine depuis longtemps les Québécois. Certains critiques au Québec, surtout dans les années 1970 et 1980, ont voulu voir en lui un écrivain québécois (Chassay, *L'ambiguïté américaine* 67–71). En octobre 1987, on a organisé à Québec « Rencontre internationale Jack Kerouac » où la question de la « québecitude » de l'écrivain a été largement étudiée (Chassay, *L'ambiguïté américaine* 70). Il convient de mentionner que le nom du romancier écrit à la française, Kérouac, figure dans certains documents consacrés à cet événement et à l'écrivain lui-même (par exemple *Un grand homme : Jack Kérouac à la confluence des cultures* sous la direction de Pierre Anctil, Louis Dupont, Rémi Ferland et Eric Waddell sorti en 1990).

«provenant de www.sedecouvrir.fr complété par Tess pour l'édification du lecteur» (D1 28) contient une cinquantaine de questions que la narratrice ne prend pas soin de citer. Certaines sont assez faciles à deviner du type «32 ans», «Je ne sais pas exactement. Quelque chose comme 5 pieds et 4», «Grand-Mère» ou «Texas chainsaw massacre», «À la recherche du temps perdu» et «I Think We're Alone Now», d'autres plus bizarres comme «De la sonnette de la porte», «Un barb wire autour du bras ou un slut stamp dans le bas du dos, comme tout le monde» et «Je fais bouillir l'eau pour le café». Les lecteurs doivent être très patients et attendre presque quatre-vingt-dix pages (quatre-vingt-sept pour être plus précis) pour pouvoir connaître les questions du test dans le chapitre 21 intitulé «Présentation de Jude» intercalé dans «Deuxième partie par Jude»¹².

En vue de s'aider à rédiger un roman à succès, elle fait aussi une recherche exhaustive et infructueuse sur les politiques éditoriales des maisons d'édition québécoises où elle pense trouver une bonne recette pour un best-seller. Elle visite des sites tels que www.editionsboreal.qc.ca/fr-index.php, www.instantmeme.com, www.quebec-amerique.com, www.septentrion.qc.ca et quelques autres avant de capituler et de constater qu'on n'y trouve rien sur les qualités littéraires recherchées. Une critique pertinente du milieu éditorial québécois s'en dégage.

Veni, vidi... à l'américaine

Nos deux protagonistes désirent effectuer un périple, mais les lecteurs espérant lire le récit des préparatifs à une exploration du nouveau territoire seront déçus. Tess et Jude ne pensent pas à découvrir un nouveau paysage ou à visiter un monument local. Leurs ambitions se limitent à voyager à l'américaine : se déplacer en voiture, manger, boire

¹² Les lecteurs curieux de connaître les questions sont priés de consulter les pages 115—118.

et faire des courses. Cette volonté de faire un périple à l'américaine culmine dans *Document 1* au moment où la narratrice propose de faire un « voyage thématique » et visiter les centres commerciaux américains. « Par exemple, descendre en Pennsylvanie, à King of Prussia, là où se trouve le deuxième plus grand centre commercial des États-Unis. (On parle ici de deux cent soixante kilomètres carrés de surface de vente, ce qui est juste un peu plus que la superficie du Luxembourg) » (D1 141). Ce voyage pourrait englober quelques grandes surfaces américaines comme Bloomington au Minnesota connu pour « LE plus vaste centre commercial des États-Unis, le fameux Mall of America, avec ses trois cent quatre-vingt-dix kilomètres carrés (la Norvège), répartis en plus de cinq cents boutiques (bientôt neuf cents) » (D1 142) où « [c]omme on aurait encore le King of Prussia Mall frais à la mémoire, on pourrait faire des comparaisons, dire des affaires comme : « Ouais, c'est vrai que c'est plus gros qu'à King of Prussia, mais me semble que c'est moins bien arrangé » ; « il y a plus de boutiques, c'est vrai, mais le manger était meilleur en Pennsylvanie » ; « Ouin, on est loin des Galeries du Cap », etc. » (D1 142). Le parcours pourrait se terminer en Alberta au Canada où on trouve le plus grand centre commercial en Amérique du Nord, le West Edmonton Mall offrant « cinq cent soixante-dix kilomètres carrés de surface (pas tout à fait le Kenya, mais presque) » (D1 142). Après avoir participé à cette « ultime orgie de magasinage », le touriste pourrait s'engager sur la Transcanadienne « et hop ! à la maison, avec de quoi à raconter jusqu'à la fin de nos jours » (D1 142).

Comme le remarque Jean-François Chassay quant au roman québécois version américaine, nous ne sommes plus dans le village global de Marshall McLuhan, mais bien dans le « Global Shopping Center » (Chassay, « Reflets des États-Unis dans le roman québécois » 16)¹³ où les gens sont constamment stimulés à passer à des niveaux plus éle-

¹³ Le terme de Marshall McLuhan souvent utilisé pour caractériser la société contemporaine se voit remplacer par l'expression du sociologue Todd Giltin dans son « Hip-deep in Post Modernism » *The New York Times Book Review*, 6 novembre 1988 (Chassay, « Reflets des États-Unis dans le roman québécois » 16).

vés de consommation (Chassay, « Reflets des États-Unis dans le roman québécois » 17).

Document 1 de François Blais reflète cette nouvelle réalité sociale, à l'ère des médias électroniques, grâce aux personnages ordinaires transformés en auteurs d'un récit original, étant de purs produits de leur génération. Cela permet de mieux cerner et comprendre le nouvel espace social et culturel, univers dans lequel la même signification acquièrent les activités telles que « planifier une soirée cinéma, revenir du club vidéo avec *L'enfer des morts-vivants* et *Jules et Jim*, les écouter coup sur coup, les commenter dans les mêmes termes, trouver les deux *hot* en ostie ; de la même manière, ranger dans les meilleures comédies *Tartuffe* et *Y-a-t-il un pilote dans l'avion* ; citer indifféremment Cioran ou Moose Dupont, etc. » (Arsenault 28).

Selon Hans-Jürgen Greif, les romans de François Blais nous introduisent dans le « posthumain »¹⁴, où l'homme ne se trouve plus au centre de l'intérêt et perd son importance. Pour lui, François Blais montre les effets pernicioeux du système où les réfractaires sont relégués dans la catégorie des marginaux et réduits au silence (Greif, « Les yeux fertiles... » 175). Les personnages de François Blais se placent dans cette minorité par rapport à la majorité conformiste.

D'après Jean Morency, « [l]es romans de Kerouac, entre autres, ont contribué à relancer le genre du *road movie* et à l'orienter vers l'expression d'une nouvelle réalité sociale et culturelle, beaucoup plus individualiste que celle qui était exprimée dans les premiers films, qui accordaient une grande place à l'expression de la communauté » (Morency, « Un voyage... » 18). En égard à cette caractéristique, on pourrait constater que l'original *road book* de François Blais remplit d'une certaine manière sa fonction : il montre une nouvelle réalité, encore plus individualiste que celle des années 1950 peinte par l'auteur américain, une société dans laquelle un voyage n'est plus considéré comme un simple déplacement et le récit de voyage ne se limite pas à présenter les aven-

¹⁴ Le terme a été inventé par Michel Benasayag médecin français d'origine argentine, philosophe et psychanalyste pour désigner l'évolution et l'orientation de la société occidentale (Greif, « Les yeux fertiles... » 173–175).

tures et les expériences vécues au cours d'un trajet. Dans ce roman de la route étrange, il n'a pas d'exploits ni d'aventures des héros pendant lesquelles le lecteur retiendrait son souffle. Rien que « les petits riens » (Lapointe en ligne), le quotidien si cher à la littérature contemporaine (Audet en ligne). François Blais s'inscrirait donc dans l'actuelle tendance du roman contemporain où le quotidien devient une matière narrative de prédilection, à partir de laquelle bien des romanciers racontent des histoires sans événements notables (Décarie en ligne)¹⁵. Tout s'y joue autour de faits et de gestes sans importance. Pour René Audet, qui examine le quotidien et la narrativité,

[s]i l'on considère d'abord que le récit (entendre : un récit réussi) suppose le surgissement d'un élément insolite ou inattendu dans une situation donnée (les structuralistes parlaient d'un état appelé à se transformer), on ne peut que remettre en doute le potentiel transgressif de l'*ordinaire*, dont la continuité, tranquille écoulement dans le sablier, tend à se définir par l'absence de pics, de moments saillants [...]. Cette attente de l'inattendu dans le récit s'inscrit difficilement dans l'exercice de la peinture de la vie courante, qui se caractérise justement par l'absence de singularités ou de faits marquants. (Audet en ligne)

Peut-être cette absence d'événements intéressants et même de voyage dans le roman de la route de François Blais serait l'un des signes des changements qui se sont opérés dans le roman et la société québécoise des dernières années.

¹⁵ Voir par exemple le premier numéro de *temps zéro* de 2007 qui s'y est consacré, intitulé « Raconter le quotidien aujourd'hui » en ligne <http://tempszero.contemporain.info/document68>.

En guise de conclusion

La simple expérience lui avait appris
qu'une chose vaut mieux encore que
de mener une vie droite, c'est de ne
point vivre.

Thomas Hardy, *Tess d'Urberville*

Le rire vient toujours d'un malenten-
du. Si l'on regarde comme on doit le
faire, il n'y a rien de comique sous le
soleil.

Thomas Hardy, *Jude l'obscur*.

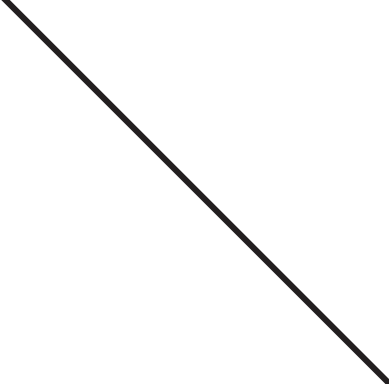
Les deux citations mises en épigraphe qui ouvrent *Document 1* sont tirées d'œuvres de Thomas Hardy et résument la conception du romancier. Contrairement à Jude Fawley dans *Jude l'obscur* et Tess Durbeyfield dans *Tess d'Urberville*, les personnages de François Blais n'aspirent pas à une vie meilleure, conscients de l'inutilité de leur passage sur terre. Ils savent que malgré les apparences, il n'y a rien de comique sur terre et leur présent « n'est qu'un point immobile dans un labyrinthe » (la quatrième de couverture).

François Blais est l'un des auteurs québécois les plus singuliers des dernières années. Son fulgurant talent d'observation et de synthèse lui permet de mieux cerner la nouvelle société québécoise au début du XXI^e siècle. Ses romans présentent une radiographie de la réalité du Québec actuel et nous transportent dans un monde imaginaire qui ressemble à l'univers quotidien des Québécois. Derrière l'ironie et l'humour acidulé toujours présents chez cet auteur se poursuit une réflexion qui ne lâche pas d'un pouce son objet. Ce « Laurence Sterne "actualisé" et modéré par [son] tempérament » (Greif, « Les yeux fertiles... » 179) s'avère un auteur de talent à découvrir.

Bibliographie

- Arsenault, Mathieu. «François Blais. Entre Dostoïevski et Phantasy Star II». *OVNI Magazine* 4 (2010). 28—33.
- Audet, René. «Fuir le récit pour raconter le quotidien. Modulations narratives en prose contemporaine». *temps zéro* 1 (2007), [en ligne]. <http://tempszero.contemporain.info/document84> (consulté le 31 janvier 2014).
- Bergeron, Patrick. «François Blais. *La nuit des morts-vivants*». «Fiction». *Nuit blanche, le magazine du livre* 124 (2011). 19.
- Blais, François. *Document 1*. Québec: L'instant même, 2012.
- . *Iphigénie en Haute-Ville*. Québec: L'instant même, 2006.
- . *La classe de madame Valérie*. Québec: L'instant même, 2013.
- . *La nuit des morts-vivants*. Québec: L'instant même, 2011.
- . *Le vengeur masqué contre les hommes-perchaudes de la Lune*. Montréal: Hurtubise HMH, 2008.
- . *Nous autres ça compte pas*. Québec: L'instant même, 2007.
- . *Vie d'Anne-Sophie Bonenfant*. Québec: L'instant même, 2009.
- Boisvert, Richard. «François Blais, *Document 1*: derrière la façade du livre». *Le Soleil*, le 31 mars 2013. <http://www.lapresse.ca/le-soleil/arts-et-spectacles/livres/201303/30/01-4636283-francois-blais-document-1-derriere-la-facade-du-livre.php> (consulté le 19 septembre 2013).
- Chassay, Jean-François. *L'ambiguïté américaine — le roman québécois face aux États-Unis*. Montréal: XYZ, 1995.
- Chassay, Jean-François. «Reflets des États-Unis dans le roman québécois: une version de l'Amérique». *Urgences* 34 (1991). 7—19.
- Décarie, Isabelle. «Le quotidien à tout prix. Analyse du retour à l'ordinaire dans *Le drap* d'Yves Ravey et *Un an* de Jean Echenoz». *temps zéro* 1 (2007), [en ligne]. <http://tempszero.contemporain.info/document69> (consulté le 31 janvier 2014).
- Desmeules, Christian. «Entretien — François Blais, au naturel». *Le Devoir*, le 18 mai 2013, <http://www.ledevoir.com/culture/livres/378400/francois-blais-au-naturel> (consulté le 7 octobre 2013).
- Duchatel, Annick. «Génération bof, prise deux». *Entre les lignes: le plaisir de lire au Québec* 4.4 (2008). 7.
- Duchatel, Annick. «Éditeur cherche sang neuf». *Entre les lignes: le plaisir de lire au Québec* 6.1 (2009). 16—19.

- Greif, Hans-Jürgen. « Document 1 François Blais. ». « Nouveautés — Lectures d'été ». *Entre les lignes : le plaisir de lire au Québec* 8.4 (2012). 33.
- Greif, Hans-Jürgen. « Les yeux fertiles : François Blais, *La nuit des morts vivants*, roman, L'instant même, 2011, 172 p. ». *Mæbius : écritures / littérature* 132 (2012). 173—180.
- Haentjens, Marc. « Cette génération qui (nous) pousse ». *Liaison* 144 (2009). 26—27.
- Lapointe, Josée. « François Blais : les petits riens ». *La Presse*, le 10 février 2013. <http://www.lapresse.ca/arts/livres/201202/10/01-4494675-francois-blais-les-petits-riens.php> (consulté le 8 octobre 2013).
- Laurin, Danielle. « François Blais et l'anodin au peigne fin ». *Le Devoir*, le 11 mai 2013. <http://www.ledevoir.com/culture/livres/377828/francois-blais-et-l-anodin-au-peigne-fin> (consulté le 30 août 2013).
- Monette, Pierre. « Road-novels : le roman-route ». *Entre les lignes : le plaisir de lire au Québec* 2.4 (2006). 30—31.
- Morency, Jean. « L'inscription de la Charte canadienne des droits et libertés dans le contexte littéraire et culturel de l'américanité ». *Zeitschrift für Kanada-Studien* 28.2 (2008). 90—100.
- Morency, Jean. « Un voyage à travers les mots et les images. Sur la piste des romans de la route au Québec ». *Romans de la route et voyages identitaires*. Jean Morency, Jeanette den Toonder et Jaap Lintvelt (dir.). Québec : Éditions Nota Bene, 2006. 17—34.
- Morency, Jean, Jeanette den Toonder et Jaap Lintvelt (dir.). *Romans de la route et voyages identitaires*. Québec : Éditions Nota Bene, 2006.
- Mottet, Philippe. « Communion et communication dans *Iphigénie en haute-ville* ». *De la fondation de Québec au Canada d'aujourd'hui (1608—2008) : Rétrospectives, parcours et défis / From the foundation of Québec City to Present-Day Canada (1608—2008) : Retrospections, Path of Change, Challenges*. Krzysztof Jarosz, Zuzanna Szatanik et Joanna Warmuzińska-Rogóż (dir.). Katowice : Agencja Artystyczna PARA, 2009. 246—254.
- Tardif, Dominique. « François Blais : les perdants magnifiques ». *Voir Montréal*, le 1^{er} mars 2012. <http://voir.ca/livres/2012/03/01/francois-blais-les-perdants-magnifiques/> (consulté le 14 septembre 2013).



*De la littérature française
à la littérature-monde
On French literature
and "World literature"*

Tomasz Swoboda
Université de Gdańsk

Moi, animal : à propos d'une utopie leirisienne

En 1924, Michel Leiris a vingt-trois ans. Très jeune du point de vue littéraire — il n'a encore rien publié —, il semble tout de même un peu trop mûr pour lire le livre illustré pour enfants intitulé *Macao et Cosmage* d'Edy-Legrand, dont la dernière phrase il cite dans son *Journal*, sous la date du 25 août : « Macao était un sage mais le capitaine avait raison » (Leiris, *Journal* 62). Pour le moment, rien ne justifie cette note, qui constitue elle-même, avec le titre du livre, un paragraphe à part, et que rien ne lie avec le reste de la note consignée sous cette date. L'ouvrage d'Edy-Legrand apparaît dans le *Journal* encore une fois, presque dix ans plus tard, en 1933, comme une des raisons du titre *La Pierre philosophale ou La Recherche du bonheur*, texte projeté et jamais écrit par Leiris. Cette fois, l'auteur avoue : « *Macao et Cosmage ou l'Expérience du bonheur*, par Edy-Legrand, livre souvent et sentimentalement feuilleté » (Leiris, *Journal* 219). Il ne s'agit donc pas d'une lecture tardive et inactuelle mais, comme c'est souvent le cas chez Leiris, d'un souvenir ressassé, d'un de ces points focaux autour desquels se cristallise l'œuvre entière de Leiris et auxquels il donnera forme dans ses écrits autobiographiques.

Cependant, il faut attendre jusqu'à 1976 pour que le livre d'Edy-Legrand émerge du fichier leirisien et acquière le statut de fait biographique. Le fichier en question n'est pas beaucoup plus éloquent que le *Journal* : « Le mythe des îles, concrétisé dans l'album pour enfants *Macao et Cosmage* (histoire d'une espèce de Robinson blanc avec une Vendredi

noire)» (Leiris, *La Règle du jeu* 1240). Certes, la phrase citée résume l'histoire et l'associe à un thème ; mais rien, à ce moment-là, ne permet de prévoir l'ampleur que cet ouvrage anodin prendra dans *Frêle bruit*, le dernier volume de la tétralogie autobiographique de Leiris.

Bien évidemment, le parcours chronologique esquissé ci-dessus n'a rien à voir avec la réception réelle des réflexions de Leiris : le « Fichier de *La Règle du jeu* » n'a vu le jour qu'en 2003, grâce à la publication du cycle dans la collection « Bibliothèque de la Pléiade », et les notes du *Journal* n'ont pu être lues qu'après la mort de Leiris : Jean Jamin les a éditées en 1992. Mais la présente étude n'a pas pour but de reconstruire l'évolution du motif de *Macao et Cosmage* dans l'œuvre de Leiris ; elle veut se situer plutôt sur le plan de l'imaginaire leirisien pour y suivre les résonances, l'irradiation de ce motif, ainsi que son voisinage, toujours dans cet espace singulier que constituent les textes de l'auteur de *L'Âge d'homme*.

Au commencement était, bien sûr, *Macao et Cosmage*. Publié en 1919 par la N.R.F., écrit et merveilleusement illustré au pochoir par Edy-Legrand — qui n'a alors que 18 ans —, le livre raconte l'histoire de deux jeunes gens, qui ressemblent tantôt à Robinson et Vendredi, tantôt à Paul et Virginie. Ils grandissent « au milieu des fleurs et des oiseaux » et trouvent « dans la nature les plaisirs les plus imprévus » (Edy-Legrand 8—9). Cet état paradisiaque ne dure que jusqu'au moment où leur île est découverte par « le commandant Létambot et les joyeux marins du croiseur Le Poilu, grands chasseurs de sous-marins boches » (Edy-Legrand 36). Si les visiteurs ne transforment l'île en colonie industrialisée que plus tard, ils modifient tout de suite profondément la conscience des protagonistes : « Macao fut triste longtemps... Cette visite l'avait transformé... Sa solitude lui paraissait affreuse. Le bonheur semblait enfui dans tout ce qui n'était pas son île... Cosmage, délaissée, pleurait... » (39). Les héros se retrouvent toutefois unis à la fin de l'histoire quand, une fois leur île dévastée par la civilisation, Macao demande au gouverneur de leur laisser terminer leurs jours « dans le coin le plus reculé de l'île, sous un ciel où il y ait encore quelques oiseaux et pas trop d'aéroplanes » (60). C'est alors, sur la dernière vignette du livre, que vient cette morale ambiguë, citée par Leiris et pas vraiment

justifiée par l'histoire qui vient d'être racontée : « Enfant ! Macao était un sage mais le gouverneur avait raison ! » (65).

Le lecteur du livre d'Edy-Legrand qui découvre son récit après le résumé qu'en fait Leiris — on est encore une fois dans une chronologie inversée de l'histoire littéraire qui n'est pas très loin des mécanismes décrits par Pierre Bayard dans son *Plagiat par anticipation* –, n'est pas très surpris par l'inexactitude de son souvenir : l'auteur de *Biffures* a très rarement recours aux supports matériels de sa mémoire, il ne vérifie pratiquement jamais la véracité des faits qu'il raconte, si ce n'est pour montrer le décalage entre le réel factuel et celui du psychisme (car il en est un). C'est aussi le cas du *Macao et Cosmage* leirisien. Dans leurs notes à l'édition de *Frêle bruit* dans la « Bibliothèque de la Pléiade », Denis Hollier et Pierre Vilar mettent en relief, par exemple, que les héros d'Edy-Legrand ne vivent pas « ces aventures auxquelles les coureurs de jungle sont presque inéluctablement promis » (Leiris, *La Règle du jeu* 849) (il faut tout de même observer que Leiris précède ce détail d'un « me semble-t-il »). Dans *Frêle bruit*, le bateau qui apparaît sur l'horizon n'est pas un croiseur mais un steamer et, différence capitale entre les deux textes, Macao ne délaisse pas Cosmage pour rejoindre la civilisation, « c'est la civilisation qui viendra les rejoindre » (Hollier et Vilar dans Leiris, *La Règle du jeu* 1593).

Le contexte dans lequel Leiris évoque le livre d'Edy-Legrand est, bien évidemment, décisif pour comprendre son sens et sa fonction dans le cadre de *Frêle bruit*, mais peut-être encore plus dans celui de toute l'œuvre de l'écrivain. Or, Leiris fait recours à cette histoire à propos de son lien intime précoce avec la fille aux « mains de branleuse » (Leiris, *La Règle du jeu* 847), « intrigue passionnelle » qu'il compare au « plus fabuleux des voyages », et qui dure un certain temps mais dont le charme, comme c'est toujours le cas chez Leiris — et non seulement chez Leiris — « finit par se rompre » (849). C'est alors qu'apparaissent les héros d'Edy-Legrand, eux-mêmes associés à une idée plus générale : « Sans doute est-ce quand l'illusion commença à se dissiper qu'il fallut, pour garder à cette île la verdure qu'elle avait lorsque nous l'habitions sans y penser, nous forger un mythe de l'île, moyen d'infuser une sève neuve à ce qu'obscurément nous sentions menacé de dépérissement » (849).

La métaphore filée utilisée par Leiris est loin d'être fortuite. Conformément à la poétique de *La Règle du jeu*, et surtout à celle du dernier volume de la tétralogie, Leiris y revient à plusieurs reprises, s'en éloigne et s'y approche, composant ainsi une espèce de fugue autobiographique. Très souvent, il semble mener le lecteur — et lui-même — sur une fausse piste : il évoque ainsi « Honolulu, Waikiki, Tananarive » comme des traces des comptines, dont son « appétit d'autre chose » ne serait qu'un « avatar plus savant » (852). Mais dans la littérature, même les fausses pistes ne sont pas fausses dans la mesure où elles font partie d'un réseau de significations non moins pertinentes que celles qui disent « la vérité ». Cet « exotisme de carte postale » (852) ne fonctionne ici que par opposition à un « vrai » exotisme, celui que Leiris a eu maintes fois l'occasion de connaître en tant qu'un des plus grands écrivains-voyageurs du siècle précédent (Cogez, *Les Écrivains voyageurs au XX^e siècle*). Son voyage le plus célèbre et sans doute décisif pour sa vie fut celui qu'il entreprit en tant que secrétaire-archiviste de la mission Dakar-Djibouti, dans les années 1931–1933, et dont le fruit est l'ouvrage capital pour l'anthropologie moderne qu'est *L'Afrique fantôme*. Toutefois, de même que *L'Afrique fantôme* est un chef-d'œuvre d'ethnographie qui subvertit ce genre littéraire et scientifique, le voyage leirisien subvertit, pour ainsi dire, le modèle du « voyage décisif » en tant qu'il révèle au voyageur lui-même la fausseté de ce lieu commun :

La coupure, note Leiris dans son *Journal*, entre les deux moitiés de ma vie est marquée en somme par le voyage en Afrique : jusqu'à ce voyage j'avais l'idée qu'une aventure était possible par quoi *tout changerait* ; depuis le retour, j'ai acquis la conviction que jamais rien ne changerait sinon dans le sens du pire (et les événements extérieurs se sont chargés de me confirmer dans cette idée). (304–305)

Il en était de même avec cette île dont le caractère mythique ou plutôt, somme toute, mystificateur est assez vite devenu évident pour Leiris : « Si je puis, pour cette période, parler d'*expérience du bonheur*, il est certain que je fis du même coup l'expérience de la courte durée de ce genre de bonheur » (Leiris, *La Règle du jeu* 854). Ce « du même

coup » n'est toutefois qu'un après-coup : au début, c'est-à-dire avant que l'illusion se soit dissipée, l'écrivain répond par l'affirmative à la question naïve qu'il se pose : « Peut-on rester chez soi et s'enfermer dans le quant-à-soi, dans l'entre-soi comme dans une île ? » (853). Question naïve mais il faudrait peut-être l'appeler utopiste. N'est-ce pas la même question, en effet, que se posaient les plus grands voyageurs de tous les temps, explorateurs des terres imaginaires, des îles le plus souvent, c'est-à-dire les utopistes ?

En analysant les communautés utopiques, Bronislaw Baczko observe qu'« elles se caractérisent, d'une part, par la volonté de s'isoler et de former une sorte d'île dans la société mais, d'autre part, elles cherchent à s'ouvrir sur le monde ne serait-ce qu'en lui offrant l'exemple conquérant de la vie communautaire nouvelle » (Baczko, *Lumières de l'utopie* 35). Leiris semble partagé, déchiré entre ces deux aspects de l'utopie telle que la définit Baczko, et ce dans toute son œuvre, pendant toute sa vie. Qu'on pense à tous ses récits amoureux, tel celui sur Khadidja, au cours duquel il ne cherche l'union que pour voir dans cette belle prostituée algérienne « presque l'égale d'une morte » (Leiris, *La Règle du jeu* 518), et pour faire de cette île qu'ils se construisent tous les deux, ne serait-ce que pour un laps de temps très court, un espace d'impuissance et de désillusion. Qu'on pense à la tension que crée, dans *L'Afrique fantôme*, son lien avec Emmawayish, un terrain affectif découpé, d'une part, de la communauté des Dogon, et de l'autre, de celui des membres de la mission Dakar — Djibouti. Qu'on pense enfin — mais cette énumération pourrait être beaucoup plus longue — à la fin ambiguë de *L'Âge d'homme* où Leiris, évoquant son rêve, dit « comment il est nécessaire de construire un mur autour de soi, à l'aide du vêtement » (207).

Il en est de même dans le passage de *Frêle bruit* consacré à *Macao et Cosmage*. Toujours à propos des noms roucouleurs de Honolulu, Wai-kiki, Tananarive, Leiris avoue : « Toute ma vie peut-être, sous quelque angle que je la regarde, se sera passée à rêver à des là-bas dont les couleurs m'attiraient, sans pourtant me conduire à brûler mes ici » (851). Ainsi « pays méditerranéens ou tropicaux », pays-modèles politiques (la Chine, Cuba), pays de son climat où il voudrait être enterré (Irlande, régions celtiques de la Grande Bretagne), autant d'utopies géographiques

qu'il visite, certes, mais sans y mouiller l'ancre, en tant qu'elles constituent un risque, tout en donnant un espoir. Cependant, à la fin de son énumération, Leiris évoque aussi deux autres utopies, non géographiques cette fois : « cause révolutionnaire » et « amours sans lisières », qui représentent, elles aussi, deux facettes de l'utopie à laquelle Leiris n'arrive pas, ou plutôt ne cherche vraiment pas à adhérer.

Il explicite son attitude vis-à-vis de l'utopie quelques dizaines de pages après, quand il confesse : « Qu'il existe (ou s'ébauche) quelque part un pays sans taches ni trous, la vie m'apparaît définitivement dégradée si je perds cette croyance » (Leiris, *La Règle du jeu* 912). Et lui d'évoquer, en guise d'exemple, « Paradis, Jérusalem céleste, El Dorado, Cocagne ou cette île autrefois lue et regardée dans un beau livre d'images sur lequel, à deux, fut bâtie une mythologie, cette île où, avant qu'un steamer y aborde comme un rappel à l'ordre de la civilisation marchande, le blanc Macao filait le parfait amour avec sa vendredite Cosmage » (912). Or, cet aveu — qui pourrait d'ailleurs expliquer une bonne partie de déviations idéologiques d'éminents intellectuels français tout au long du XX^e siècle — s'accompagne d'une série de « Mais... » qui non seulement nuancent cette inclination mais aussi mettent en relief, une fois de plus, le caractère contradictoire de l'utopie en tant que telle. Ce dernier apparaît dès les premiers mots du livre de Baczko, quand l'historien polonais cite deux propos sur l'utopie, un adage de Lamartine, « Les utopies ne sont souvent que des vérités prématurées », et la question de Berdiaeff : « Comment peut-on éviter la réalisation définitive des utopies ? » (Baczko, *Lumières de l'utopie* 15). Le laps de temps qui sépare ces deux phrases montre peut-être dans quelle mesure l'idée même de l'utopie a évolué mais il permet également de mieux situer l'inquiétude de Leiris dans un contexte historique. Si l'auteur de *La Règle du jeu* est beaucoup plus proche des hantises de Berdiaeff, c'est qu'il exprime, en quelque sorte, le pas suivant sur ce chemin vers la disparition progressive de l'utopie dans le monde occidental, dont parlent les livres clés de Russell Jacoby ou de Susan Buck-Morss.

À un moment de sa confession, Leiris complique encore sa conception de l'utopie, en opposant cette fois l'île « naturelle » à celle « civilisée », et se dit attaché de plus en plus

à cette civilisation, cette modernité de serre chaude opposée d'autant plus nettement à l'état de nature figuré par Cosmage que c'était à la création idéale d'un monde inédit, moins misérablement humain que celui-ci, et non à l'exaltation des choses telles qu'elles sont, que me semblaient travailler artistes et poètes situés dans ce qu'on appelait l'avant-garde. (Leiris, *La Règle du jeu* 854)

Par ce propos, Leiris s'éloigne donc des utopies classiques telles que les définit Louis Marin — «ni être ni néant, ni négation ni affirmation» (45) — pour souscrire plutôt à ce qu'Allan Stoekl appelle *avant-garde utopias* (Stoekl, *Politics, Writing, Mutilation* 124). Or, c'est en analysant les œuvres de Bataille, Blanchot, Roussel, Leiris et Ponge que le chercheur américain observe que ces auteurs, dans le cadre de leurs écrits utopistes,

are concerned less with the formulation of specific guidelines and elaborate plans for a society in which all misfortune will be banished (the kind of utopia Marx excoriated) than they are with attempting in some way to envisage the implementation of a radical negativity (or evil) in society, and the role of a transformed *writing* in that implementation. (124)

Michel Leiris semble particulièrement concerné par cette affirmation dans la mesure où c'est l'écriture elle-même qui constitue chez lui, en fin de compte, l'espace par excellence utopique ; cela n'est toutefois possible que grâce à un enchevêtrement unique — même en comparaison avec les autres écrivains cités par Stoekl ainsi qu'avec d'autres autobiographes — de l'écriture et de la vie. Or, pour rendre compte du caractère utopique de l'autobiographie leirisienne, il suffit de la lire à la lumière des caractéristiques de l'utopie données par Bacsko. Parmi ces dernières, on trouve notamment la nécessité de « transcender la réalité existante » (30), celle de « s'évader de l'histoire et de la société » (31), d'« installer la raison dans l'imaginaire » (32), ou de « penser l'inimaginable tout en imaginant l'impensable » (33). Aucun de ces mouvements de la pensée ne semble étranger à Leiris auteur de *La Règle du jeu*.

C'est Michel Beaujour qui, dans *Miroirs d'encre*, pointe du doigt la parenté de l'autoportrait — qu'il distingue de l'autobiographie et applique, entre autres, à l'étude de l'œuvre leirisienne — et de l'utopie : « Il partage avec elle un fantasme de communauté mythique étrangère à l'histoire, de société sans histoire : le "rêve néolithique" qui hante "Des Cannibales" et l'œuvre de Rousseau, marque aussi à divers degrés l'anthropologie des autoportraitistes contemporains » (22). Beaujour observe toutefois que l'autoportrait, contrairement à l'utopie, n'est pas un système fermé et stable ; au contraire, il est entièrement laissé en proie à l'élément d'écriture qui constitue son espace unique (23). Ainsi l'autoportraitiste est-il un exilé mais un exilé intérieur qui se construit un refuge — tel cet « appartement de Passy » (Leiris, *La Règle du jeu* 853) — dans lequel il peut lutter contre les intrusions de la civilisation ou de la nature, selon le cas. Pour Leiris, il s'agit de cette utopie qu'est la vie sans vie, c'est-à-dire sans ses deux moments extrêmes que sont la naissance et, surtout, la mort. Il évoque donc « la restriction ultime qu'obéissant de bon gré au vœu de ma compagne je m'imposais afin que nos étreintes n'eussent pas de fruit » (853), et qui correspond parfaitement à celle de Cosmage et Macao : « que leur conjonction fut stérile allait pour eux de soi et leur cérémonial était si bien rodé qu'ils pouvaient croire atteindre à l'extrême du débridement sans que fût jamais franchie la limite à ne pas franchir » (853). Et s'il choisit finalement l'art au dépens de l'amour, c'est qu'il cherche « un autre asile contre l'idée de la mort et de la fragilité des choses » (854). Cette île utopique de Macao et Cosmage apparaît donc comme un projet négatif, sorte d'espace creux ou de cloche pneumatique qui neutralise l'extérieur et permet au sujet de vivre à l'insu du reste du monde, et surtout contre le temps. En effet, comme l'écrit Gérard Coge, « chez Leiris le temps est toujours inscrit négativement. D'une certaine façon il écrit pour faire barrage à son écoulement, pour enrayer ce qu'il regarde comme une véritable hémorragie, pour installer quelques digues, sans la moindre illusion sur leur efficacité » (Coge, *Leiris l'indésirable* 11).

Leiris est bien conscient du leurre que constitue l'écriture — là, il s'éloigne de Proust —, mais encore plus de celui qui est offert par l'amour (et là, il s'accorde parfaitement avec son grand prédécesseur).

Et quand même, en mesurant la distance entre Cosmage et Joséphine Baker, sa « version volcanique autant que conventionnelle », il avoue que, quand sa « petite bourgeoise », à propos de laquelle il rappelle le livre d'Edy-Legrand, s'abîmait avec lui « dans la blancheur des draps, cette distance était abolie et [...] c'était une vie d'avant le péché originel, sans souillure et sans mort » (Leiris, *La Règle du jeu* 852). Si c'est à un certain âge d'or que Leiris renvoie à chaque fois, ou presque, qu'il parle de l'amour, c'est qu'il le considère — dès ses débuts autobiographiques, c'est-à-dire dès *L'Afrique fantôme* et, surtout, *L'Âge d'homme* — plutôt comme un mythe qu'une réalité, et il en parle en ces termes. En l'occurrence, c'est aussi le livre d'Edy-Legrand qui invite à une telle rêverie. L'auteur peint ses héros nus, entourés d'un monde où « tout était à eux, et les fleurs ruisselantes de fraîcheur et les fruits savoureux » (Edy-Legrand, *Macao et Cosmage* 10).

Cependant, tout en inscrivant ces réflexions dans le cadre mythique de l'Âge d'or, Leiris reste très réticent voire critique par rapport au charme présumé des vestiges de ce mythe dans le monde contemporain, comme s'il voulait éloigner toute tentative de lire sa confession en termes d'un naturisme naïf ou de ce qu'Allan Stoekl appelle aujourd'hui *ecoreligion* (Stoekl, *Bataille's Peak* XV). Voici cette tirade anti-naturaliste de Leiris :

Quelque réconfort que puisse m'apporter la vue de certains sites, je ne crois plus que la nature soit l'ultime branche à laquelle on puisse s'accrocher quand toutes les autres se sont cassées. De notre vivant même, cette branche autant que le reste est sujette à un pourrissement, et cela suffit à discréditer toute espèce de culte qu'on serait tenté de lui vouer. La Nature, d'ailleurs, est-elle autre chose qu'une conception de désœuvrés, flânant dans leurs parcs à l'anglaise, goûtant dans leurs Trianons un peu du lait de la vie pastorale ou rêvant au *bon sauvage* à l'heure même où se pratique la traite négrière ? (Leiris, *La Règle du jeu* 857)

Si nous nous permettons de citer ce passage presque *in extenso*, c'est qu'il nous paraît très actuel, et surtout révélateur de l'humanisme

leirisien, que certains zéloteurs de l'*ecoreligion*, ignorants des activités de Leiris, pourraient qualifier de conservateur ou réactionnaire. Il incite également à examiner de plus près l'attitude de Leiris, intellectuel manifestement désabusé mais éprouvant un besoin irrésistible de l'utopie, envers la nature, notamment envers son élément important qui reste assez mystérieusement absent dans l'évocation de *Macao et Cosmage*, à savoir les animaux.

Il s'agit d'ailleurs d'une absence repérable aussi dans l'œuvre-source. Si, sur les illustrations, Edy-Legrand entoure ses héros des animaux, dans le texte il n'en parle qu'au moment où les colons s'abattent sur leur île, et « des animaux à profusion » sont « chassés, exterminés » (Edy-Legrand, *Macao et Cosmage* 48—49). Par la suite, les oiseaux, à cause des avions, sont « chassés du ciel » (58). Finalement, le refuge que les deux héros, déjà âgés, trouvent dans un endroit de leur île dévastée, offre aussi un espace pour « leurs fidèles animaux » (61).

Comme nous l'avons signalé plus haut, Leiris ne dit pas un mot sur les animaux dans *Macao et Cosmage*. Très conventionnelles, les images données par Edy-Legrand ne sont toutefois pas très loin de celles qu'on trouve chez Leiris, dans la mesure où elles présentent les animaux complètement dépendant de l'homme, n'existant que par rapport à lui. L'évocation de quelques scènes de cirque dans *La Règle du jeu* reste emblématique de ce type de représentation. Leiris y parle des « seules attractions dont [il ait] gardé mémoire », à savoir

le Repas des Singes (où officiait un chimpanzé cuisinier et où le « petit singe jaune de Naples », plus petit que ses camarades, devait être soit le dernier servi, soit spolié de sa nourriture par les plus grands, ce qui avait excité notre apitoiement amusé), puis une pantomime intitulée *Le Déserteur* et jouée exclusivement par des chiens, pantomime à la fin de laquelle on voyait le caniche incarnant le soldat indigne faire le mort, après avoir été fusillé par un canin d'une autre espèce. (139)

Cependant, cette anthropomorphisation spectaculaire — dans les deux acceptions du terme — n'est qu'une introduction à un vrai leit-

motif de cette partie de *Biffures* qu'est la phrase « Du temps que les bêtes parlaient... », indicatrice « d'un monde au sein duquel se coudoyaient — sans toutefois se confondre — bêtes féériques et animaux savants, bêtes capables de parler, peut-être, parce qu'elles existent seulement dans un monde qui n'est lui-même que récit ou parole » (139—140). On comprend dès lors que les animaux peuvent aussi faire partie de l'utopie leirisienne : non pas, pourtant, en tant que créatures autonomes ; non pas même en tant qu'éléments d'un paradis ou d'un Âge d'or, si ce n'est de celui qui n'est, ou ne fut, constitué seulement de paroles. Le fait que cette « capacité de parler est prise comme symbole de l'éloignement de leur temps » ne fait que renforcer le caractère utopique de cette île de paroles particulière sur laquelle Leiris se situe en compagnie des animaux.

Ou bien il joue l'animal lui-même. Se souvenant de la fameuse *Parade* de Cocteau, Satie, Massine et Picasso, et surtout de la scène de cirque figurant sur le rideau peint par ce dernier — « danseuse en équilibre sur l'échine d'un grand cheval blanc ailé posant sur son cou sur l'encolure d'un plus petit cheval » (Leiris, *La Règle du jeu* 144) — il éprouve « le sentiment d'une ressemblance entre [lui] et le petit cheval » (145). Et il ajoute : « Si je rêvais pays lointains, ce n'était pas pays de neiges, encore bien moins pays de fièvres, mais simplement éden fictif tel que la poésie semblait apte à m'en offrir un » (145). Encore une fois donc Leiris substitue l'univers des mots — la littérature, la poésie — à ce qui semblait déjà être une utopie : que ce soit une île, un éden, un jadis « du temps que les bêtes parlaient ». L'animal ne lui sert qu'à construire un mythe beaucoup plus puissant que celui de l'égalité entre les hommes et les bêtes ou celui de l'identification entre ceux-ci et ceux-là. La poésie est, pour lui, une espèce de méta-utopie qui oblige à relativiser d'autres projets, qu'ils soient existentiels, oniriques ou anthropologiques.

Anthropologiques, ils le sont presque tous. Il suffit de relire les textes de Leiris qui parlent d'une de ses plus grandes passions, à savoir la corrida, pour voir que l'animal — en l'occurrence, le taureau — n'est pour lui qu'un objet de référence, par excellence anthropocentrique. « Leiris aficionado » du *Miroir de la tauromachie* (Leiris 2013), « écrivain matador » de « De la littérature considérée comme une tauromachie »

(Leiris 1973), l'auteur ne cesse d'esthétiser ce contact unique entre l'homme et l'animal pour faire de ce dernier un symbole, un point de référence, un mot enfin, un terme du discours immanquablement centré sur le moi. Certes, ce moi devient parfois un « petit cheval », et un chien peut jouer un « soldat indigne », mais rien ne vient réduire la distance qui fait de l'animal ce « tout autre » derridien (Derrida 2006) qui, par conséquent, ne participe jamais de plein droit à la création d'un de ces mondes utopiques dont Leiris pointe, ça et là, son univers autobiographique. À une exception près.

Quelques pages avant le passage sur l'utopie de Macao et Cosmage, Leiris évoque un événement historique exceptionnel :

Quand Dresde, en une seule nuit de la fin de la dernière guerre, fut presque anéantie par les avions alliés, le zoo — situé dans un parc un peu bois de Boulogne — fut gravement touché. Abandonnant leurs cages aux grilles détruites, maints animaux (dont certains redoutables) se réfugièrent dans ce bois, et là ils rencontrèrent des habitants et habitantes de la ville, également réfugiés. Aucun mal n'en résulta, affirme-t-on, car la terreur qui écrasait bêtes et hommes avait établi entre eux une paix de paradis terrestre. Et — romantisme ou façon de parler — on raconte même qu'ils se tinrent blottis les uns contre les autres. (Leiris, *La Règle du jeu* 840)

Ce court récit semble donc contredire le regard que porte Leiris sur l'animal, et confirmer que l'éden « du temps que les bêtes parlaient » est possible. Mais l'écrivain, tout en le racontant, ne le croit pas. Les hommes et les animaux « blottis les uns contre les autres » ne sont qu'une « façon de parler » ; un mythe donc. Et avant tout, ce « paradis terrestre » apparaît dans un monde apocalyptique, au milieu d'une destruction totale, dans un monde anéanti. Cette scène, ces circonstances résument bien toute la démarche leirisienne concernant l'utopie : un nulle-part qui ne peut avoir lieu que nulle part ; qui a besoin de, pour reprendre les termes de Baczko, « transcender la réalité existante » et « s'évader de l'histoire et de la société », et ce presque littéralement. Que ce soit une île ou une arène, les animaux y sont toujours pour l'homme,

jamais avec lui, jamais pour eux-mêmes. Sinon, c'est la fin du monde, encore pire que le bombardement de Dresde :

Au zoo, que nous allâmes visiter, un grand singe anthropoïde sema presque la panique : hurlant, et frappant de ses poings la porte de fer derrière laquelle il était enfermé (coups de poing guère moins bruyants que des coups de canon et qui portaient à croire que la porte allait être défoncée), il provoqua — en réclamant ainsi son repas — le départ immédiat des promeneurs qui emplissaient la galerie où sa cage se trouvait. Explosion, peut-être, d'une sourde crainte humaine que — fin du monde — les bêtes se révoltent un beau jour ? (Leiris, *La Règle du jeu* 840)

Bibliographie

- Baczko, Bronislaw. *Lumières de l'utopie*. Paris : Payot, 2001.
- Bayard, Pierre. *Le Plagiat par anticipation*. Paris : Minuit, 2009.
- Beaujour, Michel. *Miroirs d'encre : rhétorique de l'autoportrait*. Paris : Seuil, 1980.
- Buck-Morss, Susan. *Dreamworld and Catastrophe : The Passing of Mass Utopia in East and West*. Cambridge : MIT Press, 2002.
- Cogez, Gérard. *Leiris l'indésirable*. Paris : Cécile Défaute, 2009.
- . *Les Écrivains voyageurs au XX^e siècle*. Paris : Seuil, coll. « Points/Essais », 2004.
- Derrida, Jacques. *L'Animal que donc je suis*. Paris : Galilée, 2006.
- Edy-Legrand. *Macao et Cosmage ou l'Expérience du bonheur*. Paris : N.R.F., 1919.
- Fauchier, Vanessa. *La Tauromachie comme expérience dionysiaque chez Georges Bataille et Michel Leiris*. Biarritz : Atlantica, 2002.
- Guss, Nathan. « Danger and Literature : Michel Leiris and the Corrida ». *Modern Language Notes* 124 (2009). 951—969.
- Jacoby, Russell. *The End of Utopia: Politics and Culture in an Age of Apathy*. New York : Basic Books, 2000.
- Leiris, Michel. *Journal 1922—1989*. Paris : Gallimard, 1992.
- . *L'Afrique fantôme*. Paris : Gallimard, coll. « Tel », 1988.

- . *L'Âge d'homme*. Paris: Gallimard, coll. «Folio», 1997.
- . *La Règle du jeu*. Édition publiée sous la direction de Denis Hollier, avec la collaboration de Nathalie Barberger, Jean Jamin, Catherine Maubon, Pierre Vilar et Louis Yvert. Paris: Gallimard, coll. «Bibliothèque de la Pléiade», 2003.
- . *Miroir de la tauromachie*. Paris: Fata Morgana, 1981.
- Maïllis, Annie. *Michel Leiris, l'écrivain matador*. Paris: L'Harmattan, 2000.
- Marin, Louis. *Utopiques: jeux d'espaces*. Paris: Minuit, 1973.
- Siegel, James. «Tout Autre est Tout Autre». *Demenageries. Thinking (of) Animals after Derrida*. Anne Emmanuelle Berger et Marta Segarra (dir.). Amsterdam — New York: Rodopi, 2011. 213—243.
- Stoekl, Allan. *Bataille's Peak: Energy, Religion, and Postsustainability*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 2007.
- . *Politics, Writing, Mutilation: The Cases of Bataille, Blanchot, Roussel, Leiris, and Ponge*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1985.

Michał Krzykowski
Université de Silésie

Cultus cruōris
Pensée de la violence / violence de la pensée
chez les intellectuels français

Il y a des images qui ne vous lâchent plus et vous poursuivent « comme un spectre de plomb à [vos] côtés » (Hugo 70) quoi que vous fassiez. Elles ne cessent de communiquer l'intensité qui vous emporte une fois pour toutes. Cette expression, *une fois pour toutes*, comme le remarque Derrida dans une entrevue accordée au *Monde de l'éducation*, « dit de façon fort économique l'événement singulier et irréversible de ce qui n'arrive qu'une fois et donc ne se répète plus, mais en même temps elle ouvre à toutes les substitutions métonymiques qui l'entraîneront ailleurs » (Derrida, « Autrui est secret parce qu'il est autre » 14). Comme si le caractère inoubliable de l'image découlait de sa singularité qui, pour garder sa propriété/propreté singulière même, doit devenir impropre, se mettre en commun. Comme si l'image ne pouvait perdurer qu'en se reproduisant sous des formes fortuites et aux moments où on s'y attendait le moins.

Quand on m'a fait plaisir de pouvoir contribuer à ces mélanges offerts au Professeur Krzysztof Jarosz, une image, purement littéraire, m'est revenue avec toute sa force de frappe. Je la remue pourtant à travers mon vécu car, telle madeleine trempée dans le thé, elle me fait recréer l'ambiance du moment où elle m'a séduit. J'étais étudiant de 3^e

année et le Professeur nous donnait son cours d'histoire de la littérature française du XX^e siècle dans la salle 401, située au dernier étage de l'ancien bâtiment de l'Institut des langues romanes et de traduction (à l'époque l'Institut de philologie romane). La salle était plutôt mitreuse. Le sol était revêtu d'un lino gris très usé et les grandes fenêtres laissaient entrer beaucoup de soleil qui éclairait les murs blanchâtres. Nous étions assis sur les bancs écaillés et le Professeur nous parlait de derrière un grand bureau posé sur une plateforme en bois surélevée à la hauteur de trois marches.

Voici le cadre de l'image : un village en plein hiver, entouré de sommets qui semblent l'enfermer. Les villageois y mènent une vie languissante. Et l'image elle-même : du sang versé sur la neige qui couvre entièrement le village. La violence de ce contraste du rouge et du blanc, on ne peut plus simple, m'a ébranlé. Le Professeur nous l'a patiemment dépeint lors de sa conférence sur *Un roi sans divertissement* de Jean Giono. Il a également évoqué deux mots latins qui désignaient le sang : *sanguis* et *cruor*. Le *sanguis* se réfère au sang qui circule dans les veines, tandis que le *cruor* désigne le sang qui coule des veines ouvertes.

Aujourd'hui, douze ans plus tard, je retrouve cette image avec un plaisir nostalgique dans l'article du Professeur, « Cruauté, sacrifice, transgression dans *Un roi sans divertissement* de Jean Giono », qui, en passant, fait partie des mélanges offerts au Professeur Aleksander Abłamowicz, un des fondateurs des études françaises en Silésie et ancien directeur de notre Institut qui vient de célébrer son quarantième anniversaire. Et encore, le littéraire et le vécu se superposent. Dans l'interprétation de Krzysztof Jarosz, le petit village paisible devient le cadre d'un rite sanglant et les atrocités commises par un certain M.V. peuvent évoquer les sacrifices humains¹. M.V. dépose ses victimes dans l'embranchement du tronc d'un hêtre qui ressemble à l'ostensoir dont les rayons font penser aux branches. L'ostensoir symbolise le sacrifice de

¹ « Le jaunissement et plus tard le rougissement des feuilles sur les arbres est comparé aux préparatifs aux rites des prêtres-guerriers d'une religion féroce, comme celle des Aztèques qui arrachaient le cœur de la poitrine des victimes ouverte avec un couteau d'obsidienne » (Jarosz, « Cruauté... » 143).

Christ qui y est déposé sous forme de l'hostie tout comme l'offrande de M.V. qu'il récele dans l'embranchement du hêtre (lors de sa conférence, le Professeur a renforcé son argumentation par un dessin très suggestif d'un « arbre-ostensoir » qu'il a ébauché sur le tableau. D'ailleurs, il a fait de même quand il nous expliquait le lien entre M.V. et le loup sanguinaire de la seconde partie du roman : il a dessiné, sur un mode manifestement divertissant (sic!), une tête de loup en superposant la lettre M à la lettre V et en complétant le croquis avec trois points qui devaient marquer les yeux et la gueule).

Ce rouge sur le blanc a exercé sur moi une étrange fascination. Or cette image retrospective sert ici de tremplin pour une tentative d'analyse de la fascination pour de différentes formes de violence dans un contexte plus large. En fait, on pourrait prendre cette fascination pour un dénominateur commun pour un grand nombre d'intellectuels français de l'entre-deux-guerres, de même que ceux qui appartiennent à la génération suivante, et ceci malgré l'abîme qui sépare Sartre et le milieu des *Temps Modernes* de Bataille, Foucault ou *Tel Quel*. Certes, Giono n'a jamais été intellectuel pure laine et a demeuré « le praticien du récit [qui] préfér[ait] les charmes des réalisations concrètes aux réflexions abstraites » (Jarosz, *Jean Giono...* 9). Pris, vers la fin des années 1930, pour « un écrivain régionaliste, prophète du retour à la terre, ennemi de l'industrialisation, partisan d'une économie du troc et pacifiste intransigeant » (Jarosz, *Jean Giono...* 33), et critiqué pour son pacifisme après la guerre (Judt 72), Giono partage néanmoins avec un Bataille et un Sartre, mais aussi avec un Foucault ou un Sollers, une prédilection pour la violence (quoique beaucoup plus nuancée) que Krzysztof Jarosz a eu le grand mérite d'avoir accentué à travers les *Chroniques romanesques* et le *Cycle du Hussard*.

Dans son excellent essai *Past Imperfect. French Intellectuals 1944–1956*², Tony Judt rappelle un article de Peter Quennell, publié sur les colonnes de l'hébdomadaire britannique *New Statesman* du 16 août

² Le livre a été publié en français sous le titre *Un passé imparfait. Les intellectuels en France, 1944–1956*. Paris, Fayard, 1992. Dans cet article, je me réfère à la version anglaise du livre.

1933, dans lequel l'auteur dénonce « the almost pathological worship of violence which seems to dominate so many French writers » (Judt 126). Cette vénération pathologique aura parfois pris les formes les plus grotesques qui ne peuvent témoigner que d'un désintéressement total des intellectuels français à l'égard des faits qui sont pourtant à l'origine de leur diagnostics. C'est en 1973 (encore!) que Sartre, en plein mirage maoïste qui a remplacé chez lui un dévouement à l'idéal révolutionnaire soviétique, dans une interview pour *Actuel*, affirme qu'« un régime révolutionnaire doit se débarrasser d'un certain nombre d'individus qui le menacent, et je ne vois pas d'autre moyen que la mort. On peut toujours sortir d'une prison. Les révolutionnaires de 1793 n'ont probablement pas assez tué » (cité par Judt 126). Sartre n'était pas le seul prêt à absoudre les supposées imperfections temporelles du régime communiste par le recours à un langage généraliste faisant de la terreur révolutionnaire une idée abstraite, une métaphore, un moyen rhétorique qui devait exprimer la coupure nécessaire à un changement social. Au fond, ce langage était également celui de Merleau-Ponty, de Beauvoir, Mounier et beaucoup d'autres. Ils ont tous pris pour tâche non pas d'accepter le communisme comme Aragon ou de le rejeter d'emblée comme Aron, mais de l'expliquer, dans un langage philosophique et éthique, comme une idée majeure qui justifie les actes de terreur bien réels.

This genius for abstracting, reifying and generalizing is what made it possible for perfectly peaceable and gently men to advocate violence, for persons of moderate personality to see nothing amiss in an admiration for an excess, and for clearheaded and gifted thinkers to ignore (or "overcome") simple rules of coherence and logic. Similarly, an accompanying tendency to reason by analogy rather than according to principles of identity and contradiction offered greater opportunities for expansive and imaginative reasoning but at the price of an occasional loss of contact with reality. (Judt 253)

Le cas de Georges Bataille est ici exemplaire. Ce théoricien de l'excès et ennemi juré de Sartre qui ne voyait en lui qu'« un nouveau

mystique»³, était certainement le seul à pouvoir se réclamer d'un bas matérialisme qui n'avait pas d'égal dans les années 1930. Or le goût de Bataille pour la violence et la démesure, qui seront devenues le pivot de son système de «l'économie générale» exposée dans «La Part maudite» publiée en 1949⁴, était largement partagé dans les milieux intellectuels. Malgré le fossé qui sépare Sartre et Bataille, ils leur arrive d'abstraire la terreur stalinienne et de la théoriser sans le moindre souci des événements réels à l'URSS, même s'ils tentent de le faire de manière entièrement différente.

Dans «La Part maudite», Bataille commente le livre de Victor Kravtchenko *J'ai choisi la liberté* (publié aux États-Unis en 1946 et traduit en français un an plus tard) où cet ancien dissident soviétique dénonce le stalinisme. Bataille ne dit pas que Kravtchenko ment sur les exécutions, les répressions et les déportations au Goulag comme moyens dans le processus de collectivisation des terres agraires, mais il constate que le livre «est dépourvu de valeur théorique» et constitue un «document [...] évidemment tendancieux mais authentique» (Bataille, «La Part...» 150–153). Or l'authenticité de la violence du régime, on le sait déjà, n'était pas très appréciée dans les milieux intellectuels français. Ayant décrit l'idéal communiste qui libère l'homme contrairement au capitalisme qui l'aliène, Bataille évoque «les défauts du système» («La Part...» 150) qu'il est loin d'ignorer: «les exécutions et les déportations dont certains chiffrent les victimes par millions» («La Part...» 152). Et pourtant, «il [lui] semble superficiel de s'attarder longtemps à l'hor-

³ Voir l'article de Sartre «Un nouveau mystique» publié pour la première fois en 1943 dans les *Cahiers du Sud* et repris dans *Situations*, I. Paris, Gallimard, 1947. L'article est une critique féroce de «L'Expérience intérieure», le premier livre que Bataille signe de son nom. Dans «cet essai-martyr», selon Sartre, on ne trouve rien sauf «une bonne petite extase panthéiste», tandis que «les joies auxquelles nous convie M. Bataille [...] ne valent plus que le plaisir de boire un verre d'alcool ou de se chauffer au soleil sur une plage» (174).

⁴ Voir l'article de Jarosz «Le sacré noir et les avatars du mythe solaire dans le "Dossier de l'œil pinéal" de Georges Bataille» où l'auteur montre l'évolution de la pensée bataillienne à partir de la période *Documents* jusqu'à «La Part maudite».

reur » (« La Part.... » 152). C'est par ce rejet des faits que l'horreur réelle du régime soviétique devient aussi éloignée et abstraite que les sacrifices des Aztèques qui « édifi[aient] des pyramides en haut desquelles ils immolaient des êtres humains » (« La Part... » 52). On peut alors facilement faire de la situation actuelle en URSS un argument en faveur de l'hypothèse centrale de Bataille, selon laquelle le monde est voué à la pure perte, car l'énergie qui est nécessaire à la croissance est toujours en excès, cet excédant d'énergie devant être gaspillé sans compter sous forme de dépenses somptueuses. Bataille constate que « le communisme soviétique s'est résolument fermé au principe de la dépense improductive » (« La Part... » 149). Or les Soviètes n'investissent pas l'excédent des ressources à la consommation effrénée des luxes, mais au développement démesuré de la production des moyens de production à la limite des forces humaines. Il faut dire que Bataille a rarement été si peu convaincant que dans ces passages de « La Part maudite »⁵.

J'y insiste: mon intention ici n'est pas d'inculper Bataille (de même que Sartre et ceux dont les noms sont à peine mentionnés ci-haut). Je suis loin de le disculper aussi. Je ne vois pourtant pas de raison d'occulter la gêne qu'inspire « la volonté de comprendre » chez les esprits français les plus brillants. Elle a ouvert la voie à de nombreuses cogitations dont le but était de ne saisir la violence que de manière intelligible, pour ne pas dire cérébrale, ce qui a entraîné toute une histoire de dérapages

⁵ Faute de place, je ne peux que signaler ici que l'attitude de Bataille à l'égard du stalinisme était beaucoup plus perspicace et ne ressemblait en rien à celle de Sartre. En fait, ce dérapage dans « La Part maudite » est surprenant à saisir étant donné que c'est déjà en 1932 que Bataille écrit dans *La Critique sociale* que Staline n'incarne que « l'ombre [e]t le froid projetés par ce seul nom sur tout espoir révolutionnaire » (« Le problème de l'État ». *Œuvres complètes*, I. Paris: Gallimard, 1970). Dans la « Souveraineté » qu'il écrit à partir de 1953 et qui n'est publiée qu'après sa mort, il se montre décidément antistalinien: le régime de Staline met fin à la dépense improductive tandis que « le communisme [est] un danger qui tient à l'impossibilité pour l'accumulation de s'appliquer à une autre fin que la guerre » (*Œuvres complètes*, VIII. Paris: Gallimard, 1976). Pour en voir plus: Jean-Michel Besnier, *La politique de l'impossible*. Paris: La Découverte, 1988 et « L'intellectuel pathétique ». *Éloge de l'irrespect*. Paris: Descartes & Cie, 1998.

intellectuels. Je décrirais volontiers ceux-ci comme «la part maudite» de la prédilection pour la théorisation de la violence que l'on retrouve chez les intellectuels de l'avant-guerre et ceux qui appartiennent à la génération des *Temps Modernes*.

D'ailleurs, le goût pour la violence a également marqué la génération suivante, celle que Foucault, dans un entretien accordé à Madeleine Chapsal après la publication des *Mots et les choses*, caractérisait comme «la génération des gens qui n'avaient pas vingt ans pendant la guerre. Nous avons éprouvé la génération de Sartre comme une génération certes courageuse et généreuse, qui avait la passion de la vie, de la politique, de l'existence... Mais nous, nous nous sommes découvert autre chose, une autre passion: la passion du concept et de ce que je nommerai le "système"» (Foucault, «Entretien...» 542). La figure de Foucault est d'ailleurs particulièrement intéressante ici. «Enfin on l'écartela», écrivait-il au début de *Surveiller et punir* (9) en évoquant la *Gazette d'Amsterdam* qui relatait le supplice de Damiens, régicide manqué de Louis XV. «Cette dernière opération fut très longue, parce que les chevaux dont on se servait n'étaient pas accoutumés à tirer; en sorte qu'au lieu de quatre, il en fallut mettre six; et cela ne suffisant pas encore, on fut obligé pour démembrer les cuisses du malheureux, de lui couper les nerfs et de lui hacher les jointures...» (Foucault, *Surveiller...* 9). Le supplice de Damiens est une assez drôle d'introduction au livre qui est censé traiter de l'histoire des discours. Il y a une fascination à peine cachée derrière cette relation minutieuse de la cérémonie de l'écartèlement du supplicié qui, par son acte, a perturbé l'ordre du pouvoir du souverain sur les individus et les choses. Et c'est au roi de rétablir sa souveraineté excessive à travers ce long supplice lors duquel le peuple, invité au spectacle, doit reconnaître la portée de cette souveraineté. Il serait difficile de donner tort à Maurice Blanchot qui disait que «Foucault préférerait presque les époques ouvertement barbares où les supplices ne dissimulent rien de leur atrocité, lorsque les crimes, ayant porté atteinte à l'intégrité du Souverain, établissent des rapports singuliers entre le Haut et le Bas, en sorte que le criminel, tandis qu'il expie spectaculairement la rupture de l'interdit, garde l'éclat d'actes qui l'ont mis à part de l'humanité» (Blanchot, *Michel Foucault tel que je l'imagine* 39).

Dans la description du supplice de Damiens, qui s'est livré à transgresser l'interdit sacré en essayant de tuer le souverain, on retrouve des échos du supplice des *Cent morceaux* qui a fasciné le jeune Bataille et qui semble avoir mis une empreinte sur toute son œuvre. Il s'agit d'une série de clichés communiqués à Bataille par Adrien Borel en 1925, qui présentent une torture pratiquée en Chine. Le supplicié, coupable d'avoir tué un prince, est condamné à être découpé vif en cent morceaux (Surya 120–122). Bataille y revient dans « L'Expérience intérieure » : « à la fin, le patient, la poitrine écorchée, se tordait, bras et jambes tranchés aux coudes et aux genoux. Les cheveux dressés sur la tête, hideux, hagard, zébré de sang, beau comme une guêpe » (139). Certes, l'exécution de Damiens qui est relatée par Foucault est plus « à froid » et la description elle-même, monotone, mécanique et prolix, fait penser à la phrase sadienne. Quant à Bataille, il l'avoue : « le jeune et séduisant Chinois [...], livré au travail du bourreau, je l'aimais d'un amour où l'instinct sadique n'avait pas de part » (« L'Expérience... » 140). Or, malgré ces « subtilités », l'image de la torture du « Dionysos chinois » (Surya 122) et la description du supplice du régicide Damiens ont un point commun : la fascination de l'écartèlement du corps.

Mais, dans les années 1960–1970, la violence enivrait surtout comme figure extravagante qui devait augurer l'avènement d'un nouveau langage. Foucault et les telqueliens l'appelaient de leurs vœux en redécouvrant, entre autres, l'œuvre de Sade. Ce choix, à en croire Philippe Sollers, fondateur de *Tel Quel*, a été stratégique :

Le programme est simple : déplacer le terrain, donner la priorité à des expériences centrales marginalisées, mettre en lumière la vacuité de la marchandise académique. On est très loin, à ce moment-là, des œuvres complètes d'Artaud, de Bataille, de Ponge, il faut arracher chaque texte à la censure ou à l'oubli institué. Sade en Pléiade ? Impensable. On est aussi très loin des entrées de Barthes et de Foucault au Collège de France, ou encore de brillantes carrières internationales de Derrida et de Kristeva. Lacan est à peine connu, Breton occulté, Céline maudit. Le pouvoir, c'est Sartre, Camus, Malraux, Aron, Aragon, Mauriac, et ils ont autre chose à faire que de s'occuper vraiment de littérature. (Sollers 96)

Que l'on veuille bien se rappeler le sommet poétique auquel parvient Foucault dans *Préface à la transgression*, son hommage à Bataille publié en 1963, où il cherche à rendre compte de la violence qui nous porte à la limite de la conscience, de la loi et, pour tout dire, du langage (261). C'est Sade qui a inauguré ce langage à l'envers que Foucault appelle de ses vœux, Sade qui en est devenu une figure fondatrice pour la génération des intellectuels français que les Américains nommeront post-structuralistes et dont la pensée jettera les bases pour la « French Theory » (Cusset 38–42). Toujours en 1963, dans son article « Le langage à l'infini » publié dans *Tel Quel*, Foucault remarque « l'apparition simultanée dans les dernières années du XVIII^e siècle de l'œuvre de Sade et des récits de terreur [dont les] langages [sont] sans cesse tirés hors d'eux-mêmes par l'innombrable, l'indicible, le frisson, la stupeur, l'extase, le mutisme [et] la pure violence » (283–284). Or, il est moins question de la cruauté de la représentation que d'une nouvelle économie du langage dont la seule prétention est de « tout dire » et « d'aller au bout du possible » (Foucault, *Le langage...* 284). Le propos de Foucault est scandé par celui de Philippe Sollers qui repère chez Sade « le niveau cosmogonique » que notre culture a rejeté. « Ce niveau [...] rappelle [...] le chaos d'où tout ordre est issu, l'anarchie qui précède fatalement la loi [...]. Là, en principe, une culture retrouve son arbitraire, son balbutieusement créateur » (Sollers, *L'Écriture ou l'expérience des limites* 64).

Cette violence du langage/ce langage de la violence donne naissance à une nouvelle politique de la littérature. D'un côté, la violence est devenue le noyau même de l'expérience-limite, héritée de Bataille et Blanchot et pratiquée/théorisée par Foucault et Sollers. De l'autre, l'accent mis sur la littérature qui s'écrit sous le signe de la violence résultait, à bien des égards, d'une décision stratégique. En fait, il s'agissait de rompre le monopole du modèle sartrien de la littérature dite « engagée ». La boucle de la violence est ainsi bouclée. La fascination pour la violence originaire du langage supplante la violence dont l'idée abstraite captivait la génération des *Temps Modernes* et dont Sartre ne dit pas un mot quand il expose les grandes lignes de sa conception de la littérature utilitaire, responsable et ayant partie liée avec l'idéologie et la politique ou jette les bases pour sa philosophie existentialiste.

Tout d'abord et plus que jamais, la littérature devient surtout un lieu privilégié du désir, un réceptacle d'énergie que la société ne cesse de refouler à travers ses hypostases majuscules comme Loi, Conscience ou Dieu. Les détracteurs de ce nouveau type de discours, et ils étaient nombreux dans l'établissement intellectuel parisien de l'époque, y voyaient une tentative de mettre la littérature au service de la théorie. Pour Sollers et le milieu telquelien, l'intention (clairement marquée dans *Théorie d'ensemble* en 1968), était de faire exactement le contraire. Il s'agissait surtout de reconnaître dans la littérature ses forces transformatrices originaires de l'envers du langage qui est sa matrice. Une telle idée de la littérature peut se lire chez Foucault dans *L'Archéologie du savoir*, publiée en 1969 : au lieu de montrer les choses, la littérature, si elle veut prendre une position par rapport au monde, devrait s'emparer des signes afin de changer les choses, et par conséquent le monde.

Pour Sartre et le milieu des *Temps Modernes*, la fameuse constatation hégéliano-marxiste selon laquelle « la violence est accoucheuse de l'histoire » était une sorte d'axiome incontestable. Il semble que la génération suivante, dont le désir était de se libérer du modèle sartrien, ait poussé l'abstraction plus loin encore en répérant la violence dans la littérature. Ce n'est que grâce à cette opération de médiatisation que la littérature a pu devenir annonciatrice d'un changement et d'« une pensée future » qu'évoquait Foucault vers la fin des *Mots et les choses* (397). Or, quelques années plus tard, Foucault aura définitivement perdu son intérêt pour la littérature, sans pourtant perdre son penchant à la violence (n'oublions pas le supplice de Damiens), tandis que Sollers et Cie auront renoué avec le rêve révolutionnaire en mariant les pouvoirs de la littérature au maoïsme dans lequel ils voient la possibilité d'une révolution dans la révolution (Forest).

Suivre l'histoire de la fascination pour la violence chez les intellectuels français de l'entre-deux-guerres et les échos de cette fascination dans les discours théoriques des années 1960–1970 permet de mesurer l'impact de Hegel sur la pensée française du XX^e siècle, et plus précisément de l'interprétation de la philosophie hégélienne faite par Alexandre Kojève. Les cours sur *La Phénoménologie de l'esprit*, que Kojève donnait dans les années 1930, rassemblait les plus grands esprits de

l'époque. Entres autres : Aron, Merleau-Ponty, Lacan, Breton, Caillois, Koyré, Queneau, Blanchot, Bataille⁶. Ce dernier décrivait le séminaire ainsi : « explication géniale, à la mesure du livre : combien de fois Queneau et moi sortîmes suffoqués de la petite salle — suffoqués, cloués [...]. Le cours de Kojève m'a rompu, broyé, tué dix fois » (Bataille, *Sur Nietzsche* 416)⁷. Pour Bataille, Hegel est devenu « l'évidence [qui] est lourde à supporter » (« Le Coupable » 351). C'est bien Bataille qui l'avoue, mais il n'est certainement pas le seul parmi les apprentis de Kojève à avoir la conviction qu'il ne reste plus rien à faire. En effet, dans la lecture kojévienne, cette évidence indiquait clairement que l'histoire est finie. Mettant l'accent sur la relation maître — esclave dans la pensée de Hegel, Kojève cherche à établir la synthèse entre l'un et l'autre, qui mettrait fin à leur relation dialectique, et par conséquent à l'histoire. Deux visions de la fin sont proposées : dans les années 1930, c'est la révolution bolchevique qui aurait incarné la fin de l'histoire. Après la guerre, le philosophe russe voit la fin dans le mode de vie américain dominé par le productivisme. Or la synthèse finale, que Kojève théorise surtout dans les années trente, ne peut se réaliser « que grâce à la

⁶ Sartre n'a pas assisté au séminaire de Kojève, mais c'est par rapport à la conception hegelienne de l'histoire qu'il développait les lignes directrices de son existentialisme et prenait ses positions politiques. L'engagement sartrien dans l'histoire et la volonté d'agir hors de tout système de valeurs éthiques ou morales, au moment où l'histoire elle-même n'est qu'un processus dialectique dont on ignore les résultats, ne peut être compris qu'à travers Hegel. En tant qu'individu, je me retrouve dans une situation concrète et je m'engage pour me faire une existence. Si je choisis d'agir, je ne le fais pas au nom de la justice, mais parce que je le trouve bon à un moment donné. Or le jugement de mes actes ne dépend pas de leur qualité (mes actes ne sont jamais l'effet de mes choix moraux selon une morale universelle), mais de leurs résultats que seul le futur peut connaître. On comprendra mieux maintenant la prédilection de Sartre pour la violence en tant que composante inhérente de la révolution qui seule peut apporter un nouveau monde où l'homme puisse dépasser sa condition.

⁷ Cependant, à en croire Queneau, « il [Bataille] n'[était] pas un auditeur d'une assiduité exemplaire et [...], parfois même, il lui arriv[ait] de somnoler » (Queneau 699).

Terreur [...] qui satisfait l'Homme définitivement » (Kojève 194). Autrement dit, l'avènement de l'état absolu doit passer par la violence. Quoi qu'il arrive dans l'histoire elle est une étape irrévocable dans le processus du développement dialectique et doit posséder un sens.

La fin de l'histoire a été donc le début de la pensée de la violence en France où l'ombre de Hegel a pesé sur les intellectuels que tout séparait, comme Sartre et Bataille, et conditionné les positions qu'ils ont prises par rapport au monde. Ils ont pourtant partagé le même enjeu qui était de dépasser la condition morose de l'homme face à « l'évidence hegelienne ». Quant à Sartre, elle lui a permis d'élaborer sa théorie de l'engagement qui résultait d'une contradiction frappante entre l'existentialisme et le marxisme : (1) il ne reste à l'homme que d'agir afin d'assumer sa condition de l'individu et de donner un sens quelconque à la liberté à laquelle je suis condamné. (2) Nul ne peut juger des actes de l'autrui, car ils n'ont aucune influence sur le cours de l'histoire dont les changements sont nécessaires car déterminés par le processus dialectique. Il ne reste à l'homme que de donner libre cours à la violence de la révolution comme partie inhérente de ce processus à la fin duquel l'humanité trouvera enfin son accomplissement.

Pour Bataille, par contre, « l'évidence hegelienne » n'est en fait que la somme des possibles qui ont pris la forme du système faisaient triompher le savoir absolu. La violence bataillienne est donc « la réfutation du système fermé de Hegel » (« Le Coupable » 370)⁸, elle restitue

⁸ Comme le remarque Derrida, « pris un à un et immobilisés hors de leur syntaxe, tous les concepts de Bataille sont hegelien » (*De l'économie restreinte à l'économie générale. Un hegelianisme sans réserve* 373). En effet, la pensée de Bataille prend son début dans la tâche aveugle qu'il repère dans le système du savoir absolu. Hegel aurait fui devant l'excès de négativité qu'il n'arrivait pas à convertir en positivité. Le fragment de *L'Expérience intérieure* est ici incontournable : « Petite récapitulation comique. Hegel, je l'imagine, toucha l'extrême. Il était jeune encore et crut devenir fou. J'imagine même qu'il élaborait le système pour échapper (chaque sorte de conquête, sans doute, est le fait d'un homme fuyant d'une menace). Pour finir, Hegel arrive à la satisfaction, tourne le dos à l'extrême. La supplication est morte en lui. Qu'on cherche le salut, passe encore, on continue de vivre, on ne peut être sûr, il faut continuer de

à l'homme moderne « l'ivresse sacrée » (« L'Expérience... » 96), car « la vie humaine est excédée de servir de tête et de raison à l'univers » (*La conjuration sacrée* 445). La génération suivante ira dans le même sens et la démarche de Bataille deviendra une caution pour la pensée émergente qui voyait dans la littérature (et la culture) surtout un système clos. Quand Foucault écrit dans une courte note qui précède les *Œuvres complètes* que « nous devons à Bataille une grande part du moment où nous sommes » (*Œuvres complètes*, I, 5), il s'agit de la dette à l'égard de celui qui a permis de sortir du sortilège hegelien qui surplombait toute la génération, mais en même temps soutenait l'idée d'un changement révolutionnaire avec tout ce qu'il a d'inattendu. Il se peut donc que l'histoire de la pensée de la violence, de même que l'histoire de la violence de la pensée, l'une et l'autre étant une composante importante de l'histoire intellectuelle française du XX^e siècle, soit l'effet d'une lecture de Hegel et de maintes stratégies de dépasser l'horizon circonscrit par le raisonnement dialectique.

Bibliographie

Bataille, Georges. « La conjuration sacrée ». *Œuvres complètes*, V. Paris: Gallimard, 1973.

---. « L'Expérience intérieure ». *Œuvres complètes*, V. Paris: Gallimard, 1973.

---. « Le Coupable ». *Œuvres complètes*, V. Paris: Gallimard, 1973.

---. « La Part maudite ». *Œuvres complètes*, VII. Paris: Gallimard, 1976.

---. « La Souveraineté ». *Œuvres complètes*, VIII. Paris: Gallimard, 1976.

---. « Sur Nietzsche ». *Œuvres complètes*, VI. Paris: Gallimard, 1973.

Besnier, Jean-Michel. « L'intellectuel pathétique ». *Éloge de l'irrespect*. Paris: Descartes & Cie, 1998.

supplier. Hegel gagna, vivant, le salut, tua la supplication, *se mutila*. Il ne resta de lui qu'un manche de pelle, un homme moderne. Mais avant de se mutiler, sans doute il a touché l'extrême, connu la supplication: sa mémoire le ramène à l'abîme aperçu, pour l'annuler! Le système est l'annulation » (56).

- . *La politique de l'impossible*. Paris : La Découverte, 1988.
- Blanchot, Maurice. « L'Expérience-limite ». *L'Entretien infini*. Paris : Gallimard, 1969.
- . *Michel Foucault tel que je l'imagine*. Paris : Éditions fata morgana, 1986.
- Cusset, François. *French Theory. Foucault, Derrida, Deleuze & Cie et les mutations de la vie intellectuelle aux États-Unis*. Paris : La Découverte, 2003.
- Derrida, Jacques : « Autrui est secret parce qu'il est autre ». *Le Monde de l'éducation*, n° 284, septembre 2000.
- . « De l'économie restreinte à l'économie générale. Un hegelianisme sans réserve ». *L'écriture et la différence*. Paris : Seuil, 1967.
- Forest, Philippe. *L'Histoire de Tel Quel 1960–1982*. Paris : Seuil, 1995.
- Foucault, Michel. *L'Archéologie du savoir*. Paris : Gallimard, 1969.
- Foucault, Michel. « Entretien avec Madeleine Chapsal ». *Dits et écrits I*. Paris : Gallimard, 2001.
- Foucault, Michel. « Le langage à l'infini ». *Dits et écrits I*. Paris : Gallimard, 2001.
- Foucault, Michel. *Les mots et les choses*. Paris : Gallimard, 1966.
- Foucault, Michel. « Préface à la transgression ». *Dits et écrits I*. Paris : Gallimard, 2001.
- Foucault, Michel. *Surveiller et punir*. Paris : Gallimard, 1975.
- Hugo, Victor. *Le dernier jour d'un condamné*. Bruxelles : E. Laurant, Imprimeur-Éditeur, 1835 (version digitalisée par Google <books.google.pl/books?i d=5XIGAAAQAAJ&printsec=frontcover&hl=pl#v=onepage&q&f=false>, consulté le 30 septembre 2013).
- Jarosz, Krzysztof. « Cruauté, sacrifice, transgression dans *Un roi sans divertissement* de Jean Giono ». *Virtualités du littéraire. Mélanges offerts à Aleksandre Abłamowicz*. Magdalena Wandzioch (dir.). Katowice: Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego, 2002.
- . *Jean Giono – alchimie du discours romanesque*. Katowice: Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego, 1999.
- . « Le sacré noir et les avatars du mythe solaire dans le "Dossier de l'œil pinéal" de Georges Bataille ». *Le Clair-obscur dans les littératures en langues romanes*. Magdalena Wandzioch (dir.). Katowice: Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego, 2005.
- Judt, Tony. *Past Imperfect. French Intellectuals 1944–1956*. Berkeley and Los Angeles: California University Press, 1992.
- Kojève, Alexandre. *Introduction à la lecture de Hegel*. Paris : Gallimard, 1947.
- Krzykowski, Michał. *L'Effet-Bataille. De la littérature d'excès à l'écriture. Un « texte-lecture »*. Katowice: Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego, 2011.

- Merleau-Ponty, Maurice. *Humanisme et terreur*. Paris: Gallimard, 1947.
- Queneau, Raymond : « Premières confrontations avec Hegel ». *Critique*, n° 195–196 (août–septembre, 1963).
- Sartre, Jean-Paul. *L'être et le néant*. Paris: Gallimard, 1943.
- . « Le fantôme de Staline ». *Les Temps Modernes* 12 (Juin 1956 – Janvier 1957).
- . « Les communistes et la paix ». *Situations*, VI. Paris: Gallimard, 1964.
- . « Un nouveau mystique ». *Situations*, I. Paris: Gallimard, 1947.
- . *Qu'est-ce que la littérature*. Paris: Gallimard, 1948.
- Sollers, Philippe. *L'Écriture et l'expérience des limites*. Paris: Seuil, 1968.
- . *Un vrai roman. Mémoires*. Paris: Plon, 2007.
- Surya, Michel. *Georges Bataille, la mort à l'œuvre*. Paris: Gallimard, 1992.
- Théorie d'ensemble*. Paris: Seuil, 1968.

Ewa Figas

Université de Technologie de Silésie

Karolina Kapořka

Université de Silésie

Les modalités de la littérature-monde

Monsieur le Professeur Krzysztof Jarosz a fortement marqué, et, plus précisément encore, il a orienté nos chemins scientifiques: il a été le directeur de nos mémoires de licence et de maîtrise, ainsi que de nos thèses de doctorat. Il faut préciser que les sujets de nos recherches ont évolué, inspirés des intérêts scientifiques variés du Professeur: non seulement il nous a enseigné la littérature française et la traduction littéraire, mais encore il a insufflé nos découvertes en littérature québécoise. Les recherches menées sous sa direction nous ont appris que les césures et les classifications valorisantes ne s'appliquent pas au domaine de littérature: sans diviser les productions littéraires en «françaises» et en «francophones», Professeur a analysé avec le même intérêt les œuvres du centre et des provinces (avant tout de celle qui est dite Belle), tant nordiques (Québec) que tropicales (l'île Maurice). La conception de la littérature-monde semble réfléchir parfaitement cette optique et embrasse largement tout texte littéraire important, sans taxonomies restrictives et sans oublier la question identitaire, qui y retentit continuellement.

L'automne 2006 a marqué un tournant dans l'histoire de la littérature¹. La rentrée littéraire en France a vu l'attribution des prix littéraires

¹ Nous avons hésité voulant ajouter un adjectif au mot «littérature», tout d'abord nous avons pensé à «écrite en français», ensuite «francophone» puis «d'expression française» et enfin nous avons voulu mettre «française» mais nous nous sommes rendu compte que le phénomène concerne la littérature tout court.

français aux écrivains dits « francophones » : rappelons-le : cette année, le Grand Prix du Roman de l'Académie Française ainsi que le Prix Goncourt ont été attribués à Jonathan Littell, écrivain franco-américain² pour *Les Bienveillantes* (Éditions Gallimard) ; le prix Renaudot a été décerné à Alain Mabanckou, écrivain franco-congolais, pour *Mémoires de porc-épic* (Seuil) ; Le Prix Femina a été remis à la franco-canadienne Nancy Huston pour son roman *Lignes de faille* (Actes Sud).

Ce tournant, comparé à la révolution copernicienne (*Manifeste pour une « littérature-monde » en français*), a inspiré les quarante-quatre écrivains (parmi lesquels Jean-Marie Gustave Le Clézio, Nancy Huston, Dany Laferrière ou Jacques Godbout)³ qui, au début de l'année 2007, quelques jours avant la journée internationale de la Francophonie, ont signé un Manifeste proclamant la fin de la francophonie et la naissance d'une littérature-monde en français, détrônant ainsi la France de sa position du centre de la littérature d'expression française. Ce manifeste a suscité un large éventail de réactions : passant du soutien et des louanges les plus flatteuses jusqu'aux critiques les plus acerbes.

Pour aborder cette question penchons-nous d'abord sur la littérature québécoise, passant par la présentation de la conception de l'écrivain francophone et de la francophonie, et examinant les postulats du ma-

² Littell a obtenu le 8 mars 2007 la nationalité française pour « contribution au rayonnement de la France », ce qui est d'autant plus intéressant que cette nationalité lui a été refusée deux fois en 2006. (http://www.lefigaro.fr/france/20070309.FIG000000235_grace_a_son_goncourt_jonathan_littell_est_devenu_francais_hier.html).

³ Les signataires du manifeste sont : Barbery, Muriel, Tahar Ben Jelloun, Alain Borer, Roland Brival, Maryse Condé, Didier Daeninckx, Ananda Devi, Alain Dugrand, Edouard Glissant, Jacques Godbout, Nancy Huston, Koffi Kwahulé, Dany Laferrière, Gilles Lapouge, Jean-Marie Laclavetine, Michel Layaz, Michel Le Bris, JMG Le Clézio, Yvon Le Men, Amin Maalouf, Alain Mabanckou, Anna Moï, Wajdi Mouawad, Nimrod, Wilfried N'Sondé, Esther Orner, Erik Orsenna, Benoît Peeters, Patrick Rambaud, Gisèle Pineau, Jean-Claude Pirotte, Grégoire Polet, Patrick Raynal, Jean-Luc V. Raharimanana, Jean Rouaud, Boualem Sansal, DaiSijie, BrinaSvit, Lyonel Trouillot, Anne Vallaëys, Jean Vautrin, André Velter, Gary Victor, Abdourahman A. Waberi.

nifeste de 2007, ensuite dressant un petit bilan des réactions que sa publication a entraînées, pour essayer de répondre quelle est, dans ce contexte, la place de la littérature d'expression française, y compris la littérature québécoise, sur la scène littéraire internationale.

La littérature québécoise : de la littérature canadienne-française à la littérature francophone

La littérature québécoise a fait un long chemin depuis la publication du rapport du lord Durham (1838) jusqu'à l'actualité. Ce rapport, dans lequel le gouverneur constate que les Canadiens français sont un peuple sans histoire et sans littérature, et suggère leur assimilation par la majorité anglo-saxonne, a incité le peuple offensé à prouver le contraire, avant tout par la création littéraire nationale qui puisse assurer la survie politique aux Canadiens français et, plus tard, aux Québécois (Biron, Dumont, Nardout-Lafarge 57).

Or, dès le début, les écrivains sont conscients du poids du français, comme le remarque déjà au XIX^e siècle Octave Crémazie :

Plus je réfléchis sur les destinées de la littérature canadienne [-française — E.F.], moins je lui trouve de chances de laisser une trace dans l'histoire. Ce qui manque au Canada, c'est d'avoir une langue à lui. Si nous parlions iroquois ou huron, notre littérature vivrait. Malheureusement, nous parlons et écrivons d'une assez piteuse façon, il est vrai, la langue de Bossuet et de Racine. Nous avons beau dire et beau faire, nous ne serons toujours, au point de vue littérature, qu'une simple colonie. (Crémazie dans : *Dossier Octave Crémazie* 21)

L'appellation de cette littérature a subi aussi une évolution pareille à celle qu'ont subie les habitants de la Belle Province : ainsi cette littérature canadienne d'expression française devient à partir des années 1960

la littérature québécoise, et porte aussi, dès la naissance du concept de la francophonie, l'étiquette de la littérature francophone. Pour mieux comprendre cette notion, il faut partir de la conception de la francophonie.

(Un peu plus que) dix mots⁴ sur la Francophonie

Créée en 1970, sur la base du Traité de Niamey (Niger), l'Organisation Internationale de la Francophonie, regroupe aujourd'hui soixante-dix-sept États : cinquante sept États et gouvernements membres (y compris trois États suspendus : Mali⁵, Madagascar⁶ et Guinée-Bissau⁷) et vingt pays, observateurs. Depuis 2003, Abdou Diouf, ancien Président de la République du Sénégal, occupe la fonction du Secrétaire général de la Francophonie. Ses actions politiques et de coopération multilatérale manifestent une solidarité active au profit des populations de ses États et gouvernements membres. Ses activités accentuent le respect de la diversité culturelle et linguistique, ainsi que la promotion de la langue française, de la paix et du développement durable.

⁴ Pour faire référence au concours de 10 mots pour fêter la Francophonie : Chaque année depuis 1999, le ministère français de la culture confie à la Délégation générale à la langue française et aux langues de France (DGLFLF) le soin de proposer 10 mots qui stimuleront la réflexion et la création des francophones pour animer la Semaine de la langue française autour du 20 mars, journées mondiale de la Francophonie.

⁵ Le Mali a été suspendu des instances de la Francophonie lors de la 83^e session du CPF (Conseil Permanent de la Francophonie) en mars 2012 (<http://www.francophonie.org/mali.html>, consulté le 5 avril 2013).

⁶ Madagascar a été suspendu des instances de la Francophonie lors de la 71^e session du CFP en avril 2009 (<http://www.francophonie.org/Le-Conseil-permanent-de-la,28269.html>, consulté le 5 avril 2013).

⁷ Guinée-Bissau a été suspendue de la Francophonie par le CPF, réuni en session extraordinaire le 18 avril 2012 (<http://www.francophonie.org/Guinee-Bissau.html>, consulté le 5 avril 2013).

Avec le temps, la présence de l'adjectif « francophone » est devenue de plus en plus visible et il était utilisé avant tout pour **unir** ceux qui s'exprimaient en français et pour valoriser leur production littéraire et artistique. Ainsi, par analogie à l'expression « le monde francophone » qui s'applique à tous les pays où l'on parle français, la notion de la « littérature francophone » était censée rassembler toute la production littéraire en langue française.

Cependant, adjectif « francophone » a commencé à stigmatiser les écrivains dont l'œuvre est devenue une sous-catégorie de la littérature française. Car même si la littérature française fait partie de la littérature francophone, personne n'appellerait Zola ou Balzac écrivains francophones. Même si en 2006, Alain Mabanckou voulait que « le terme de littérature francophone englobe désormais toutes les littératures "en français", dont la française serait l'une des composantes » (dans : Gauvin « Le malentendu francophone » F5), ce souhait est resté sans écho.

Et si l'expression « littérature française » qualifie la littérature écrite en France par les écrivains français et d'origine française ; l'expression « littérature francophone », comme le remarque Józef Kwaterko, se rapporte à la littérature écrite à l'extérieur de l'Hexagone et par ceux qui viennent de l'étranger, et dont le français subit des transformations incessantes (cf. Kwaterko 17). Ainsi cette littérature revêt-elle un poids d'infériorité, l'étiquette d'une littérature de « Province », pour utiliser l'expression proposée par Jacques Godbout, écrivain québécois, dans le titre de son journal : *L'Écrivain de province. Journal 1981—1990*.

Peu avant la publication de ce manifeste, Jacques Godbout publie son roman *La Concierge du Panthéon* (2006), appelé par Dany Laferrière le roman du colonisé (Laferrière 15), où Godbout aborde le problème de la relation entre la littérature francophone et la littérature française. Quand on n'est pas de nationalité française, né en France, quand on n'y a pas grandi, il est presque impossible de devenir écrivain et de publier, vu que pour déterminer sa position sur la scène internationale, la littérature d'expression française devrait être publiée et reconnue en France. Et cette conviction était d'autant plus forte que des auteurs québécois s'efforçaient de publier en Métropole. Gaston Miron, un des écrivains québécois les mieux connus en France, est le premier poète québécois

dont les poèmes sont édités chez Gallimard dans la collection « Poésie » (Biron, Dumont, Nardout-Lafarge 382). Jacques Godbout a fait publier tous ses romans, y compris *La Concierge...*, aux éditions du Seuil.

Le Manifeste et ses échos

Cet impact de la francophonie est caractérisé ainsi par Abdourahman A. Waberi (l'un des quatre rédacteurs du manifeste) :

Non seulement elle nous transforme en espèce « xotique » aux yeux du public, mais elle creuse un fossé symbolique entre les auteurs. Comme s'il existait un « centre pur » Paris et les écrivains français « de souche » et une périphérie, une « annexe », avec les « francophones ». (Abdourahman A. Waberi dans : Pascal-Moussellard)

Or, c'est contre cette vision de la littérature que s'opposent les signataires du Manifeste pour une littérature-monde. L'attribution des prix littéraires aux écrivains de l'extérieur de l'Hexagone signifie pour eux que la France ne constitue plus le centre littéraire, et, d'après les signataires, « le centre, nous disent les prix d'automne, est désormais partout, aux quatre coins du monde. Fin de la francophonie. Et naissance d'une littérature-monde en français » (*Manifeste*). Ils remarquent aussi :

Soyons clairs : l'émergence d'une littérature-monde en langue française consciemment affirmée, ouverte sur le monde, transnationale, signe l'acte de décès de la francophonie. Personne ne parle le francophone, ni n'écrit en francophone. La francophonie est de la lumière d'étoile morte. Comment le monde pourrait-il se sentir concerné par la langue d'un pays virtuel ? Or c'est le monde qui s'est invité aux banquets des prix d'automne. À quoi nous comprenons que les temps sont prêts pour cette révolution. (*Manifeste*)

Il en résulte que pour ces écrivains, la francophonie constitue « le dernier avatar du **colonialisme** » (*Manifeste*). Pour cette raison, il fau-

draut que les écrivains de langue française se libèrent du poids de la littérature dite francophone et traitée comme inférieure par rapport à la littérature française, cette libération est possible, car ils créent de la littérature-monde, de la littérature qui crée le monde et qui le devient en même temps.

Ces postulats ont éveillé de très vives réactions. Tout d'abord la proclamation de la mort de la francophonie a bouleversé l'Organisation Internationale de la Francophonie, son Secrétaire général, Abdou Diouf et plusieurs partisans du concept de la francophonie. Abdou Diouf explique que la francophonie n'est pas un avatar du colonialisme, car cette idée est née hors de France et ce rassemblement des pays résultait de leurs décisions souveraines. Qui plus est, « [a]vec l'émergence de la Francophonie, la langue française cesse d'être la langue de la colonisation pour devenir la langue de l'émancipation » (Diouf, discours du 5 octobre 2007). Abdou Diouf ajoute également que la francophonie ne constitue pas le bras armé de la politique étrangère française, car la France est un pays-membre comme tous les autres adhérents. En plus,

la Francophonie n'est pas un cénacle de linguistes ou de grammairiens traquant le barbarisme ou l'anglicisme pour préserver la pureté de la langue française. Elle est une organisation internationale à part entière, au même titre, par exemple, que l'Union européenne, le Commonwealth, l'Union africaine, ou la Ligue des tats arabes, dotée d'une personnalité juridique, d'une Charte, d'instances, de missions clairement définies, au premier rang desquelles figure la promotion de la langue française, et plus largement de la diversité linguistique et culturelle. Parlant de la langue française, on ne dira jamais assez qu'elle appartient à tous les peuples de la Francophonie. Ils l'ont gagnée par l'étude et par l'usage. Et ils ont gagné, du même coup, le droit de la féconder aux accents de leur propre langue et de leur propre culture. (Diouf, discours du 5 octobre 2007)

Finalement, Abdou Diouf souligne que la Francophonie n'est pas un combat contre l'anglais. Elle s'oppose au risque d'uniformisation ou de

standardisation de la culture, tout en soutenant la diversité (y compris la diversité linguistique) et les activités des « organisations sœurs — lusophone, hispanophone, arabophone, anglophone » (Diouf, discours du 5 octobre 2007) et menant des projets renforçant des langues partenaires des pays membres (pour valoriser ces langues et pour prouver qu'elles ne sont pas considérées comme des langues vassales).

Il faut éviter la confusion entre le concept de la Francophonie définie ainsi par Diouf et le concept de la littérature francophone auquel s'opposent les signataires du Manifeste. Amin Maalouf, écrivain franco-libanais, membre de l'Académie Française et un des signataires du Manifeste, explique dans une interview accordée à Philippe Vandel sur France info :

ce n'était pas contre la francophonie, c'était contre l'usage du mot « littérature francophone » ou « écrivain francophone ». Dès qu'on vous dit « écrivain francophone » vous pensez « écrivain étranger ». Vous n'aurez jamais l'idée de dire « Flaubert était un écrivain francophone ». Et donc le mot « francophone » qui est censé rassembler tous ceux qui s'expriment en français, est devenu en réalité un mot qui divise. (Maalouf, interview pour Vandel, France info, le lundi 17 septembre 2012 à 05:25)

Néanmoins, la conception de la littérature-monde suscite aussi le scepticisme des écrivains, parmi lesquels Jacques Godbout qui, « tout en applaudissant à la générosité du projet, se demande si l'on peut croire à une littérature-monde de langue française quand, depuis plus de quarante ans, les hexagonaux, s'ils se réjouissent majoritairement de l'existence de la "francophonie", croient toujours qu'ils n'en font pas partie » (d'après Gauvin, « Le malentendu francophone », F5). Selon l'écrivain, ce projet ne pourrait réussir que si Paris modifie son appareil éditorial et critique. L'objectif n'est pas de créer une mode « francophone », mais de changer la « culture » de l'institution littéraire en France (d'après Gauvin, « Le malentendu francophone », F5) et, comme l'ajoute Lise Gauvin, de changer aussi les modalités de circulation du livre dans l'espace francophone (Gauvin, « Le malentendu francophone », F5).

Un autre volet de cette discussion a été ouvert par Nicolas Sarkozy qui déclarait ceci :

Ce n'est pas un hasard si, parmi les derniers pays que j'ai visités, le Sénégal et l'Algérie ont offert à notre Académie deux des plus fervents amoureux de la langue française, Assia Djebar et Senghor. Dans l'enseignement supérieur, il est urgent de commencer à réfléchir à la création de chaires francophones, quasi inexistantes en France, afin de retenir des talents littéraires comme Maryse Condé, Alain Mabankou ou Achille Mbembe, qui ont fini par s'exiler aux États-Unis. Le cœur et l'avenir de la francophonie sont de moins en moins français, mais, paradoxalement, de plus en plus anglo-saxons. La francophonie sauvée par l'Amérique ? Un comble ! (Sarkozy dans : *Le Figaro*, édition du jeudi 22 mars 2007, cité d'après Diop)

Au lieu de jeter aux oubliettes l'idée de la francophonie, Nicolas Sarkozy suggère la création des chaires francophones pour maintenir la langue française dans l'enseignement des lettres et pour faire un contre-poids à la prépondérance de l'anglais (Diop). Très peu de doctorants en Lettres et Littérature en France parviennent à trouver des postes d'enseignants titulaires en France, préférant émigrer aux États-Unis, où une forte demande de la littérature francophone leur garantit le travail (cf. Diop). Au niveau de la terminologie, on parle surtout de littérature africaine et dans les universités américaines, on cherche des enseignants de la littérature mondiale, ce qui pourrait satisfaire les partisans de la littérature-monde.

Franco(poly)phonies et la littérature-monde

Lise Gauvin dans le livre sous sa direction *Les littératures de langue française à l'heure de la mondialisation*, commente le problème du ma-

lentendu francophone, en observant que la notion de « francophonie littéraire » : « correspond à un vaste ensemble hétérogène qui résiste à toute grille simplificatrice, mais dont les signes n'en attirent que davantage l'attention par leur singularité même » (Gauvin, *Les littératures de langue française à l'heure de la mondialisation* 13). La chercheuse met l'accent sur la pluralité de la voix francophone, tout en voyant dans la richesse sa qualité première.

Dans la même optique se situe l'ouvrage collectif *Franco(poly)phonie littéraire des Amériques*, publié en 1995 sous la direction de Pierre Laurette et Hans-Georges Ruprecht, où les chercheurs découvrent les facettes multiples de la francophonie américaine. La grande diversité culturelle et littéraire, étirée entre deux pôles français de l'Amérique, à savoir le Québec et les Antilles, rejoint un territoire plus vaste et plus coloré encore : le paysage francophone mondial.

Pourtant cette musique polyphonique connaît ses discordances intérieures, visibles non seulement dans la division dichotomique : « centre — périphéries », mais également entre ses parties composantes. Le meilleur exemple en est le problème des *littératures migrantes*, une étrange *mise en abyme* de la littérature-monde sur le plan québécois, qui discute les tensions entre des cultures et littératures d'origine et celles d'accueil, toujours en français, une langue natale ou d'emprunt. Krzysztof Jarosz cite les noms des écrivains qui voyagent ainsi à travers des imaginaires multiples (Naïm Kattan, Sergio Kokis, Dany Laferrière) en démontrant l'insignifiance de la nomenclature moderne, qui cherche à classifier ces auteurs, suspendus mentalement entre le pays natal et le milieu adapté (Jarosz 36). Peut-on définir un écrivain et son œuvre selon la nationalité, qui est devenue un critère tellement flou ? Les débats animés, excluant ou incluant les écrivains « étrangers » (mais dans quelle mesure ?) secouent la scène littéraire québécoise. La question identitaire, à laquelle Dany Laferrière revient en force, pousse cet artiste haïtien / montréalais d'expression française à sortir en 2008 le roman *Je suis un écrivain japonais*, où le titre fait le livre.

Le tissu hétérogène des littératures francophones, formé des imaginaires divers et des passages constants de communication, se compose difficilement. La fragmentation et l'instabilité marquent ces écritures,

car les franco(poly)phonies, toutes sorties de la même source hexagonale, cherchent leurs identités spécifiques. Lise Gauvin éclaircit ce problème ainsi :

Écrire en français [...] c'est accepter de s'inscrire dans une dynamique de l'instable, une pratique du soupçon. L'intranquillité est une force, un privilège que les littératures francophones partagent avec d'autres qui, sur la scène du monde, déroutent et dérangent, et ne seront jamais établies dans le confort ou l'évidence de leur statut. [...] Dans un monde où l'idée de globalisation coïncide le plus souvent avec celle d'uniformisation, l'écrivain francophone a pris le parti de transformer son inquiétude en poétique du doute et de l'incertain, bref, en interrogation sur le « pour quoi » et le « pour qui » écrire. (Gauvin, *Les littératures de langue française à l'heure de la mondialisation* 162)

L'espace de la « Romanie » littéraire commune sera alors bâti sur des fondements bien mouvants mais, par cela, inspirants.

Que se passe-t-il dans les librairies et bibliothèques : la position et les rayons de la littérature francophone

Dans ce contexte, le monde de la littérature s'avère peu paisible. Et le monde de la littérature québécoise aussi. Cette littérature s'affirme de plus en plus au Québec, ce qui est confirmé par la naissance de nouvelles maisons d'édition et où des écrivains québécois publient leurs œuvres. Et ces textes seront de plus en plus visibles et lus aussi au-delà du Québec.

Au début, les œuvres des auteurs francophones étaient placées dans les rayons « littérature étrangère » dans des librairies françaises. Ces auteurs, comme le remarque Jovanka Šotolová, « enviaient souvent leurs collègues provenant des anciennes colonies britanniques, accueillis sans exception par la littérature britannique qui n'a pas trouvé nécessaire de

leur attribuer une tablette inférieure sur son étagère à livres » (Šotolová). Actuellement, dans plusieurs librairies parisiennes, on retrouve un rayon « littérature francophone » ou tout simplement « francophonie ». Et les libraires soulignent que cela facilite la vie des lecteurs qui avaient du mal à retrouver des œuvres des auteurs québécois ou magrébins. Pour certains libraires, comme « pour Anne, [...] employée au Divan, une filiale du groupe Gallimard, la francophonie renvoie d'emblée aux québécois. Et le Maghreb reste une littérature à part » (Diop). À la Fnac des Halles, il y a une large section intitulée « Roman Francophone », dans laquelle sont classés des auteurs du monde entier. Qui plus est, cet espace dispose des sections : Roman Afrique, Roman Antilles... « Voilà un bon compromis linguistique et géopolitique pour satisfaire tout le monde, même si Tahar Ben Jelloun, s'est indigné d'être classé dans le rayon Maghreb plutôt qu'en Littérature Française » (un employé de la FNAC, dans : Diop). Tahar Ben Jelloun n'est pas le seul à s'en indigner, mais toutes les discussions autour du manifeste ont, paradoxalement, contribué à populariser la notion de la francophonie et, par extension, à propager la littérature qualifiée de cette étiquette.

La jeune martiniquaise, Fabienne Kanor, joue avec les mots et les terminologies :

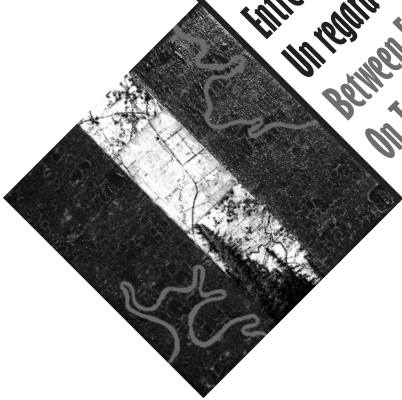
Suis-je un auteur créolofrancophone qui s'ignore ? Une écrivaine négropolitanophone ? Francopériphéricophone ? Négroparigophone ? Francophone ? Où ne suis-je pas plutôt un auteur tout court qui, à l'instar de Maryse Condé, rêve d'une littérature sans épithète mais avec toutes les bâtardises possibles. D'une langue sans origine, ni étiquette, qui ne serait que celle de l'auteur. Des langues originales pour dire les mondes... ». (Kanor dans : Le Bris, Michel, Jean Rouaud (dir.) 241)

Quelle que soit l'étiquette de cette littérature (francophone, québécoise, maghrébine ou littérature-monde en français), ce qui est primordial, c'est qu'elle crée le monde et que les lecteurs font vivre ce monde, accueillant avec enthousiasme cette littérature et, par conséquent, la langue, la matière et l'imaginaire dont ce monde est construit.

Bibliographie

- Biron, Michel, François Dument et Élisabeth Nardout-Lafarge. *Histoire de la littérature québécoise*. Montréal : Boréal, 2007.
- Diop, Mame Diarra. *Le Roman français. Enquête sur les phénomènes éditoriaux et l'avenir de la littérature francophone face au manifeste pour une littérature monde*. Mémoire de Master de Lettres Modernes Appliquées, sous la direction de Pierre Brunel. Université Paris IV La Sorbonne, 2007. <http://www.memoireonline.com/02/08/928/roman-francais-avenir-litterature-francophone-manifeste-litterature-monde.html> (consulté en octobre 2013).
- « Dossier Octave Crémazie. Textes critiques ». La Bibliothèque électronique du Québec. Les opuscules : n° 5 (ver. 1.0). <http://beq.ebooksgratuits.com/opuscules/cremazie-dossier.pdf> (consulté en octobre 2013).
- Diouf, Abdou. Discours du 5 octobre 2007, Limoges. <http://www.francophonie.org/Discours-de-M-Abdou-Diouf-Limoges.html> (consulté en octobre 2013).
- Figas, Ewa. « La conception de l'écrivain et de la littérature dans *La Concierge du Panthéon* de Jacques Godbout ». *Canadian Ghosts, Hopes and Values. Rémanences, espérances et valeurs canadiennes*. Textes établis par M. Abramowicz, J. Durczak. Lublin: Wydawnictwo UMCS, 2008.
- Francophonie*. www.francophonie.org (consulté le 5 avril 2013).
- Gauvin, Lise. « Le malentendu francophone ». *Le Devoir*, 2–3 juin 2007. F 5.
- . *Écrire pour qui ? L'écrivain francophone et ses publics*. Paris : Karthala, 2007.
- (dir.). *Les littératures de langue française à l'heure de la mondialisation*. Montréal : Hurtubise HMH, coll. « Constantes », 2010.
- Godbout, Jacques. *L'écrivain de province. Journal 1981–1990*. Paris : Seuil, 1991.
- . *La concierge du Panthéon*. Paris : Seuil, 2006.
- Jarosz, Krzysztof, Joanna Warmużńska-Rogóż. *Antologia współczesnej noweli quebeckiej*. Katowice: Oficyna Wydawnicza WW, 2011.
- Kwaterko, Józef. *Dialogi z Ameryką. O frankofońskej literaturze w Québecu i na Karaibach*. Kraków: TAIWPN Universitas, 2003.
- Laferrrière, Dany. « Buffet froid ». *La Presse. Lectures*, le 17 septembre 2006, p. ARTS SPECTACLES 15.
- . *Je suis un écrivain japonais*. Montréal : Boréal, 2008.
- Laurette, Pierre, Ruprecht, Hans-George. *Poétiques et imaginaires / Francopolypophonie littéraire des Amériques*. Paris : Éditions Le Harmattan, 1995.

- Le Bris, Michel, Jean Rouaud (dir.). *Pour une littérature-monde*. Paris : Gallimard, 2007.
- Maalouf, Amin. « Qui aurait l'idée d'appeler Flaubert écrivain francophone ? » Interviewé par Philippe Vandelchez France info, le lundi 17 septembre 2012 à 05:25 (enregistrement radio). <http://www.franceinfo.fr/culture-medias/tout-et-son-contraire/amin-maalouf-qui-aurait-l-idee-d-appeler-flaubert-ecrivain-francophone-741041-2012-> (consulté en octobre 2013).
- « Manifeste pour "une littérature-monde" en français ». *Le Monde*, le 16 mars 2007.
- Nepveu, Pierre. *L'Écologie du réel. Mort et naissance de la littérature québécoise contemporaine*. Montréal : Boréal, 1988.
- Pascal-Moussellard, Olivier. « La littérature française enfermée dans un ghetto ? » *Télérama* n° 2996, le 16 juin 2007. http://www.telerama.fr/livre/16374-la_litterature_francaise_enfermee_dans_un_ghetto.php (consulté en octobre 2013).
- Šotolová, Jovanka. « Literatura = svět ». 12.06.2007. A2, č. 18/2007. <http://www.iliteratura.cz/Clanek/26563> (consulté en octobre 2013).



*Entre le français et l'anglais
Un regard sur la traduction
Between French and English.
On Translation*

Joanna Warmuzińska-Rogóż
Université de Silésie

Les enjeux de la réécriture et de la traduction face à l'« entre-deux-langues » de Nancy Huston

En fait, nous sommes tous multiples.
(Huston, *Nord perdu* 19)

Observatrice vigilante des tendances actuelles dans le domaine littéraire, traductologique et culturel au Canada, Sherry Simon met en relief l'émergence de ce que l'on peut qualifier de pratique « déviante » de la traduction, résidant dans l'hybridation littéraire et culturelle, caractéristique de l'époque actuelle. Selon ses dires,

[r]ésultats de dynamiques culturelles propres à l'histoire canadienne, ces pratiques n'en participent pas moins de la pulsion généralisée à l'hybridité caractéristique de notre époque. Pulsion qui met à l'épreuve l'idée même de la traduction, celle d'une pratique de répartition qui gère équitablement la différence, qui se porte garante des frontières, des rives bien séparées par des ponts, des cultures bien identifiées par leurs langues, des identités nationales protégées dans leur unicité. (Simon, « Interférences... » 111)

Ce phénomène se propage considérablement plus qu'ailleurs au Canada où le dialogue interculturel constitue depuis bon nombre d'années

un trait inhérent de la littérature. Il s'accroît d'autant plus que le paysage littéraire canadien en général, et québécois en particulier, est peuplé des écrivains-traducteurs mélangeant les genres et identités et créant des textes inclassables qui déstabilisent les frontières (Simon, « Interférences... » 115). Parmi eux Nicole Brossard avec son *Désert mauve* où la traduction se manifeste sur le plan thématique, perçue comme « activité de rencontre interculturelle », les poètes-traducteurs Jacques Brault et Abraham Moses Klein utilisant les procédés de « génération textuelle » (Simon, *Le trafic...* 18) ou encore Agnès Whitfield avec son recueil poétique intitulé *Ô cher Émile, je t'aime ou l'heureuse mort d'une Gorgone anglaise racontée par sa fille* (Poésie/Le Nordir, 1993), le « recueil sur l'amant (le pays) qui vous échappe » (Felix 43). Ainsi, la traduction entre au cœur même de l'œuvre, notamment par une « impulsion traduisante » qui se conserve aussi au niveau de l'écriture (Simon, « Interférences... » 118). Comme le fait remarquer S. Simon, à travers cette multiplicité, se font entendre plusieurs voix et, structures textuelles aidant, se fait valoir la rencontre des paroles d'ici et d'ailleurs (Simon, *Le trafic...* 18).

Dans un contexte ainsi taillé, il nous semble particulièrement intéressant de réfléchir sur la spécificité de l'écriture/re-création/traduction¹ de Nancy Huston même si l'auteure ne fait pas partie du paysage littéraire québécois. Or, un trait inhérent de son écriture, qui est — reprenons la notion de Lise Gauvin — la « surconscience linguistique »² fait d'elle une représentante exemplaire du courant qui, quoique propre au Québec, ne rayonne pas seulement sur tout le territoire canadien, mais a ses représentants partout.

Une impulsion directe nous a été donnée par la parution de la version polonaise du roman *Lignes de faille* (Actes Sud, 2006), en version

¹ Nous reviendrons à ces termes plus tard.

² Rappelons que Lise Gauvin la définit comme « conscience de la langue comme lieu de réflexion privilégié, comme territoire imaginaire à la fois ouvert et contraint. Écrire devient alors un véritable "acte de langage", car le choix de telle ou telle langue d'écriture est révélateur d'un "procès" littéraire plus important que les procédés mis en jeu. La surconscience renvoie ainsi à un sentiment de la langue, une pensée de la langue et un imaginaire de la langue » (76).

anglaise : *Fault Lines* (Black Cat, 2008), intitulée *Znamię* (Wydawnictwo Dwie Siostry, 2008). Ainsi, le texte qui fonctionne déjà en doublet et qui éveille des doutes, soupçons et polémiques quant à la relation original – traduction se dote d’une version nouvelle qui doit nécessairement se positionner envers une existence double de l’original³.

Risquons-nous donc sur un terrain fascinant de l’écriture husto-nienne, même si, comme l’avertit Lohka, « l’écrivaine préfère ne pas entendre ce qui se dit de son œuvre, pour ne pas se laisser influencer. Que dis-je, elle refuse tout simplement d’écouter et de lire des discussions académiques à son propos, choisissant plutôt de rédiger elle-même ses opinions, académiques ou autres » (Lohka, « Nancy Huston... » 3).

Un bref parcours bibliographique

Nancy Huston est l’auteure d’une œuvre hétéroclite comprenant romans, essais, articles, livres pour enfants et pour la jeunesse, pièces de théâtre et scénarios de films. Cette anglophone d’origine canadienne est née en 1953 à Calgary qu’elle quitte vite avec ses parents qui durant leur mariage, annulé par le divorce en 1959, déménagent dix-huit fois. Le divorce et le départ subséquent de la mère stigmatisent profondément l’écrivaine :

[I]e lien que j’avais, petite, avec ma mère était un lien d’absence, exclusivement nourri d’imaginaire et d’évocations à travers ses lettres, ses mots... Cela ne m’intéressait pas d’avoir des relations civiles avec ma mère. Je n’ai commencé à mesurer la perte que lorsque je suis devenue mère. Comment a-t-elle pu couper le lien avec trois enfants : mon frère, ma sœur et moi ? C’est devenu de plus en plus opaque ; en tout cas, c’est une chose qui ne se répare pas. (Cité par Argand, en ligne)

³ Il convient de noter que, jusqu’à présent, il existe à notre connaissance une vingtaine de traductions du roman.

Huston reviendra plusieurs fois dans son écriture à cet événement traumatisant. Ainsi dans un article intitulé « A Tongue Called Mother » elle réfléchit sur le rapport des femmes écrivains à la langue maternelle et à la mère en se posant la question : « Où va-t-on, par rapport à l'origine pour écrire ? » (« A Tongue... » 69).

Depuis l'âge de six ans élevée par le père et sa deuxième conjointe, une Allemande de naissance, Nancy Huston part avec la famille reconstituée en 1968 aux États-Unis⁴. C'est là qu'elle découvre la langue française grâce à son professeur de français, originaire d'Alsace, qui enseigne à ses élèves non seulement la langue mais aussi la culture française. Ainsi, le français qui l'ensorcèle par son « étrangeté rassurante » (Argand, en ligne), remplace d'une certaine manière l'allemand que Nancy Huston apprenait grâce à sa belle-mère. Fascinée par la littérature française, elle obtient en 1975 la possibilité de participer au séminaire de Roland Barthes à Paris et prépare, sous sa tutelle, un mémoire de maîtrise publié plus tard sous le titre : *Dire et interdire. Éléments de jurologie*. Elle s'engage en même temps dans la cause féministe en adhérant au Mouvement de Libération des Femmes et se fascine pour les idées gauchistes. « Autant je ne regrette en rien mon engagement féministe, autant je suis critique à l'égard de mon gauchisme. J'ai participé à des actions que je réprouve, aujourd'hui, violemment », constate-t-elle humblement (cité par Argand, en ligne). Ses premiers écrits concernent avant tout le féminisme et la théorie littéraire. Ce n'est qu'en 1981 qu'elle publie son premier roman, *Les Variations Goldberg*, écrit en français et qui lui donne « [l]a joie absolue de dire je à la place de quelqu'un d'autre » (cité par Argand, en ligne). Cette année est donc pour elle significative pour deux raisons. Premièrement, sur le plan personnel, elle se marie avec Tzvetan Todorov, « [l]ui exilé de l'Est ; elle, exilée de l'Ouest » (cité par Richters, en ligne)⁵. Deuxièmement, elle découvre la littérature française et la culture française.

⁴ Cette première traversée des frontières est importante, car elle devient dans l'imaginaire de *Nord perdu* le début du processus de la perte : perte géographique de Calgary, de l'Alberta et du Canada ainsi que perte d'une identité nationale et culturelle canadienne (Calderon 11).

⁵ Elle décrit son mariage avec Todorov ainsi : « Nous sommes nos premiers lecteurs et c'est très bien parce que nous ne faisons pas les mêmes fautes de français » (cité par Argand, en ligne).

xièmement, même si Huston pensait déjà depuis longtemps à écrire un roman, elle ne s'est risquée à le faire qu'après la disparition de Barthes, son père spirituel, en 1980. « Comme si mon surmoi théorique avait disparu avec lui », affirme-t-elle (cité par Richters, en ligne). En décrivant son trajet créatif, elle souligne que

[c]'est Romain Gary, qui, par sa magie, sa capacité d'enchantement, son inventivité, son refus de la réalité brute, m'a libérée de Barthes, Sarraute et de Robbe-Grillet. Quand je suis arrivée à Paris, je disais à qui voulait l'entendre que j'avais envie d'écrire. Mais l'époque n'était pas à la littérature considérée comme une activité de luxe. Il fallait tout comprendre, lire Marx, Lacan, et soutenir la révolution. Comme j'étais assez ignorante et conformiste, je me suis plongée avec entrain dans l'étude du structuralisme, de la psychanalyse et de la linguistique. (Cité par Richters, en ligne)

La spécificité de l'écriture houstonienne ou la langue au centre d'intérêt

Établie depuis 1975 à Paris, l'écrivaine choisit comme langue d'expression artistique le français, en fait une langue vernaculaire qu'elle adopte comme la sienne à l'âge adulte. L'auteure explique son choix de manière suivante: « Je n'entendais plus ma langue ; elle m'habitait comme un poids mort » (*Lettres...* 103), par contre, en français « les mots [...] avaient un goût ou plutôt un volume, ils étaient vivants » (*Lettres...* 103)⁶. C'est un processus lent et surprenant aux yeux de l'écrivaine :

⁶ Rappelons que Nancy Huston n'est pas précurseur de ce type d'activité créative et traduisante dans le contexte canadien. Il convient d'évoquer à ce propos Daniel Gagnon qui a choisi un sens inverse, du français vers l'anglais, et ceci à cause de « l'étouffement dans [s]a langue française » (Gagnon,

Ce n'est qu'à partir du moment où plus rien n'allait de soi — ni le vocabulaire, ni la syntaxe, ni surtout le style —, à partir du moment où était aboli le faux naturel de la langue maternelle, que j'ai trouvé des choses à dire. Ma « venue à l'écriture » est intrinsèquement liée à la langue française. Non pas que je la trouve plus belle ni plus expressive que la langue anglaise, mais étrangère, elle est suffisamment *étrange* pour stimuler ma curiosité. (Sebbar et Huston 16)

L'écrivaine devient avec le temps bilingue⁷, même si elle admet qu'il existe « bilinguals and bilinguals ». « False bilinguals (the category to which I belong) » différent, selon elle, des « true bilinguals » (cité par Richters, en ligne). Tout en ayant une maîtrise parfaite du français, Huston perçoit dans sa relation avec la langue une lacune qui ne serait jamais comblée découlant du fait qu'elle n'avait pas appris le français comme enfant ce qui fait qu'il n'y a pas d'émotions propres à ce type d'apprentissage. Pour elle, le français ne sera jamais sa « deuxième mère, mais toujours une marâtre » (*Lettres...* 13) qui lui permet de « vivre entre guillemets » (*Lettres...* 168).

Le choix d'une position d'expatriée la dote d'un don particulier. Selon Dawid Bond, « [l']individu qui s'expatrie se crée un autre moi, un double qu'il tient à distance et qu'il observe de loin. Il se voit par les yeux de ceux qui appartiennent à son nouveau pays et à sa nouvelle culture, devenant à la fois ceux qui voient et ce qui est vu » (en ligne). Huston explique son désir de manière suivante : « Habiter un autre sol, laisser pousser d'autres racines, réinventer son histoire en rendant étrange le familier, et étranger le familial. Soit en écrivant sa langue

« Figures de... » 238), la langue qui lui paraissait morte, quelle coïncidence par ailleurs avec le propos de Huston (Gagnon, « Les mots... » 166). Puis, suivent d'autres écrivains canadiens et québécois qui s'aventurent sur ce chemin, les anglophones Nancy Huston, Robert Dickson et Agnès Whitfield et les francophones Gérard Leblanc, Paul Savoie et Lola Lemire Tostevin.

⁷ De ses propres paroles, « au bout de dix années de vie à l'étranger, loin d'être devenue "parfaitement bilingue", je me sens doublement mi-lingue » (Sebbar et Huston 74).

maternelle au milieu d'une langue étrangère [...] soit en échangeant carrément de langue» (*Désirs*, 73). Klein-Lataud explique ce besoin vital de l'écrivaine ainsi : «L'adoption d'une autre langue s'avère ainsi le moyen d'accéder à l'authentique. Dans l'espace que ménage celle-ci du fait même qu'elle est étrangère elle permet de respirer, elle offre le jeu qui permet l'émergence du JE de l'écriture» (214).

Ainsi, selon les dires de l'écrivaine, elle accepte de «s'installer à tout jamais dans *l'imitation, le faire-semblant, le théâtre*» (Huston, *Nord perdu* 30). Le français devient donc d'une certaine manière un «masque protecteur» (Lohka, «Dialogue...» 85). Huston explique que «parler une langue étrangère c'est toujours, un peu, faire du théâtre» (*L'Empreinte...* 230). D'ailleurs, le thème de changement d'identités est cher à Huston qui dans un entretien accordé au journal *Le Temps* admet que le fait d'être confrontée à d'autres langues «permet d'avoir plusieurs identités, de vivre d'autres réalités» (Chardon 33). Elle voit sa décision d'abandonner provisoirement l'anglais en faveur du français par le biais de sa relation douloureuse avec sa mère : tout comme sa mère l'a abandonnée à l'âge de six ans, elle cherche un autre moi, détaché de la mère et de la «langue mère» (Huston, *Nord perdu* 51) grâce à l'usage d'une langue étrangère. Elle résume ce procédé en ces mots : «Langue étrangère, nouvelle identité» («A Tongue...» 265).

De plus, cet incessant va-et-vient linguistique permet à Huston de ne jamais appartenir à aucun groupe social. Elle se comporte comme un ours, selon la terminologie de Eric Landowski, donc comme celui qui en tant qu'individu en relation avec la société s'éloigne du groupe communautaire auquel il ne veut pas ou ne se sent pas appartenir (Landowski dans : Lohka, «Dialogue...» 85–86). C'est une écriture d'expatriée qui se compose de deux «moi» : de l'enfant de l'Alberta qui se sent coupable d'avoir quitté la famille, le pays et la langue d'une part, et de l'adulte au «masque francophone» (Huston, *Nord perdu* 68), d'autre part.

Toutefois, le travail entre deux langues n'est point facile. L'auteure a un sentiment de «flottement entre l'anglais et le français, sans véritable ancrage dans l'un ou l'autre» (*Lettres...* 77). De plus, elle se trouve dans «l'effrayant magma de l'entre-deux-langues, là où les mots *ne veu-*

lent pas dire, là où ils refusent de dire, là où ils commencent à dire une chose et finissent par en dire une toute autre» (*Nord perdu* 13).

Une oscillation constante entre l'anglais et le français vaut à Nancy Huston de nombreux prix littéraires, parmi lesquels le Prix Contre-point pour *Les Variations Goldberg*, le Prix Louis Hémon pour *La Virevolte*, le Prix Goncourt des lycéens pour *Instruments des ténèbres*, le Prix Femina et le Prix des lecteurs Radio-Canada pour *Lignes de faille*⁸, mais cela déclenche aussi en 1993 une forte polémique suite à l'attribution à l'auteure du prix du Gouverneur général du Canada pour son auto-translation *Cantiques des plaines* dans la catégorie « Romans et nouvelles »⁹. Les adversaires, parmi lesquels cinq éditeurs montréalais, ont demandé l'annulation du prix en raison du caractère du texte qui — dans leur opinion — n'est qu'une traduction. Accusée d'être « Albertaine détroquée », « anomalie territoriale » ou encore « Anglaise récalcitrante », Nancy Huston s'est défendue en présentant son auto-translation comme réécriture et re-création (Wilhelm, en ligne). Quoi qu'il en soit, le scandale lié à la remise du Prix l'a fait connaître au lectorat québécois et canadien-français auquel l'auteure n'avait pas pensé en traduisant son roman (Mossière 92)¹⁰. Simon fait valoir que le débat, ayant pour racines les questions purement institutionnelles, s'est transformé avec le temps en une grande discussion sur la définition de l'œuvre traduite (nous y reviendrons plus tard).

⁸ N'oublions pas Prix Goncourt — choix polonais en 2006 pour la traduction de *Lignes de faille*.

⁹ Il convient de citer encore une fois le nom de Daniel Gagnon qui, lui aussi, s'est vu attribuer le prix, dans son cas c'était le Prix Molton de l'Académie des lettres au Québec, pour son roman *La fille à marier* (Léméac, 1985), écrit tout d'abord en anglais sous le titre *The Marriageable Daughter* et jamais publié en version originale.

¹⁰ Comme le rappelle Mossière, « dans son entrevue avec Stéphan Bureau, Nancy Huston tombe singulièrement d'accord avec ceux qui ont critiqué l'attribution du Prix du Gouverneur général à son roman, en remarquant que ce prix lui avait été attribué par des destinataires auxquels il n'était nullement adressé et qui, pouvons-nous désormais ajouter, en étaient partiellement exclus d'un point de vue linguistique » (94).

Si l'on pense à Nancy Huston en tant qu'écrivaine canadienne, une anglophone qui commence sa carrière littéraire par l'abandon de sa langue maternelle en faveur du français, une co-existence difficile de deux nations au sein du même pays vient tout de suite à l'esprit. Effectivement, l'auteure elle-même confirme ce soupçon :

C'est une expérience fastidieuse et frustrante, d'irritation [...] contre les langues elles-mêmes, d'être si rétives à coopérer et à se ressembler, de refuser obstinément de communiquer entre elles, de se fondre l'une dans l'autre ; du reste certains jours, les jours où je donne dans la psychanalyse à deux sous, ce qui arrive aux meilleurs d'entre nous, je pense que c'est peut-être ça au fond : une histoire de mariage, oui, comme si je faisais inlassablement l'aller-retour entre maman et papa [...], m'efforçant d'expliquer maman à papa et papa à maman, écoutez, écoutez, ça n'en a peut-être pas l'air mais en fait vous dites exactement la même chose, écoutez, vous êtes compatibles, restez ensemble, ne rompez pas, ne vous séparez pas, ne fracassez pas tout en fracassant votre mariage, [...] — et peut-être, aussi, une tentative pour guérir mon pays, pourquoi cette faille profonde entre anglophones et francophones, c'est ridicule. (Huston, « Traduttore... » 158—159)

Elle admet ne coïncider en fait avec aucune identité : « En même temps je me dis que c'est cette coexistence inconfortable, en moi, de deux langues et de deux façons d'être qui me rend le plus profondément *canadienne* », avoue-t-elle (« A Tongue... » 38). De plus, le fait de passer ses plus jeunes années au Canada, l'a nécessairement empreignée de deux cultures existant côte à côte¹¹. D'autre part, comme le souligne Bond, maintenant, elle n'est ni canadienne ni française. « Je suis une fausse Française, une fausse Canadienne » (*Lettres...* 101), se plaint-elle. Pour se définir, elle recourt donc le plus couramment à son enfance : « Mon pays, c'était le Nord, le Grand Nord, le Nord vrai, fort et libre. Je l'ai trahi, et je l'ai perdu » (*Nord perdu* 15). Comme une exilée n'étant

¹¹ L'écrivaine avoue : « I had to switch languages at the age of six, growing up in Calgary » (*The Independent*, en ligne).

attachée à aucun pays, une « *Canadienne-anglaise* écrivant *en français* à Paris sur le *Canada anglais* », elle écrit dans le fossé entre les cultures, dans la rupture (Mossière 99)¹². Lohka fait remarquer que « pour Nancy Huston, inventer des personnages mi-ours mi-caméléon, des masques parlants, constitue *son* besoin vital, sa façon de vivre son altérité et de tisser des liens, si ténus soient-ils, avec le passé anglo-canadien dont elle (s')est coupée » (Lohka, « Dialogue... » 89). Ne serait-ce pas un signe de « surconscience linguistique » déjà évoquée ? D'autre part, ne serait-ce pas aussi son projet d'écriture et de traduction ?

Repenser le modèle de traduction

Penchons-nous donc sur la question des enjeux entre l'original et la traduction propres à l'écriture hustonienne. C'est sur cette dimension que s'attarde Sherry Simon en esquisant une grande polémique autour du prix du Gouverneur général accordé à Huston¹³. Elle insiste sur deux éléments essentiels de la problématique. Premièrement, il s'agirait d'une question épineuse des frontières entre écriture en langue originale et version en langue étrangère. Les prises de positions à ce sujet diffèrent considérablement. Ainsi Jacques Allard est d'avis que « [q]uand on raconte la même histoire, en passant d'une langue à une

¹² Il est à noter que l'entre-deux-langues hustonien incite les chercheurs à y voir des explications des plus diverses. Ainsi, Wilhelm adopte une perspective féministe, d'ailleurs tellement chère à l'écrivaine. La langue est pour cette chercheuse « le lieu privilégié d'une invention de soi et d'une négociation des relations de pouvoir entre les sexes » (Wilhelm, en ligne). Ainsi, l'expérimentation linguistique détruit les rapports hiérarchiques non seulement entre langue maternelle et étrangère, mais aussi entre l'original et la traduction, soit entre l'autorité de l'écrivain identifiée traditionnellement à l'homme et son reflet dans une autre langue, toujours inférieur et associé à la femme.

¹³ L'affaire a été amplement décrite entre autres par Anne-Rosine Delbart (2003).

autre, il est évident que, quelle que soit la recreation langagiere (et le *Cantique* est bellement écrit), l'on raconte une histoire déjà racontée » (Allard, cité par Simon, *Le trafic...* 48). Pourtant, la pratique littéraire et éditoriale de tous les jours ainsi que les débats des critiques de la modernité et de la postmodernité nous convainquent que la réponse n'est pas si simple.

En deuxième lieu, l'écriture houstonienne suscite des doutes quant aux frontières de l'appartenance littéraire. Jean Royer s'insurge qu'en rédigeant son texte d'abord en anglais, l'écrivaine se positionne comme canadienne-française (Royer, dans Simon, *Le trafic...* 49). Toutefois, Simon sème des doutes à ce propos: « comment savoir où est l'avant et l'après, la langue première et la langue seconde, l'identité véritable et l'identité d'emprunt, l'original et la traduction? » (*Le trafic...* 49). Les écrivains auto-traducteurs canadiens et québécois s'avèrent réticents envers ce signe d'équivalence entre la deuxième version de leur œuvre et la traduction. Ainsi, à part Agnès Whitfield déjà évoquée, le poète et traducteur Robert Dickson se qualifie de transfuge culturel et se présente comme poète francophone malgré ses origines canadiennes-anglaises (cité par Gagnon, « Figures de... » 239). En général, comme le fait remarquer Daniel Gagnon, un autre écrivain auto-traducteur, « la figure du traducteur est d'une façon ou d'une autre refusée, voire effacée, au profit de celle de l'écrivain » (« Figures de... » 239)¹⁴.

Si on remonte à tous les débuts de l'auto-traduction de Nancy Huston, il convient de rappeler que tout d'abord l'écrivaine travaillait en français et ce n'est qu'après une quinzaine d'années qu'elle a commencé à écrire en anglais¹⁵. C'est donc tout d'abord le bilinguisme acquis

¹⁴ Gagnon ajoute que parfois ce sont les éditeurs qui rejettent le modèle de réécriture tout en préférant parler de la traduction faite par l'auteur, et ceci souvent contre la démarche créative de l'auteur (« Figures de... » 240).

¹⁵ En réfléchissant sur les raisons qui poussent les écrivains à utiliser une langue autre que leur langue maternelle, Klein-Lataud donne des exemples des aléas de l'histoire, qu'elle soit personnelle ou écrite « avec une grande Hache », comme elle dit suivant le propos de Perec, qui poussent l'écrivain à s'exiler et adopter une autre langue pour des fins pratiques, personnelles ou éditoriales. Elle appelle ce type d'écrivains des « transfuges de la langue maternelle » aux-

à l'âge adulte découlant du choix de Huston qui engendre son projet. Tout en ayant trouvé sa vocation littéraire grâce au français, un peu par nécessité, elle s'est mise par la suite à s'autotraduire ce qui lui a permis d'améliorer ses propres textes, de les repenser.

Nombreux sont les écrivains qui commencent à s'autotraduire déçus par les traductions de leurs œuvres (comme Nabokov). Il est à noter que Huston se met à le faire avec *Plainsong*, en 1993, son premier roman écrit tout d'abord en anglais pour les mêmes raisons : « Je n'aurais fait confiance à personne pour le traduire. Quand la première version a été terminée, je l'ai réécrite en français »¹⁶ (cité par Richters, en ligne).

Une chose importante, avec *Plainsong* elle renoue avec l'anglais, et par là, une fois libérée grâce au français de sa langue maternelle (qui, comme nous l'avons vu, est pour elle équivalente à sa mère) et de son passé, elle retrouve son pays d'origine :

Avec ce livre [*Plainsong*], mes racines ont pris de l'intérêt pour moi. J'avais toujours dit à tout le monde que je venais d'un pays plat, avec une histoire inexistante, une culture zéro. Et peu à peu, je me suis aperçue qu'il pouvait y avoir de la passion, de la magie et de la matière littéraire dans mes racines. Et ça m'est venu en anglais. J'entendais la musique de l'anglais. Des cantiques, des chansons de cow-boy, et de travailleurs des chemins de fer. Il fallait que ce soit en anglais. (Huston dans l'interview avec Laurin, en ligne)

Elle redécouvre donc sa langue maternelle comme si elle était une langue étrangère, tout comme le français une vingtaine d'années plus tôt. Avec le temps, elle retrouve un plaisir particulier à écrire un texte littéraire à moitié en français et à moitié en anglais en aposant dans le manuscrit d'*Instruments des ténèbres* les deux langues côte à côte.

Par ailleurs, l'écrivaine elle-même ne fait pas de différence entre l'original et la traduction, en convainquant dans son essai « Traduttore

quels elle oppose ceux qui ont commencé à écrire suite au changement de langue (212—213).

¹⁶ Klein-Lataud souligne que Huston insiste sur le terme de réécriture pour son procédé (220).

non è traditore », paru dans le recueil collectif *Pour une littérature-monde*, que l'écrivain « écrit pour *agrandir* le monde, pour en repousser les frontières. Il écrit pour que le monde soit doublé, aéré, irrigué, interrogé, illuminé par un *autre* monde, et qu'il en devienne habitable. Ce faisant, l'écrivain traduit. Ce n'est jamais chose facile. On fait ce qu'on *peut* » (« Traduttore non è traditore » 153—154). Elle y prétend avec insistance que la traduction occupe un rôle privilégié même en ce qu'elle est révélatrice de vérité. Ainsi, elle se réfère à la pensée philosophique allemande, notamment celle de Heidegger ou de Gadamer, selon laquelle la traduction se fait voir en tant qu'une autre compréhension et interprétation du monde.

Ce procédé remet en question la notion d'original. Klein-Lataud fait remarquer à ce propos que « [b]eaucoup d'écrivains ne soutiennent-ils pas, d'ailleurs, que tout texte est la traduction d'un texte idéal n'existant que dans l'esprit de son créateur, qui ensuite en opère la "mise en mots" dans une ou plusieurs langues ? » (227). Elle rappelle aussi le cas d'Agnès Whitfield déjà évoquée et de sa « traduction sans original ».

Le projet de l'entre-deux-langues de Nancy Huston, soit de l'auto-traduction, permet de voir donc la traduction dans une perspective plus vaste comprise comme l'élargissement de l'horizon d'une langue et comme une interprétation du monde, ce qui se chevauche parfaitement avec la conception de Steiner selon qui « tout acte de langage est une traduction » (Steiner, « De la traduction... » 41).

L'auto-traduction hustonienne perturbe considérablement le processus de traduction « traditionnel », et — comme le constate Jane Elisabeth Wilhelm, subvertit les rapports hiérarchiques entre l'original et la traduction. Sherry Simon va jusqu'à dire que

la traduction sert à tracer une ligne de démarcation entre conceptions valides et fausses de l'identité culturelle. Là où on voudrait inscrire une frontière confiante autour de l'identité culturelle, le brouillage entre original et traduction apparaît comme une menace ; les incertitudes de l'entre-langue mettent en question des hiérarchies institutionnelles et axiologiques qui semblaient aller de soi ». (*Le trafic...* 50)

Ce qui facilite ce changement de rôles, c'est la thématique chère à l'écrivaine, l'exil, « le sentiment d'être dedans/dehors » qui « ouvre sur la question de l'identité personnelle et des identités multiples (linguistique, sexuelle, nationale ou politique), si bien que l'identité des auteurs et des traducteurs peut également s'entremêler et se confondre » (Wilhelm, en ligne).

Lignes de faille en polonais : deux originaux, une traduction ?

Ce sont les souvenirs d'une enfance tourmentée et l'attachement à la musique qui ont poussé Huston à écrire *Lignes de faille*. Donnons la parole à l'écrivaine :

The reason this story struck me so violently was not so much the proof that the Nazis were so bad — since there is probably not a subject under the sun on which the consensus is so universal... but the question of identity, and what happens to a child when suddenly it has to switch lanes, learn it's a German child, learn the language, and how this would shape the child. (Huston dans « Biography — Nancy Huston... », en ligne)

C'est un roman de la quête : des racines, du passé, de l'identité individuelle et collective (Lepage 92). Dans le roman rigoureusement construit le lecteur retrouve quatre parties de longueur égale, chacune narrée par un enfant de six ans qui est lié au narrateur suivant par des liens familiaux dans la chronologie en sens inverse et qui va à l'encontre de l'arbre généalogique précédant l'incipit. Ce type de construction permet à l'auteure de placer l'action dans quatre strates temporelles et spatiales différentes. Les bribes d'informations parsemées au cours du récit forment un puzzle complet dans la dernière partie du roman dans laquelle le lecteur apprend le passé de Kristina, du vrai nom Klarysa, Ukrainienne de naissance, enlevée par les nazis et adoptée par une famille

allemande dans le cadre du programme Lebensborn. Une fois la guerre finie, elle apprend son passé et en même temps découvre que la langue qu'elle parle n'est pas la sienne. Elle-même connaît ses origines grâce à Janek, un jeune Polonais adopté aussi par la même famille. À la fin de la guerre les deux jeunes sont placés dans un orphelinat pour trouver par la suite de nouvelles familles adoptives. Ainsi, Kristina est renvoyée à Toronto où elle est placée dans une famille d'immigrés polonais. Janek la retrouvera des années plus tard, à New York, avant de se suicider.

Comme le fait remarquer Lepage (89), l'écrivaine esquisse son projet romanesque déjà par le choix de la citation de Rilke, placée en exergue: «Qu'était-ce — cette façon de brûler, de s'étonner, de ne jamais pouvoir faire autrement, de sentir la douce, la profonde, la rayonnante montée des larmes? Qu'était-ce?» (*Lignes de faille* 7). Ce sont les paroles de Sadie, chronologiquement parlant le personnage suivant, la grand-mère du premier narrateur, Juive de choix et chercheuse travaillant sur l'Holocauste, qui expliquent pleinement le projet du livre: «On ne peut pas construire un avenir ensemble si on ne connaît pas la vérité sur notre passé, [...] j'ai beaucoup de questions concernant ce fragment particulier de notre passé...» (*Lignes de faille* 157). Par ailleurs, dans ce personnage se focalise la problématique centrale du livre, c'est-à-dire la reconstruction de la mémoire collective et individuelle¹⁷. En tant qu'enfant illégitime, délaissée par sa mère, Sadie est obsédée par une quête des origines, d'autant plus qu'elle soupçonne provenir d'une famille nazie, donc ontologiquement imprégnée du mal. C'est pour cela qu'elle se convertit au judaïsme et se décide à partir pour l'Israël. Comme le remarque Elise Lepage, «[s]a conversion à la religion juive indique de même une volonté d'appartenir au clan des victimes plutôt qu'à celui des oppresseurs» (90).

¹⁷ La thématique par ailleurs tellement chère à Régine Robin qu'elle présente dans son *Roman mémoriel* de manière suivante: «La reconquête identitaire est mémoire, mémoire reconstruite, mémoire intellectuelle en même temps qu'affective. Si elle participe de la mémoire savante par son travail d'érudition et de reconstruction, elle a partie liée avec les enjeux de la mémoire collective» (1989: 109). Huston retravaille la problématique de l'identité qui est «constamment en construction» dans son essai «*L'espèce fabulatrice*» (Huet 42).

En se décidant à poursuivre ses recherches sur le nazisme et Lebensborn dans l'Israël des années 1980, elle cause inconsciemment le trauma de son fils Randall, qui tourmenté par un événement tragique qu'est l'accident de sa mère, provoqué — il en est convaincu — par la malédiction de son amie palestinienne, devient un adversaire féroce des musulmans. L'histoire familiale trouve son point culminant dans le personnage de Sol, le premier narrateur, le fils unique de Randall, dont le nom évoque « un flot de lumière instantané invisible » (Huston, *Lignes de faille* 15). Cet enfant doué s'empregne de tout le mal du monde.

Dans *Lignes de faille* Nancy Huston aborde des thèmes vivaces du XX^e siècle, et parmi lesquels : la Seconde Guerre mondiale, le conflit israélo-palestinien, la guerre en Irak, et ceci en ayant recours à des narrateurs et personnages d'origines diverses : allemande, juive, américaine et autres. Malgré un succès considérable de *Lignes de faille* et l'attribution du Prix Femina, Huston a eu du mal à trouver un éditeur de la version anglaise du roman aux États-Unis. « [It] may have something to do with the political climate [...]. Apparently, American readers couldn't get past Sol. He was not considered a good commercial bet », constate-t-elle (*The Independent*, en ligne).

Plus que dans tout autre roman hustonien, la thématique de *Lignes de faille* s'inscrit parfaitement dans le projet de l'entre-deux-langues. Ainsi, comme le fait remarquer Lepage,

Huston suggère que chacune de ces tragédies n'appartient pas en propre à une mémoire nationale particulière, mais que toutes relèvent d'une mémoire internationale dont chacun est l'héritier et qu'assume désormais une littérature transnationale affranchie des frontières et des critères d'appartenance nationale. (Lepage 80)

Il s'en suit que, si au niveau thématique il n'y pas de frontières et les littératures nationales n'ont plus de futur, il n'est pas possible que la littérature appartienne à une langue. Il se peut que, en tant que signataire du manifeste de Jean Rouaud et Michel Le Bris « Pour une "littérature-monde" en français », Huston qui met au monde des

personnages aux appartenances plurielles et problématiques, ne puisse imaginer la littérature appartenant à une seule langue. En fait, le projet hustonien se donne à voir sur plusieurs niveaux: de la thématique identitaire (quête de l'identité, crise de l'identité), par un sentiment de dédoublement et l'impression d'être scindé en deux personnalités distinctes¹⁸ jusqu'au dédoublement linguistique de l'auteure elle-même¹⁹.

Comme nous l'avons vu, tantôt dénigrée, tantôt portée aux anges, la double écriture de Nancy Huston suscite déjà beaucoup de discussions. Or, qu'est-ce qui se passe si ce doublet original, une sorte de bi-texte ou, comme le veulent certains, cet original avec l'auto-translation, devient un multi-texte en ce sens qu'il englobe aussi bien les deux originaux que la version polonaise marquée par les choix du traducteur?²⁰

La traduction polonaise du roman *Lignes de faille* nous apportera sûrement quelques indices intéressants. *Znamię* a vu le jour en Pologne dans la maison d'édition Wydawnictwo Dwie Siostry en 2008, dans le cadre d'une série „Własny Pokój” (« Sa propre chambre ») conçue pour présenter « des romans originaux, écrits par des auteures ayant une position forte dans la littérature mondiale et pourtant inconnues en Pologne » (site web de Wydawnictwo Dwie Siostry). L'éditeur a fait paraître dans cette série de telles écrivaines que Květa Léगतová (*Hanulka Jozy*) et Alice Munro (*Kocha, lubi, szanuje..., Uciekinierka*), qui à l'époque était inconnue en Pologne et dont l'œuvre n'a pas eu jusqu'à ce moment-là de version polonaise. Selon Jadwiga Jędryas, la traductrice de *Lignes de faille* vers le polonais, qui a eu la gentillesse de répondre à nos ques-

¹⁸ C'est notamment Bond qui décrit amplement cette problématique.

¹⁹ Notons passagèrement que plusieurs romans hustonien réalisent ce schéma. Ainsi, le doublet *Plainsong/Cantique des plaines* semble être très bien placé pour illustrer cette thèse car les concepts d'exclusion et d'altérité, centraux dans le roman, se donnent à voir aussi bien au niveau de l'intrigue et des personnages qu'au niveau même de lecture vu que le lecteur francophone du Canada est confronté entre autres à des expressions populaires de France alors qu'un lecteur français sera sûrement surpris par des référents culturels nord-américains et des bribes anglaises dans sa langue maternelle (Mossière 93—95).

²⁰ Les notions de « bi-texte » et « multi-texte » sont de Magda Heydel.

tions concernant son travail²¹, l'écriture de Nancy Huston s'est inscrite idéalement dans les cadres de la série. Quant au choix du roman, la traductrice a fait la connaissance de l'œuvre hustonienne tout d'abord à travers *Lignes de faille*, en version française, puis, intéressée par l'aspect rebelle de cette écriture, détectable au niveau thématique, notamment dans le dépassement des tabous, et touchée par la spécificité dans le maniement du français, elle s'est familiarisée avec d'autres romans de l'auteure. En entreprenant sa tâche, la traductrice était consciente de l'identité problématique de Huston, de son choix du français en tant que langue de création au début de sa carrière et de son oscillation constante entre les deux langues.

Il va donc sans dire que l'existence des deux textes autoriaux a eu ses répercussions sur l'opération traduisante. La définition anodine de l'auto-traduction forgée par Anton Popovic qui la traite comme "the translation of an original work into another language by the author himself" (19) ne dévoile pas toutes les astuces de ce procédé. Changeons donc un peu pour les besoins de notre analyse le schéma du processus de traduction et introduisons-y, suivant la proposition de Richters (16), la phase où l'auteur devient aussi traducteur. Ainsi, nous obtenons :

$$A \rightarrow ST \text{ in } L1 \rightarrow A \rightarrow TT \text{ in } L2$$

ou :

- A — auteur,
- ST — auto-traduction,
- L1 — langue 1,
- TT — traducteur,
- L2 — langue 2

Les questions qui viennent tout de suite à l'esprit sont les suivantes : l'existence des deux textes originaux influe-t-elle sur le processus de traduction ? Le traducteur sent-il l'obligation de prendre en considération les deux versions originales du texte ? La correspondance avec la traduc-

²¹ Toutes les informations concernant la traduction polonaise et les circonstances de sa parution proviennent de ma correspondance électronique avec Mme Jadwiga Jędryas (le 1^{er} novembre 2013) qui m'a accordé le droit de citer ses propos.

trice n'est pas moins instructive à ce propos. La présence du bi-texte lors du processus de traduction était pour la traductrice premièrement naturelle vu que les textes houstoniens fonctionnent toujours en français et en anglais, deuxièmement, elle était aussi obligatoire car l'agent de Nancy Huston a informé l'éditeur du postulat de l'auteure de prendre en considération tous les changements par rapport au texte français présents dans le texte anglais. Comme l'admet Jadwiga Jedryas, cette exigence lui a semblé assez évidente vu la manière d'écrire de Nancy Huston et son intention de corriger son propre original. L'écrivaine traite d'ailleurs l'auto-traduction comme un moyen de réviser ses œuvres (Richters, en ligne), au point de plaisanter: «Maybe if I translated my books back and forth fifty or sixty times they'd get *really* good!» (Huston citée par Richters), et ceci malgré sa déclaration: «Mais là où Gary faisait des versions différentes pour les publics différents, je tiens au contraire à ce que mon texte soit rigoureusement le même dans les deux langues» (Huston citée par Argand 32)²². Quoi qu'il en soit, qui serait mieux placé pour traduire tous ces éléments-là que l'auteure elle-même?

Si l'on revient à l'analyse de *Lignes de faille* et de son équivalent polonais, il est évident que l'auteure introduit des changements lors du travail sur la deuxième version du texte, soit en l'amplifiant, soit en changeant des mots distincts, soit en omettant certains fragments. Ainsi, la traduction polonaise est par moments plus riche et plus détaillée que l'original français, à titre d'exemple le fragment suivant: „Głowę opanowuje mi dziwne uczucie jakby płynność, rozpuszczanie się/jakby mnie tu tak naprawdę nie było nikt nie zwraca na mnie uwagi”²³ (*Znamie* 85), est absent dans la version originale. Par moments, par contre, l'auteure omet certaines phrases dans la version anglaise et comme la traductrice polonaise se base sur les deux versions du texte, elle décide de ne pas les introduire dans son texte. Ne citons que le fragment où Sol décrit ses expériences à l'hôpital après l'opération, respectivement en version originale et en polonais:

²² Pour une analyse détaillée de l'auto-traduction chez Nancy Huston voir: Richters (en ligne).

²³ La typographie originale.

C'est épouvantable. Quand je remonte enfin à la surface et que ma personnalité se remet en place avec tous ses souvenirs et ses espoirs, j'en veux au médecin pour cette heure de vie perdue. (*Lignes de faille* 65)

To okropne uczucie, ale w końcu udaje mi się wypłynąć z powrotem na powierzchnię. (*Znamie* 58)

Le texte polonais abonde en exemples de ce type. Selon les dires de la traductrice de la version polonaise, la version anglaise de *Lignes de faille* est beaucoup plus dense, ce qui découle, au moins partiellement, du caractère compact de l'anglais. Il est à noter que la traductrice a reçu le texte anglais vers la fin de son travail ce qui lui a permis d'apporter des changements à l'étape de l'auto-correction. Or, en tant que spécialiste en deux langues, détenteur du diplôme de la linguistique appliquée à l'Université de Varsovie et interprète de conférence avec les combinaisons linguistiques français-anglais-polonais, la traductrice a trouvé avantageuse la situation dans laquelle elle peut confronter toujours les deux versions. Ainsi, un texte éclarcit l'autre là où le choix d'une nuance sémantique ou stylistique est difficile. Selon Jędryas, la version anglaise de l'écrivaine a souvent renseigné sur l'intention auctoriale. Il est à noter que la traductrice a travaillé pour la première fois sur les deux versions du texte forgées par le même auteur, mais — selon ses dires — aujourd'hui, il lui arrive de consulter différentes traductions (anglaise, française ou néerlandaise, selon le cas), si elles sont disponibles, lors de son travail.

Le témoignage de la traductrice polonaise de *Lignes de faille* montre clairement que le rôle du traducteur change considérablement. Il se trouve incontestablement dans une situation plus confortable en ayant accès à deux textes auctoriaux et un dilemme classique concernant le choix d'un équivalent approprié, décrit notamment par Balcerzan (148) n'est plus tellement difficile.

Notons aussi, *last but not least*, la question du titre. L'aspect fragmenté et lacunaire constitue un trait inhérent du roman et le titre même y renvoie. Le mot « faille » fait premièrement penser à la géologie et signifie 'fracture de l'écorce terrestre, suivie du glissement d'une des

deux lèvres (ou bord de chaque compartiment) le long de l'autre' (*Le Petit Robert*). La « ligne de faille » est 'sa trace à la surface' (*Le Petit Robert*). Selon les propos de Lepage, métaphoriquement, le titre,

évoque la rupture, la discontinuité, tout comme le système narratif fondé précisément sur les failles de la mémoire, des récits tant collectifs qu'individuels. [...] Le fragment, la lacune, la faille : telles sont bien les formes par lesquelles se donne à lire ce roman, à la fois familial et mémoriel. (89)

À cela s'ajoute la signification du titre renvoyant premièrement aux abîmes isolant les narrateurs les uns des autres, une sorte de *generation gap*, un décalage temporel de chaque histoire et deuxièmement aux conflits parmi les personnages qui se créent, chacun à son insu, par opposition au parent narrateur. De cette manière, comme le fait remarquer Lepage, le titre peut s'interpréter à plusieurs niveaux, tous étant liés par les notions de manques et béances à combler (92–93). Or, si les titres en français et en anglais sont parfaitement équivalents, par contre, le choix d'un mot approprié dans la version polonaise s'est avéré problématique. En voulant suivre fidèlement la signification française, la traductrice a tout d'abord pensé à l'usage de tels lexèmes que *uskoki* (fr. 'replat'), *wyłomy* (fr. 'brèches'). Toutefois, ce champ lexical a paru inadéquat au contexte familial. Pour embrasser par le titre les quatre générations décrites dans le roman, la traductrice a choisi le mot *znamie* (fr. 'naevus'), qui, certes, fait tout de suite penser à l'aspect médical du terme mais qui renvoie aussi à une certaine stigmatisation. Par ailleurs, il serait difficile de proposer un autre lexème polonais qui engloberait la signification métaphorique des 'lignes de faille'.

En guise de conclusion

Si tant est que « [d]ans l'histoire d'une vie il est toujours question de l'exil, réel ou imaginaire » (*Lettres... 6*), Huston trouve sa propre solution

au problème de l'identité, qui est pour elle l'acte d'écrire. Comme le fait remarquer Dawid Bond,

[s]on dilemme n'est, au fond, que le dilemme de tous les êtres humains. Nous sommes tous doubles : individus libres et victimes de toutes sortes de forces qui nous menacent, sujets parlants transformés en objets par le discours des autres. En même temps, nous sommes des exilés, des êtres aliénés dans un monde qui ne tient pas compte de nous. (Bond, en ligne)

Bien que Huston elle-même constate : « Le problème, voyez-vous, c'est que les langues ne sont pas seulement des langues ; ce sont aussi des *world views*, c'est-à-dire des façons de voir et de comprendre le monde. Il y a de l'intraduisible là-dedans... » (*Nord perdu* 51)²⁴, elle parvient — grâce à son écriture doublée — à dépeindre des images variées, voire même contradictoires, du monde, et par là à découvrir et à faire découvrir l'Autre. C'est, par ailleurs, une des définitions possibles de l'écriture hustonienne que Mossière verbalise ainsi : « L'aspect le plus important de l'acte de lecture est sans aucun doute la possibilité de découvrir quelque chose de nouveau, à la fois, dans le texte, mais également en nous. Et c'est l'acceptation de cette expérience de l'étranger qui nous permet alors de nous ouvrir à la rencontre de l'Autre » (Mossière 100).

Il semble que le projet hustonien s'inscrive parfaitement dans une tendance que Agnès Whitfield appelle à sa manière « translature » : comprise comme « assemblage translatif plus vaste, ce tissu vivant composé de représentations de l'Autre, d'échanges formels et informels et dont les traductions proprement dites ne forment qu'une composante » (*Le syndrome des...* 180). Il coïncide aussi à des enjeux possibles que l'on accorde de nos jours à la traduction. En outre, nous ne sommes pas

²⁴ L'opinion de l'auteure de *Lignes de faille* coïncide avec celle d'Agnès Whitfield, avec cette différence que cette dernière s'avère plus optimiste en prétendant que dans la transmission du texte d'une culture à l'autre « [il] s'agit non seulement de traduire les mots, mais de translater des expériences, de les déplacer, de les faire comprendre d'un côté comme de l'autre de la barrière linguistique » (*Le syndrome des...* 190).

loin de l'opinion de François Ost selon qui aussi bien l'écriture que la traduction sont des « activités translinguistiques » consistant, à propos du réel, à « changer/échanger des mots » (Ost 180).

Il convient de rappeler à la fin l'étymologie du mot « traduction » : *transduco/traduco/-ere* en latin signifie 'conduire au-delà, faire passer, traverser'²⁵, et ce passage acquiert plus que jamais des dimensions nouvelles. Magda Heydel qui se penche sur la nécessité d'accorder au traducteur un rôle de premier rang et de lui permettre de sortir de l'ombre, fait valoir que

[i]ntroduire la polyphonie et la pluralité des sujets énonciateurs, c'est déclencher un processus de décentralisation et de déstabilisation, révéler l'hétérogénéité, ébranler la structure du pouvoir. En étouffant la voix du traducteur, on peut dissimuler les failles ou les 'mailles qui filent' de l'original — les endroits où une « fuite » du sens incontrôlable risque de se produire. (104)

Ce propos devient d'autant plus significatif dans le cas de la réécriture/auto-traduction hustonienne, en l'occurrence de *Lignes de faille* (nomen omen) et de sa traduction vers le polonais, car, premièrement, plus qu'ailleurs se donnent à voir ici des enjeux auteur — interprète — traducteur (en une personne dans le cas du bi-texte hustonien), et, en deuxième lieu, car le traducteur proprement dit, en tant que personne confrontée à deux textes auctoriaux doit faire des choix et en endosser la responsabilité. Ainsi, Nancy Huston non seulement élargit nos horizons de perception de la création littéraire mais aussi de la traduction qui ne sera plus jamais restreinte par des frontières et rives. Il nous semble que le traducteur s'est déjà imposé pour de bien en tant que le « deuxième auteur »²⁶ dans le processus de traduction et qu'il sera considéré comme tel par les lecteurs.

²⁵ M. Mariaule ajoute par la suite que la création subséquente du mot *translatio* ('action de transporter, de transférer') est elle-même traduction du grec *metaphora* (27).

²⁶ Comme le fait remarquer Anna Legeżyńska, le traducteur devient « deuxième auteur » si le lecteur du texte traduit se rend compte de sa présence (32).

Bibliographie

- Argand, Catherine. «Entretien : Nancy Huston». *Lire*, n° 293 (2001). 31—35.
Disponible sur : http://www.lexpress.fr/culture/livre/nancy-huston_804287.html (consulté le 15 septembre 2013).
- Balcerzan, Edward. *Literatura z literatury (strategie tłumaczy)*. Katowice: Śląsk, 1998.
«Biography — Nancy Huston: A view from both sides». *The Independent*, 22 February 2008. Disponible sur : <http://www.independent.co.uk/arts-entertainment/books/features/biography-nancy-huston-a-view-from-both-sides-785331.html> (consulté le 10 septembre 2013).
- Bond, David. «Nancy Huston : identité et dédoublement dans le texte». Vol. 26, n° 2 (2001). Disponible sur : <http://journals.hil.unb.ca/index.php/scl/article/view/12818/13824> (consulté le 15 septembre 2013).
- Calderón, Jorge. «Où est l'Ouest dans *Nord perdu* de Nancy Huston ?» *Cahiers franco-canadiens de l'Ouest*. Vol. 19, n° 1 (2007). 9—25.
- Delbart, Anne-Rosine. «Changement de langue et polyphonie romanesque. Le cas de Nancy Huston». *Écrire en langue étrangère. Interférences de langues et de cultures dans le monde francophone*. Robert Dion, Hans-Jürgen Lüsebrink, János Riesz (dir.). Québec : Éditions Nota bene, 2003.
- Entretien avec Elisabeth Chardon pour *Le Temps*, le 21 février 2008. 33.
- Felx, Jocelyne. «La note juste». *Lettres québécoises : la revue de l'actualité littéraire*, n° 71, 1993. 43—44. <http://id.erudit.org/iderudit/38327ac> (consulté le 1^{er} novembre 2010).
- Gagnon, Daniel. «Figures de l'auto-traducteur dans le contexte canadien-québécois». *Romanica Wratislaviensia LIX*. Wrocław: Wydawnictwo Uniwersytetu Wrocławskiego, 2012. 237—246.
- Gagnon, Daniel. «Les mots du Docteur Hat». *Traduction et enjeux identitaires dans le contexte des Amériques*. Louis Jolicœur (dir.). Limoges : PUL, 2007.
- Gauvin, Lise. *Le Québec malgré tout : de l'autre à soi. Trajectoires*. Lise Gauvin et Jean-Marie Klinkenberg (dir.). Bruxelles : Éditions Labor, 1985. 27—38.
- Heydel, Magda. «La figure du traducteur dans les recherches traductologiques». *Romanica Wratislaviensia LIX*. Wrocław: Wydawnictwo Uniwersytetu Wrocławskiego, 2012. 91—106.
- Huet, Marie-Noëlle. «Nous, fiction». *Spirale*, n° 223 (2008). 42.
- Huston, Nancy. «A Tongue Called Mother». *Désirs et réalités. Textes choisis 1978—1994*. Montréal : Leméac, 1995.

- . *L'Empreinte de l'ange*. Paris : Actes Sud, 1998.
- . *Lettres parisiennes*. Paris : J'ai lu, 1999.
- . *Fault lines*. New York: Black Cat, 2008.
- . *Lignes de faille*. Paris : Actes Sud, 2006.
- . *Nord perdu* suivi de *Douze France*. Paris et Montréal : Actes Sud/Leméac, 1999.
- . «Traduttore non è traditore». *Pour une littérature-monde*. Jean Rouaud et Michel Le Bris (dir.). Paris : Gallimard, 2008. 151–160.
- . *Znamie*. Warszawa: Wydawnictwo Dwie Siostry, 2008.
- Jędryas, Jadwiga. „Przekład Nancy Huston”, correspondance électronique avec la traductrice (le 1^{er} novembre 2013).
- Klein-Lataud, Christine. «Les Voix parallèles de Nancy Huston». T, T, R: *Traduction, Terminologie, Rédaction*, vol. 9, n° 1 (1996). 212–231.
- Laurin, Danielle. «Source sûre, interview de Nancy Huston». *Voir*, le 16–22 septembre 1993. 25.
- Legeżyńska, Anna. *Źłumacz i jego kompetencje autorskie*. Warszawa: PWN, 1986.
- Lepage, Elise. «Nancy Huston, empreintes et failles d'une mémoire sans frontières». *Francophonies d'Amérique*, n° 29 (2010). 79–95.
- Lohka, Eileen. «Dialogue ou “faire-semblant”?». *Cahiers franco-canadiens de l'Ouest*. Vol. 19, n° 1 (2007). 81–90.
- Lohka, Eileen. «Nancy Huston: dialogues transculturels». *Cahiers franco-canadiens de l'Ouest*. Vol. 19, n° 1 (2007). 3–6.
- Mariaule, Michaël. «La traduction en images et l'image du traducteur à travers les âges». *Romanica Wratislaviensia LIX*. Wrocław: Wydawnictwo Uniwersytetu Wrocławskiego, 2012. 25–40.
- Mossière, Gilles. «Lecture(s): exclusion et altérité dans *Cantique des plaines* de Nancy Huston». *Cahiers franco-canadiens de l'Ouest*. Vol. 19, n° 1 (2007). 91–103.
- Ost, François. *Traduire. Défense et illustration du multilinguisme*. Paris: Fayard, 2009.
- Popovic, Anton. *Dictionary of the Analysis of Literary Translation*. Edmonton: Department of Comparative Literature, University of Alberta, 1976.
- Richters, Marlisa A. *Nancy Huston: The Ways of Self-Translation*. Universidad de León, 2012. Disponible sur : https://buleria.unileon.es/xmlui/bitstream/handle/.../tesis_22d9b0.PDF? (consulté : le 12 septembre 2013).
- Robin, Régine. *Le Roman mémoriel : de l'histoire à l'écriture du hors-lieu*. Montréal : Le Préambule, 1989.
- Sebbar, Leïla et Huston, Nancy. *Lettres parisiennes — Autopsie de l'exil*. Paris : B. Barrault, 1986.

- Senior, Nancy. "Whose song, whose land? Translation and appropriation in Nancy Huston's *Plainsong/Cantique des plaines*". *Meta: journal des traducteurs/ Meta: Translators' Journal*, vol. 46, n° 4 (2001). 675—686.
- Simon, Sherry. «Interférences créatrices: poétiques du transculturel». *Revista Mexicana de Estudios Canadienses (nueva época)*, diciembre, número 010. Asociación Mexicana de Estudios sobre Canadá. México: Culiacán, 2005. 111—119.
- Simon, Sherry. *Le trafic des langues: traduction et culture dans la littérature québécoise*. Montréal: Boréal, 1994.
- Steiner, George. «De la traduction comme "condition humaine"». *Le magazine littéraire*. No 454 (2006). 41—43.
- Whitfield, Agnès. *Ô cher Émile, je t'aime ou l'heureuse mort d'une Gorgone anglaise racontée par sa fille*. Hearst: Poésie/Le Nordir, 1993.
- Whitfield, Agnès. «Le syndrome des Plaines d'Abraham: traduction et traduction». *Traduction et enjeux identitaires dans le contexte des Amériques*. Louis Jolicœur (dir.). Québec: PUL 2007. 177—190.
- Wilhelm, Jane Elisabeth. «Écrire entre les langues: traduction et genre chez Nancy Huston». *Palimpsestes*. N° 22 (2009). Disponible sur: <http://palimpsestes.revues.org/207> (consulté le 24 septembre 2013).

*Sur la littérature
anglophone au Canada
On the English-Language
Literature in Canada*



Agnieszka Rzepa
Adam Mickiewicz University

On House, Home, Community, and Memory: Revisiting Jack Hodgins's *The Ressurrection of Joseph Bourne*

Jack Hodgins is perhaps the only Canadian writer who engaged the mode of magic realism in a rather consistent manner through a relatively long period of his career, using it, at the same time, to explore a limited and well-defined number of issues. The essentially optimistic nature of magic realism¹ lends itself readily to his burlesque renditions of individuals and communities shuffling their ways through the real

¹ The “optimism” of magic realism emerges quite clearly when the mode is compared with that of the gothic. Many of the magic realist classics are written in a light, serene tone, and their narrators maintain a distance from the story they are telling, which often lends a sense of “unreality” to even the most tragic and frightening events described. While the evil and the suggestions of the darkness of human spirit might be present, they most often do not define the magic realist world. The principle of the reconciled antinomy between the “real” and the supernatural, described by Amaryll Chanady as defining for magic realism, also results, among others, in the elimination the frightening: because various “magical” events are treated as integral part of the multi-level, multi-faceted real rather than opposed to it, they form a normal, non-disruptive element of the textual world. For a broader discussion on magic realism as compared to the gothic, and on Canadian magic realism cf. Rzepa 192–226.

and the mythological, in a bungling manner attempting to rise spiritually beyond their human condition, only to realise that the spiritual, mythological, magical cannot be divorced from the physical, the real, and can only be realised with, and not in separation from, others.

His second novel of magic realism, *The Resurrection of Joseph Bourne* (1979), constitutes in many ways a continuation of his preoccupation with the questions of house, home and community extensively explored in earlier texts, and in particular in his first novel—and an early Canadian magic realist classic—*The Invention of the World* (1977). In both texts, Hodgins probes into the postcolonial complexities of “home” and memory in the Canadian context, at the same time universalising his characters’ quest for the divine and ineffable, and defining difficult communal togetherness as a possible source of redemption. His interest in those interrelated issues clearly follows from the fascination “with the space that separates people, that keeps them from overlapping” (Hancock 35), and with the very possibility and difficulty of achieving such overlap. In his second novel he attempts to develop a meaning of home that is transcendental and spiritual though rooted in the literal and the tangible—above all in this rare “overlap” among people, in community, but also in the body, as well as in geographical and historical givens.

The Resurrection of Joseph Bourne is, just like Hodgins’s first novel and many other texts to follow, rooted in the local and the specific, in spite of its universalistic message. It locates “home” in the imaginary town of Port Annie on the Vancouver Island. The setting, in a manner characteristic of postcolonial magic realist texts (Slemon 411), stands metonymically for “the postcolonial culture as a whole.” The story of the town, founded by the mythical Fat Annie, a whale-woman, starts with the exile of the Native population, and the foundation of a logging company by Fat Annie, who finally sells it to Americans. The town, invaded by natural wonders and disasters, and under siege by the forces of internal colonization, international capitalism, and neocolonialism becomes the battleground of good and evil. Its marginal position paradoxically underlines the centrality of the struggle. The depletion of the natural and spiritual environment leads finally to the destruction

of the town by a land slide, which, however, opens a new possibility of spiritual and communal regeneration.

The novel chronicles a process of “psychic liberation” of some of the inhabitants of the town from colonial thinking based on domination and fragmentation, though the depiction of the successful nature of the process is mitigated by a more pessimistic vision of neocolonial powers of “progress” clearly related to American economic interests. It is also in this novel that the link between memory and home in a transcendental sense is developed: to have no memory, as the text makes clear, is to be homeless in the spiritual sense, so in effect the loss of memory spells death.

In *The Resurrection of Joseph Bourne* Hodgins develops the suggestion that the house, architecture itself, is not and cannot be “home”: the suggestion hinted at previously in *The Invention of the World* through the transformations of domestic spaces and their meanings, and the stress on how perishable and ultimately insignificant human structures are. The house, while necessary and potentially meaningful, is constructed in the novel as an inappropriate and false object of emotional investment. As in many other works by this author, however, “houses have a special importance [...] People live in houses and also *through* them. Their architectural style, their interior design, the view out from them [...] have a lot to tell about the people who inhabit them” (Butt 54; Butt’s emphasis). In *The Resurrection of Joseph Bourne*, Eva MacCarthy, the character that indeed lives through and for her house, is finally literally killed because of this false attachment when she refuses to save her own life and leave the house threatened by imminent destruction by the mudslide that destroys the whole town of Port Annie. In both novels the house becomes home only as far as it sustains the spiritual based on communal links. For example, in *The Invention of the World*, even though Maggie Kyle remakes tyrant Keneally’s House of Revelations to reflect her personality, it never becomes her true home till she recognizes that the growth she has been yearning for is not to be achieved through individual spiritual development but rather through community involvement and caring about others. What she achieves in the end is then the ultimate openness of the house, finally in tune with its natural, social,

and historical environment; while at the same time it still remains for the protagonist the base that allows her to grow. Likewise, the fact that in *The Resurrection of Joseph Bourne* the only "houses" that survive the apocalyptic obliteration of Port Annie are shabby, dilapidated shacks of a colourful group of disparate characters, the riff-raff whom the rest of the town disparages and marginalizes, is clearly connected with the fact that Squatters' Flats is the only place where a sense of community has flourished; even though the community and their efforts at solidarity are somewhat grotesque, as is the case with Maggie and her "Krazies" in *The Invention of the World*. The destruction of the rest of Port Annie, all of its architecture, is presented not so much as a disaster as a new freedom and a chance offered to the inhabitants "to find out what they were capable of being" (Hodgins, *Resurrection* 259).

The story of Joseph Bourne emphasizes the point, making the eponymous character disdainful of houses and the idea of rootedness they stand for in general. At first, the reason for it seems to be Bourne's anger, fear of death, and the feeling of hopelessness. As he declares, the town is for him simply "his perch on the edge of this huge green frightening silence, his spot to wait. But it wasn't home, it wasn't home..."; his house, part of the community of Squatters' Flats, right on the beach, not worth the trouble of fighting for because, he pronounces, "if it isn't one kind of eviction you're faced with, it's going to be another" (Hodgins, *Resurrection* 15). After he is, literally and metaphorically, reborn, his rejection of the house as meaningful in any way springs from his radical redefinition of the notion of home related to the fact that with his memory he regains his "faith in the absolute power of good" (Hodgins, *Resurrection* 97). Bourne's philosophy is the exact opposite of Fat Annie's materialism and her attachment to the physical, the material, the body, the earth—the relationship between the two resembles rather closely that between Maggie Kyle and Donal Keneally in *The Invention of the World*. "Our real roots grow upward... We aren't trees, that anchor themselves in earth" (Hodgins, *Resurrection* 142), Bourne declares, repeating the sentiment Maggie Kyle also believes in. His leaving behind the ashes of his burnt-down shack and moving to Jenny Chambers's house as a guest is a logical consequence of this approach, and it mir-

rors on the literal plane his spiritual movement from the self-centred life into community-involvement.

Reborn Bourne's down-to-earth, practical and self-effacing involvement with the community is contrasted with Mayor Weins's self-aggrandizing attempts at putting the town on the map. The rendition of Weins's undertakings as elected town official might be read as a parody of the process of manufacturing official "homing devices" of Canadian multiculturalism: the creation of meaningless, superficial national and communal symbols employed for immediate political gain. His multiple costumes—of Thunderbird, a Spanish explorer, Dieter Fartenburg (Fat Annie's husband) and Fat Annie herself—are examples of the commodification and trivialization of history and memory and as such lack any community-making power. Rather than functioning as aids to communal memory, they deny it, but potentially distort it, which is exemplified by the failed attempt of making a transplanted saguaro cactus into a symbol of the community. All his political gestures that are supposed to yield communal gain are empty and futile. His behaviour contrasts with Bourne's community involvement, and the genuine, though also humorous, attempts of Mr Manku, an Indian immigrant, at becoming part of the community by overcoming his fear of water. The character of Mr Manku, in particular, exemplifies the give-and-take nature of making oneself "at home" and entering a community through acts of personal sacrifice.

Joseph Bourne's rebirth is described as a process of regaining memory: a prerequisite of his attempts at reaching the spiritual home. While listening to the Peruvian girl washed magically onto the shores of Port Annie, he feels "pieces of him pushing to be born" (Hodgins, *Resurrection* 34) as her story jolts him out of his amnesia. However, to face and accept the past, "to turn his vision back until he was forced to see his own life, his own soul, his—" (Hodgins, *Resurrection* 35) seems to him the most terrifying task. Till that moment, like Lily Keneally before her transformative experience at the kitchen table, he lives only in the present. He is an old man with no personal history that would reach beyond his arrival in Port Annie: a blank that he himself conceptualizes as a kind of death (Hodgins, *Resurrection* 17). Somewhat

paradoxically, Bourne, before he regains memory and is reborn epitomizes Port Annie: the little town at the edge of the world whose inhabitants overwhelmingly see it as a place in which they can forget the past and through this forgetting "return to life" (Hodgins, *Resurrection* 19). Unlike Bourne, they do not realize that these attempts at wilful forgetting and the erasure of the past can lead only to spiritual death rather than a new life. Bourne originally chooses Port Annie to be as far away from "everything that represented life" as possible (Hodgins, *Resurrection* 100). Clearly, his literal death at the beginning of the novel is almost superfluous because he is, in fact, dead from the moment of his arrival to the tomb-like town. Bourne's resurrection constitutes the materialization of the desire to be born again, spiritually, of almost all the inhabitants of Port Annie. His case demonstrates, however, that such rebirth entails and can only be achieved by regaining memory rather than erasing it, and by a thoughtful engagement with the present that acknowledges the past.

The positive power of Bourne's vision, conveyed to him and supported by the influence of his God-like wife, and through the agency of the angel- and Holy-Spirit-like Peruvian beauty, involves his power to create spiritual home for individuals through community; the power that Donal Keneally of *The Invention of the World* lacks. Though the description of Keneally's transformative experience on the mountaintop suggests that he also is reborn, the agent of his rebirth is his mother, a woman without will and memory, propelled only by the hand of fate. The map of his life she tells him to follow in the vision on the mountaintop is, predictably, the stultifying grid imposed on the "created world" (which includes human free will and potential for wholeness), the grid that Maggie detests so much. Keneally becomes a paradox: a man driven like traditional Celtic heroes by his fate, but extolling self-dependence, and aiming at demolishing the mythical and the spiritual. Rootless, he inserts himself into communal memory conveyed through myth-making, but remakes himself according to a preconceived pattern that sets him apart from the community that he exploits as part of his pursuit of wholeness as he conceives of it. In contrast to his third wife, Lily, and to Joseph Bourne, Keneally perceives lack of memory as de-

sirable, and associates it with freedom (Hodgins, *Invention* 365–366), rather than death.

The “home” Keneally-the-false-prophet proposes to build for his community in the New World is based on forgetting and denial: of myth, of tradition, of the yearning for the spiritual. His counterpart in *The Resurrection of Joseph Bourne* is Fat Annie, the death-dealing creatrix and founder of the amnesia-seeking town. She is Bourne’s antagonist, Satan to the Christ-like figure of the protagonist (Mathews 112–114), but also a hellish counterpart of his wife. While both women breathe life into their men, in the case of Bourne’s wife the influence is not only physical, but first of all metaphorical and spiritual, while in the case of Fat Annie the “making” is literal. Fat Annie makes her husband out of sticks, and when he dies she literally devours his ashes becoming his walking grave. When after the grotesque double funeral of her husband and herself she retreats into the hotel built over his fake grave, she still has a powerful hold over the town, comparable to that Keneally exerts over former members of his community even after his death. Like the presence of Keneally’s ashes beneath the House of Revelations, the presence of Fat Annie, even though she is reduced to a “shrivelled-up parsnip,” has a stultifying influence on the community. Her dominion is likewise based on the physical, the material, the tangible that her own, once more than ample, body symbolizes. Like Keneally, this mythologized, earth-bound, beached-whale-turned-woman epitomizes both the forces of evil, of death-dealing materialism, and those of colonialism, though unlike him she does not seem to be driven by a larger vision of an ideal community. She epitomizes spiritual homelessness, and attempts actively to go against the feeling of being “at home” in the world, as evidenced by the letters she plagues Bourne with, in which she reminds him that what he chooses to call the “final eviction” sometime happens to everyone.

The stress on the importance of spiritual interpersonal links is coupled in *The Resurrection of Joseph Bourne* with the stress on the importance of the body as “home” of the spiritual. The physical abundance, exuberant sexuality and then degeneration of Fat Annie, whose existence is purely physical, is contrasted with Bourne’s vigour and sturdi-

ness, and his constant drive to eat, nourish the body, which accompanies his spiritual regeneration. The stunning physical beauty of the Peruvian girl, the direct agent of his and his community's rebirth, clearly constitutes a reflection of her spiritual beauty and the chief vehicle of her influence. The body, with all its drives, passions and imperfections, is stressed as the essential anchor of the spiritual, the home-base from which to rise. At the same time, the novel, in spite of its rooting in Christianity and Biblical stories, does not suggest that the body is inferior to the spirit. It relies, however, on the symbolic images of purification and regeneration through baptism: stripping and cleansing the body by swimming in the cold waters of the ocean is one of the focal points in the transformation and spiritual rebirth both of Angela Turner and of Larry Bowman, who at the end of the novel emerge as the equivalent of Maggie and Wade in *The Invention of the World*, the New Woman and the New Man (Struthers 130). In both cases the prompt for the regeneration comes from and through the body. In *The Resurrection of Joseph Bourne* the regeneration comes as a result of Angela's intense and strictly carnal affair with the Peruvian sailor, the incarnation of pure physicality and sexuality; and Larry's intense, though never realized, sexual desire for the "Peruvian seabird." Unsurprisingly, the feeling of communal togetherness experienced at the end of the novel is brought about by a physical act. While the survivors recognize that what connects them is the yearning for what transcends the flesh, they stand together as "neighbours somehow linked" (Hodgins, *Resurrection* 170) watching Jenny Chambers's strip-tease for the community; the sublimated strip-tease in the aftermath of the local apocalypse described in terms of personal and communal "shedding" of some of the burdens and sorrows of the past for the benefit of the future. "What were they watching? Was she shedding something for them as well? Their own contributions to the music's beat, the body movements, the frenzy of her need to free herself from that thing, all of it united them somehow. This old earth could throw you off its back like a bronco any time it wanted, but it couldn't break that link which ran from soul to soul" (Hodgins, *Resurrection* 270). Jenny's refusal to "shed the final piece of lace" (Hodgins, *Resurrection* 270), like Becker's fairy-tale-like, tongue-

in-cheek ending in *The Invention of the World*, tampers somewhat the vision of the idealized home to be found in community, though it also stresses the broad message that “the things that aren’t seen never end” (Hodgins, *Resurrection* 271) that closes the novel.

The communal “shedding,” somewhat reminiscent of the wedding scene in *The Invention of the World*, is not, however, to be equalled with renewed attempts at communal amnesia, with wiping the slate clean and starting anew. Rather, while this partial forgetting will apparently free individual characters and the community from the stultifying effects of the past and clear a way for the future, the epic struggle between Life/Good (represented by Bourne) and Death/Evil (represented by Fat Annie) remains far from resolved at the end of the novel. Even though Bourne disappears after Fat Annie’s death, which in a way suggests that the newly-discovered community ties are now safe, the struggle goes on. Major Weins, clearly allied with the forces of evil and with crass materialism, still envisions the future of the community in terms of “the frontier spirit of progress” and dreams of bringing big capital and all the accoutrements of big-city life into Port Annie. The (post) colonial and neocolonial framework permeates the novel and forms an important aspect of it, even though the plot develops towards a broadly universal, rather than specific, vision of home. As a result, the colonial and neo- rather than post-colonial condition is universalized, though the novel does not lose its specific, political and contentious edge.

Works Cited

- Butt, William. “Jack Hodgins and the Resurrection of the World.” *On Coasts of Eternity: Jack Hodgins’ Fictional Universe*. Ed. J.R. (Tim) Struthers. Lantzville, B.C.: Oolichan Books, 1996. 49–65.
- Hancock, Geoff. “An Interview with Jack Hodgins.” *Canadian Fiction Magazine* 32/33 (1979/80): 33–63.
- Hodgins, Jack. *The Invention of the World*. Toronto: M&S, 1994.

- . *The Resurrection of Joseph Bourne; or A Word of Two on Those Port Annie Miracles*. Toronto: Macmillan of Canada, 1979.
- Mathews, Lawrence. "Life on the Brink of Eternity: *The Resurrection of Joseph Bourne*." *On Coasts of Eternity: Jack Hodgins' Fictional Universe*. Ed. J.R. (Tim) Struthers. Lantzville, B.C.: Oolichan Books, 1996. 108–127.
- Rzepa, Agnieszka. *Feats and Defeats of Memory: Exploring Spaces of Canadian Magic Realism*. Poznań: Wydawnictwo Naukowe UAM, 2009. Web. <<http://hdl.handle.net/10593/1265> and <https://amu.academia.edu/AgnieszkaRzepa>>.
- Slemon, Stephen. "Magical Realism as Postcolonial Discourse." *Magical Realism: Theory, History, Community*. Eds. Lois Parkinson Zamora and Wendy B. Faris. Durham & London: Duke University Press, 1995. 407–26.
- Struthers, J.R. (Tim). "Thinking About Eternity." *Essays on Canadian Writing* 20 (Winter 1980–1981): 126–133.

Zuzanna Szatanik
University of Silesia

“A Person from Another Culture”: A Reading of Margaret Atwood’s *The Man from Mars*

The central themes of Margaret Atwood’s short story *The Man from Mars* include the hierarchical relationship between the Occidental Self and the Oriental Other (represented here by a white, rich, Anglophone girl named Christine, and a mysterious Asian man, respectively), and the construction of otherness by the majority group. Both issues are fundamental to postcolonial theory, which is why my reading follows a great many interpretations of Atwood’s literary works—and particularly her novels *Surfacing*, *Bodily Harm*, and *The Robber’s Bride*—which bring to light the complexities inscribed in the field of postcolonialism.¹

The ambiguities within postcolonial studies are connected, for instance, with the blurring of borderlines between the centre and the margins (resulting, among other reasons, from the fact that otherness is granted a central position—or is, as Graham Huggan suggests, “fetishized”—by postcolonial theorists), with turning ethnicity into commodity, and with the shifting nature of positions of power.² Whereas

¹ See Brydon (1995), Tolan (2009), and Fiamengo (2010).

² See the Introduction to Huggan’s *The Postcolonial Exotic*, titled “Writing at the Margins: Postcolonialism, Exoticism and the Politics of Cultural Value” (1–33).

some of these ambivalences spring from the (sometimes problematic) positioning of postcolonial theory within the Western academe, others arise at the intersections between postcolonialism and other theoretical discourses whose aim is to redefine positions of power, such as discourses of postmodernism, feminism, or queer studies. Yet another discourse which often shapes postcolonial readings of Atwood's fiction is one of Canadianness. The two questions, then, that are repeatedly asked in these analyses are whether or not Canada is a postcolonial country, and whether or not Atwood is a postcolonial writer.

In answer to the first question, Fiona Tolan suggests that "Canada is caught between two opposing power positions. It is both the ex-colonial nation (that is, the colonial other to Britain's colonizing self), and it is also undeniably a First World nation, with a position of privilege and power in the world (and therefore is the First World self to the Third World other)" (Tolan, *Situating Canada* 143). A Canadian subject, therefore, is "fractured" and "schizophrenic": one "subjected to an imperial power" and simultaneously "an agent of that power" (Bennett qtd. in Fiamengo). Consequently, whether Atwood's Canadian nationality in itself makes her an apt observer of cultural marginalizations appears debatable.

One of the more cutting remarks on Atwood's postcolonial angle comes from Graham Huggan's *The Postcolonial Exotic: Marketing the Margins*. The author uses Atwood as a primary example of a literary superstar who "rubs shoulders with other, perhaps more obviously attention-seeking postcolonial celebrities like V.S. Naipaul and Salman Rushdie" (Huggan 209). Because of the fact that, in Huggan's opinion, Atwood is merely a skilful performer of staged marginality, she should not be taken particularly seriously as a commentator on Canadian multiculturalism or on the situation of various minority groups. "Her work," writes Huggan "operates as a gauge of white middle-class—predominantly female—fears and anxieties. [...] The dangerous territory that Atwood's work has allegedly explored, the ideological minefields she has uncovered, have mostly been negotiated from the safety of the middle-class family, the middle-class educational system, the middle-class home" (216–217). Far be it for me to claim that At-

wood speaks from any other than her white, middle-class, educated perspective, let alone that she should be authorized as a spokeswoman for the Canadian nation. Still, I find Huggan's rejection of Atwood's voice (as by and large illegitimate for debates concerning marginalization) rather troubling.

Admittedly, Huggan's analysis raises a new set of questions, such as "Who is qualified to talk about oppression, ethnicity, multiculturalism, and Canadianness?" or "Who is an adequate postcolonial writer and/or critic?" To look for answers to these questions may be a compelling—albeit hazardous—task, as the search requires progressive exclusion of not-oppressed-enough authors (which, to a certain extent, is Huggan's strategy). This, in turn, creates both the conviction that there are postcolonial voices untainted by the dominant ideology of the centre, and the pressure to seek them as sole authorities on the subjects crucial for postcolonial studies. Arguably, it is not only Atwood that is lost in this process of elimination, because ultimately it also questions the legitimacy of such distinguished postcolonial theorists as Edward Said or Gayatri Spivak, who have written in English from the self-acknowledged position of exmarginality, enjoying—which Huggan points out—professional and academic success within the dominant Western culture.³ Therefore, rather than deprecate Margaret Atwood as one who usurps someone else's literary territory, I base this paper on the assumption that in the majority of her literary works, Atwood

³ "When marginality, as Gayatri Spivak has noted, comes with the seal of academic approval, this may only help to commodify it, at the university and elsewhere in society" (Huggan 154). As is often the case with Spivak, this is a partly autobiographical statement: as an "economic migrant" relocated from Calcutta, Spivak is referring among others to *herself* when she speaks of "the upwardly mobile exmarginal [teacher], justifiably searching for validation" (quoted in: Huggan 154). Spivak's concept of the "exmarginal" is, of course, partly self-ironic—elsewhere she has spoken of the "luxuries" of academic self-marginalisation (Huggan 121). "One is tempted to add that exmarginality is just as much of a luxury; caught up in the ostensibly survivalist politics of academic position-taking, it represents a conscious strategy for professional success" (Huggan 23).

purposely undermines and subverts the only position available to her, namely, one of a white, privileged woman. As a political writer, Atwood insists on “de-centring positions of power, undermining stable structures, and refocusing debates at the margins” (Tolan *Margaret Atwood*, 199). It is, in fact, the way in which she destabilizes the traditionally hierarchical power relations between the two protagonists of her short-story that is the focus of my reading.

Margaret Atwood’s *The Man from Mars*, first published in 1977 (which is six years after the federal government announced its policy of multiculturalism) has often been interpreted as a literary commentary on the transformations Canada was experiencing, or—as the story is set in the 1950s and 1960s—on the Canadian society of the previous decades. My belief, however, is that the narrative should not be dismissed as a mere comment on Canadian early struggle with multiculturalism, as it originates at the intersection I mentioned earlier, between feminist and postcolonial studies, and thus reveals how the relationship between the protagonists—initially separated by their unequal racial status—transforms due to the symbolic meanings attached to the concept of gender.

The plot of Atwood’s short-story appears to be simple—one day, on her way home from her tennis practice, Christine is accosted by “a person from another culture,” i.e. the eponymous man from Mars. Because she believes herself to be tolerant and cultured, she gives him “her official welcoming smile” (Atwood 10) and helps him find the building he is looking for. Her courteous conduct encourages the man to assume that Christine is his friend (“You are my friend” being the line the man repeats over and over in the course of the story) and seek contact with her. In time, her indecisiveness towards the man results in him routinely stalking Christine at her campus, and, consequently, in him being deported from Canada to his mysterious country of origin. Because of the fact that the presence of the Oriental admirer changes Christine’s self-perception, as well as others’ perception of her, as years go by Christine actually starts to miss the man, and tries—in vain—to find out who he was.

The descriptions of the first encounter between the two protagonists, of Christine’s family, and the man from Mars’s visit at Christine’s

house, seem to establish a clear-cut hierarchy between the two characters. Christine's family, for example, is composed—in the traditionally patriarchal way—of an influential absent father, a beautiful fragile mother (whose sole responsibility is to decorate the house with flowers and her lovely presence), and three daughters, Christine being the youngest. This unambiguous family structure is contrasted with the mysterious blur that the man's life story is. Throughout the narrative, he remains nameless, ageless (at the first encounter Christine thinks he is a boy of twelve, and then assumes he must be a university student) and metaphorically homeless (the Oriental country he comes from is only indirectly indicated at the end of the story). His feelings and motives are obscure, which is due to a curious narrative strategy employed by Atwood.

With the purpose that a distance between him/her and the protagonists of the story be maintained, the third person narrator often adopts a harshly critical attitude towards them. In other words, the narrator distances himself/herself from the characters with the use of irony and humour, or simply by means of mercilessly scrutinizing and mocking them. Interestingly, however, the text also creates a profound impression that it is the man from Mars, rather than Christine, who is a customary butt of the joke. The reason for it is that the narrator *knows* things about Christine that s/he does not know about the man, and seems to base his/her opinions on the man on how Christine perceives him. Christine, therefore, may at times appear pathetic or unattractive, but at the same time, her actions are explicable, and clearly stem from what the reader learns about her life. This insight into Christine's mind, on the one hand, proves that the narrator is not objective or innocent, although the narratorial distance s/he creates might suggest so. Conversely, the narrator seems to comply with the traditional Western binary logic: whereas the Occident is knowable, the Orient remains impenetrable. On the other hand, however, the strategy clearly unveils how otherness is constructed as impenetrable and then dealt with by the Occidental self. Therefore, even though the tension between insiders and outsiders is here largely examined from the perspective of a white, rich, Anglophone girl, which "may seem to undermine the potency of

this examination, this [strategy]" —as Fiona Tolan suggests in her post-colonial reading of Atwood's *The Robber Bride*—it also "allows Atwood to challenge Canada on some of its assumptions of postcolonial innocence by examining [...] the manner in which the First World self responds to the presence of the other" (Tolan, *Situating Canada* 144).

Accordingly, when Christine first sees the man from Mars, she immediately reads him as "Oriental without a doubt" (Atwood 10). The mystifying concept of the Oriental man denotes, in Christine's view, a set of very specific features, and requires a very distinctive behaviour on her part. On the one hand, Christine translates "oriental" into "inferior," "pitiful," and "insignificant." Consequently, the man is immediately disregarded as peculiar and powerless—when he writes down his name on a piece of paper and gives it to Christine, what she sees is only "an odd assemblage of Gs, Ys and Ns, neatly printed in block letters" (Atwood 11) but destined to be indecipherable. On the other hand, however, Christine—a student of Political Science—is well-educated in tolerance and political correctness. In high school, as the narrator ironically remarks, she was president of the United Nations Club and represented Egypt at a mock assembly. "It [was] an unpopular assignment—nobody wanted to be the Arabs—but she [saw] it through. She [made] rather a good speech about the Palestinian refugees" (Atwood 10). On a similar note, the day she first meets the man from Mars, Christine attends a meeting of a debating society: "The topic [is], 'Resolved: That War is Obsolete.' Her team [takes] the affirmative and [wins]" (Atwood 13).

Consequently, Christine politely does what the man asks her to do—i.e. she also writes her name on a piece of paper—and (although she grows alarmed by the man's increasingly aggressive behavior) wonders how to leave "without being rude" (Atwood 12). Her sense of decorum springs from what she mistakenly takes for sensitivity to cultural differences: "in his culture"—Christine expects—"this exchange of names on pieces of paper [is] probably a formal politeness, like saying thank you" (Atwood 11). In fact, Christine's reasoning is a convoluted version of a highly prejudiced opinion her mother proclaims at the end of the story, namely, that "the thing about people from another culture [is] that you [can] never tell whether they [are] insane or not because

their ways [are] so different" (Atwood 26). Paradoxically, throughout the text Christine simultaneously fears the man and does not take actions against him, because of her general misapprehension of him. She situates him outside the reality as she knows it, which is why, despite the fact that the man stalks Christine for weeks, she never calls the police or complains to anyone about it, "though if he'd been a citizen of the country she would have called the police" (Atwood 26) without hesitation.

Christine then draws a very clear borderline between the inside and the outside, between "the culture" and "another culture." "The culture" is an extremely narrow category—at one point, for instance, the narrator remarks that Christine "was vaguely acquainted with several people from other cultures, *Britain mostly*" (Atwood 14, italics mine). Both Christine and her mother believe there are multiple levels of otherness, some of which are more acceptable than others. It is, in fact, Christine's mother who invites the man from Mars to their house, because—on hearing him speak with a foreign accent—she automatically assumes he is a French potentate and possibly a candidate for Christine's husband. The man's actual cultural background, however, signifies ultimate, absolute otherness, which is why it cannot be specified or named—even though the man introduces himself a number of times and sends them postcards from home, Christine and her mother seem incapable of remembering any facts about him.

To Christine, the man is the representation of cultural difference, which is why she construes him as inscrutable, and tolerates the fact that he acts in ways she finds peculiar, or even threatening. Evidently, her apparent "tolerance" only serves to maintain the distance between them. To her mother, in turn, the man's otherness is not so much threatening as it is disgusting. When he visits Christine's house—and turns out not to be rich or French—Christine notices her mother's "dropped jaw and flawless recovery" (Atwood 17), as well as the fact that the woman suddenly braces her white glove before she shakes hands with their guest. The Occidental category of the "Non-white" connotes impurity, contagion, and waste. A lady that Christine's mother believes herself to be has to *brace* herself against the potentiality of pollution. In fact,

to some extent this is also Christine's attitude—the Man from Mars (as seen through Christine's eyes) is constantly ridiculed on the basis of his appearance. The descriptions of his looks are detailed and unkind—the man is depicted as one wearing shabby, outdated clothes and smelling like cooked cauliflower. The idea of him being dirty is also emphasized by the fact that his fingers are always blue from a leaky ball-point.

Another representation of an "impure" Other in the story is Elvira, a girl from the West Indies whom Christine's mother employs as a servant. As the narrator remarks, when they were "down for Christmas," Christine's parents were "enraptured" with the girl and brought her back home. Since then "she [became] pregnant, but Christine's mother [did not dismiss] her. She said she was slightly disappointed but what could you expect, and she didn't see any real difference between a girl who was pregnant before you hired her and one who got that way afterwards. She prided herself on her tolerance" (Atwood 17). The colonialist implications of these statements are obvious—the parents were "enraptured" with the exotic girl, which is why they took her to "a better place" to serve them. In fact, before Elvira is introduced, the narrator mentions the family's attitude towards "girls" in general: "the only ones available [are] either foreign or pregnant; their expressions usually [suggest] they [are] being taken advantage of somehow. But [Christine's] mother asked what they would do otherwise; they'd either have to go into a Home or stay in their own countries, and Christine had to agree this was probably true" (Atwood 14). Elvira appears to be a perfect embodiment of this image. As black women were traditionally associated with uncontrollable sexuality in discourses of colonization, the girl's pregnancy only confirms what Christine's mother already knows about her.

Importantly, however, the girl actually refuses to play the role of a servile servant—similarly to Caribbean women in Jean Rhys's *Wide Sargasso Sea*, the girl from *The Man from Mars* is definitely not a girl Friday. At first, as the narrator reveals, "Christine [tried] to treat [Elvira] as an equal. 'Don't call me Miss Christine,' she [said] with an imitation of light, comradely laughter. 'What do you want me to call you then?' the girl [said] scowling" (Atwood 18). What Elvira recognizes is that there is an expectation behind the seemingly benign "Don't call me

Miss Christine." This expectation is to appreciate Christine as gracious and tolerant towards someone who is manifestly inferior; not to call her Miss Christine perhaps, but always think of her as a Miss. Instead, the girl continues referring to Christine as "Miss Christine," but lets her know she neither likes nor respects her, if only for the reason that "no one [has] yet attempted to get [Christine] pregnant" (Atwood 18). What Elvira also sees very clearly is that various members of the family she became a part of are granted different amount of power, and that Christine has almost none of it. This is why the two girls have "brief, surly arguments in the kitchen which [are] like the arguments between one servant and another: [Christine's] mother's attitude towards each of them [is] similar, they [are] not altogether satisfactory but they [will] have to do" (Atwood 18).

Resultantly, the character of Elvira draws the reader's attention to how relative various power positions might be, and how "the experience of being on the inside or on the outside of postcolonial power relations is not a stable experience, but is instead a position that shifts with perspective" (Tolan, *Margaret Atwood* 147). Correspondingly, the relationship between Christine and the man from Mars undergoes a striking transformation in the course of the story, although at the start it seems unquestionable that Christine is a representation of power contrasted with the powerless Oriental man. Also at the start, however, the narrator reveals that within the confines of the majority group that Christine represents, she actually is relegated to the margins. The main reason for it is that she is thoroughly unfeminine. Big, heavy, with a face of a Russian peasant (Atwood 1), Christine stands in a direct contrast with her mother ("so delicate, so preserved-looking, a harsh breath would scratch the finish") (Atwood 14) and sisters ("one married already and the other [will] clearly have no trouble") (15). Moreover, the protagonist has highly unfeminine interests: politics, economy and sports.⁴ She spends her time with boy-friends—never boyfriends—with whom she

⁴ In her mother's opinion, "since Christine could not possibly be beautiful even if she took off weight, it [is] just as well she [is] so athletic and political, it [is] a good thing she [has] interests" (Atwood 15).

has “grown to share [...] contempt for most women” (Atwood 24), as they do not believe she is one. Christine thinks of herself as an exception who “[fits] none of the categories [the boys] commonly used when talking about girls; she [isn’t] a cock-teaser, a cold fish, and easy lay or a snarky bitch” (Atwood 24). “To her parents [in turn] she [is] a beefy heavyweight, a plodder, lacking in flair, ordinary as bread” (Atwood 23). In consequence, even though at the first encounter Christine finds the man from Mars’s behaviour peculiar and slightly alarming (before he asks for directions he touches “her freshly bared arm” (Atwood 10) and is difficult to brush off), she also realizes that “there [is] nothing he could do to her” (Atwood 12) as “he [is] only half her size” (Atwood 12), and “his hold [is] feeble and could not compete with her tennis biceps” (Atwood 13).

Initially, then, the two protagonists represent opposite sets of features: Christine embodies the values of the Occident (i.e. reason, wealth, and masculinity), whereas the man epitomizes the Orient (traditionally associated with poverty, mystery, and femininity). The first shift in their relationship takes place when the man visits Christine at her house and takes a photograph of them both: “he went over and did something to the camera, his back to her. The next instant he was crouched beside her, his arm around her waist as far as it could reach, his other hand covering her own hands which she had folded in her lap, his cheek jammed up against hers. She was too startled to move. The camera clicked” (Atwood 19). Immediately afterwards he leaves and Christine is relieved to admit that he “raped, *rapere*, *rapui*, to seize and carry off, not herself, but her celluloid image” (Atwood 20). Although the girl recovers and laughs, the reference to rape is striking, especially that—having received the photograph from the man—Christine sees “on her own face astonishment and outrage, as though he was sticking her in the behind with his hidden thumb” (Atwood 20).

Soon afterwards, the man starts appearing at Christine’s campus and a strange routine is established: he appears, she runs, he follows. In a sense, this practice is the only “conversation” that ever truly works between the characters (whenever the man speaks, his broken English makes him sound unsophisticated and ridiculous), as they both read

the signs correctly and act accordingly. Interestingly, too, the aim of the chase is not to actually catch Christine who sometimes stops running, faces the man, and asks him what he wants. (To that he would first state that he wants to talk to her, but then "he would say nothing; he would stand in front of her, shifting his feet, smiling perhaps apologetically [...], his eyes jerking from one part of her face to another as though he saw her in fragments") (Atwood 23). The race, as a matter of fact, is about maintaining—not cutting—the distance between them (as if the man "were a pull-toy attached to [the girl] by a string") (Atwood 22), because it is the distance that makes this strange form of communication possible.

However, the most important reason why both characters engage in the peculiar routine is that they seem to benefit from it. "Locked in the classic pattern of [...] pursuit and flight" (Atwood 22), the two protagonists find themselves suddenly fitting into the stereotypical and accepted categories of femininity and masculinity: the man becomes the romantic pursuer, the girl the romantic object of the pursuit.⁵ In consequence, Christine starts to feel—to use a popular cliché— "like a woman." What this entails, among other things, is that she feels sensual, or sexy: "In the bathtub she no longer [imagines] she [is] a dolphin; instead she [imagines] she [is] an elusive water-nixie, or sometimes, in moments of audacity, Marilyn Monroe" (Atwood 24). Moreover, finally "there is something about her that could not be explained" (Atwood 24)—a mysterious Oriental man is clearly obsessed with her, which attracts other boys who feel challenged to solve the riddle. Christine becomes popular, she is asked out, examined and appraised.

There are, therefore, unquestionable pleasures that the transformation warrants: for Christine, this would be the comfort of fitting in, for the man, the fact that his relationship with Christine is as close as it could be. Besides, as Christine becomes more and more feminine, the man grows more and more masculine. In the patriarchal reality de-

⁵ In the story, the pattern is referred to as "comic." It seems, however, that the pattern is also romantic, and it is the romantic aspect of it that allows the characters to change.

scribed in Atwood's story, the former requires losing power, the latter, gaining it. Accordingly, as the chase continues, Christine redefines her relations with the man and reverses the past hierarchy—in her mind, the man is no longer a pitiable wimp, but a potential murderer, or a rapist, a palpable threat against which she feels utterly helpless. For Christine, to feel “like a woman,” in other words, is also to feel inferior, vulnerable, exposed and guilty. Christine, in fact, starts to believe that “it [is] she herself who [is] the tormentor, the persecutor. She [is] in some sense responsible; from the folds and crevices of her body she [treated] for so long as a reliable machine was emanating, against her will, some potent invisible odour, like a dog's in heat or a female moth's, that made [the man] unable to stop following her” (Atwood 25). Her metamorphosis then—as well as the apparent benefits and pleasures that it brings—is highly problematic, because, in Charlotte Sturgess's words, “there seems to be no such thing as a feminine subject here, for such a concept is presented as a contradiction in terms” (89).

Throughout the text Christine oscillates between two different positions—one of an unfeminine (privileged white) girl, the other of a feminine (privileged white) girl. The first one involves being looked down on (especially by other women) and bearing a stamp of a curiosity. At the same time, however, it also entails relative independence, the feeling of physical strength, the chance to be, as Christine imagines it, “an honorary person” (Atwood 24). The second position, in turn, offers Christine the bliss of “normality” and the potentiality of romance. On the downside, however, it also evokes the feelings of weakness and exposure, as well as the need of protection. The man from Mars, on the other hand, moves between the position of a victim and that of an oppressor, depending on whether or not he behaves “like a man.”

In Atwood's story, ethnicity is one—perhaps the most important—factor determining the characters' social standing; gender is clearly another. Femininity is a role Christine is chased into, which she ceases to play as soon as her pursuer leaves the country. Her “aura of mystery soon [fades]” (Atwood 30), she graduates from a college, gets a job, and gains more weight. As years go by and “the war begins to fill the newspapers” (Atwood 30), Christine becomes increasingly interested

in the man from Mars, searching for his face on the covers of magazines and on her TV screen.⁶ "She [studies] maps, she [watches] the late night newscasts, the distant country and terrain becoming almost more familiar to her than her own. Once or twice she [thinks] she [can] recognize him but it [is] no use, they all look like him" (Atwood 31). Her obsession seems to be sentimental in nature—what she chases, in this reversed situation from her past, is the memory of romance. This is further emphasized by the fact that—in order to cure herself—she turns to nineteenth-century novels known for their propagation of rationality and pragmatism. When sometimes she still thinks about the man, she imagines him as "something nondescript, something in the background, like herself; perhaps [...] an interpreter" (Atwood 31). This striking final sentence of the story stresses the similarity between the two protagonists—they both appear to be unexceptional and featureless, "somethings" rather than "someones." The man is an interpreter not in a sense that he translates words from one language to another—his English is broken and it is difficult to imagine him using it professionally—but in a sense that he endows Christine with a new meaning (no matter how elusive and problematic).

Recapitulating, in *The Man from Mars* Atwood first establishes a clear-cut hierarchy between Christine and the Oriental man, only to destabilize it further on. The power shifts that the characters are exposed to are the result of them adopting socially appropriate gender roles which Atwood reveals to be artificial social constructs. Atwood further subverts these roles by means of inscribing the text within the convention of a romantic narrative and simultaneously ridiculing this convention. Known for her interest in the genre,⁷ the writer transforms her short story into a (distorted) fairy-tale. All the required elements are apparently here: the story begins with "A long time ago," Christine's father is as powerful as a king, as always, there are three sisters with the youngest one being the heroine of the story, a mysterious, Oriental man falls in love with a plain girl who then undergoes a transforma-

⁶ This is the only (indirect) reference to Korea as the man's country of origin.

⁷ See Wilson (1993).

tion, he is determined to win her heart, she is determined to resist, etc. At the same time, however, everything about this fairy-tale is wrong. Canada is not a mythical kingdom, the man from Mars is hardly Prince Charming, Christine's mother and sisters are much prettier than she is, and finally, Christine and the man are never destined to live happily ever after. In this sense, the short-story draws the reader's attention to the structure of various texts—not just fairy-tales, but also other texts of the Western culture, including the stories of the Orient and the tales of femininity.

Works Cited

- Atwood, Margaret. "The Man from Mars." *Dancing Girls and Other Stories*. London: Vintage, 1996. 9–31.
- Brydon, Diana. "Atwood's PostColonial Imagination: Rereading *Bodily Harm*." *Various Atwoods*. Lorraine M. York. Concord, Ontario: Anansi, 1995. 89–116.
- Fiamengo, Janice. "Postcolonial Guilt in Margaret Atwood's *Surfacing*". Web. 7 Aug. 2010 <<http://www.questia.com/read/1G1-30000486/postcolonial-guilt-in-margaret-atwood-s-surfacing>>.
- Huggan, Graham. *The Postcolonial Exotic: Marketing the Margins*. Routledge: New York, 2001.
- Sturgess, Charlotte. "Margaret Atwood's Short Fiction." *Margaret Atwood. Works and Impact*. Ed. Reingard M. Nischik. Woodbridge: Camden House, 2000. 87–96.
- Tolan, Fiona. "Situating Canada: The Shifting Perspective of the Postcolonial Other in Margaret Atwood's *The Robber Bride*." *Margaret Atwood*. Ed. Harold Bloom. New York: Bloom's Literary Criticism, 2009. 143–158.
- . *Margaret Atwood: Feminism and Fiction*. Amsterdam: Rodopi, 2007.
- Wilson, Sharon. *Margaret Atwood's Fairy—Tale Sexual Politics*. Toronto: ECW Press, 1993.

Anna Czarnowus
University of Silesia

Margaret Atwood's Gendered Pasts in *Moral Disorder*

As Nancy Forestell, Kathryn McPherson, and Cecylia Morgan claim in their introduction to the collection *Gendered Pasts: Historical Essays in Femininity and Masculinity in Canada*, the social history of Canada needs to be viewed from perspectives different from the conventional masculinist ones and “gendered dimensions of [...] twentieth-century Canadian history” should be explored (7). They argue that not only women’s history, but also men’s alternative histories need to be discovered. In her collection of interrelated short stories *Gendered Pasts*, Margaret Atwood studies the changing history of Canadian women from the 1950s onwards. She intricately relates the ideas of tidiness and order to her plot, which should not surprise the reader familiar with her theory of novel writing and reading as a labyrinthine process (Howells 1). Her central character, whose name in the later stories turns out to be Nell, is a young teenager in the 50s. From that period onwards her life and opinions change in the way expectations towards women evolved in the Canadian society. Transformations in thinking and social norms are presented on her example, even though when she is in her thirties and she is the mistress of a married man called Tig she is not very representative of all women in general. The collection is fairly autobiographical, even though the word “semi-autobiographical” appears to be more suitable, since the experience of Nell must be based on Atwood’s

own social observations when she was growing up and maturing rather than on her personal experiences. After all, as she herself observed in the text "Witch Craft," "there is a difference between true confessions and writing a novel" (Peri 31). When asked about the autobiographical quality of *Moral Disorder* in an interview, Atwood responded: "Let's say it is a story about what I would have been like if I hadn't been who I was" (Surmiak-Domańska 16). As Natalie Cooke notes, Atwood was "raised during a time when girls were taught that they should only speak if and when they were spoken to, or, alternatively, if they had nice things to say" so the author's "honest and forthright way of speaking her mind is striking" (20). Atwood's background was indeed different from the most frequent one, since she was not altogether surrounded by conventional images of femininity in her childhood and youth. As she reminisces on it,

The orientation of my entire family was scientific rather than literary [...] So while the society around me, in the fifties, was very bent on having girls collect china, become cheerleaders, and get married, my parents were from a different culture. They just believed that it was incumbent on me to become as educated as possible. (Staines 12)

Nevertheless, although Atwood's parents were scientists, they were not able to separate her from those alternative stereotypes of girlishness altogether, which allowed her to remember them and record them in the short story *The Art of Cooking and Serving*. The story reveals its identity of an alternative autobiography, since Nell's parents move to the North of Canada for winter like Atwood's parents did. Nell is not as lucky as Atwood was since nobody makes her realize the fallacies incumbent in the models set up for girls. She is introduced to the readers as an eleven-year-old who has a younger brother and whose mother has got pregnant for the third time. The girl wants to knit a layette for the baby since she thinks that this is the right way of preparing herself for the change in the family structure. Despite her early age she is very much oriented towards the typical "feminine" occupations and developing the

"feminine" virtues of agility, activeness in the household and always doing things at the right time:

If I dawdled, the baby might arrive before I was ready for it and be forced to wear some sort of mismatched outfit put together out of hand-me-downs. I'd started on the leggings and the mittens, as being fairly simple—mostly alternate rows of knit and purl, with some ribbing thrown in. That way I could work up to the jacket, which was more complicated. I was saving the bonnet to the last: it was going to be my *chef-d'oeuvre*. It was to be ornamented with satin ribbons to tie under the baby's chin—the possibilities of strangulation through ties like that had not yet been considered—and with huge ribbon rosettes that would stick out on either side of the baby's face like small cabbages. Babies dressed in layettes, I knew from the pictures in the Beehive pattern book, were supposed to resemble confectionary—clean and sweet, delicious little cakelike bundles decorated with pastel icing. (Atwood, *Moral Disorder* 11)

At that point of her life she is a budding perfectionist since she thinks that the material world should be given the right shape. The shape she accepts it to have is the one she knows from catalogues and magazines about good housekeeping. She produces baby clothes with the illusion that if they are made in accordance with those patterns, the reality will also be tidy and orderly. The adjectives "clean and sweet, delicious" that she uses in reference to the imaginary babies well reflect her unrealistic perception of the world and similarly faulty expectations towards it.

However, she notices that the ideal orderly world does not go well with the reality of her mother's pregnancy. Her mother is not agile at all, but tired and unable to continue to impose order in her surroundings. Nell visibly feels anxiety when confronted with her mother, who "turned herself into this listless, bloated version of herself, thus changing the future—my future—into something shadow-filled and uncertain" (Atwood, *Moral Disorder* 16). According to Nell the mother no longer comes up to the expectations issued towards women, since:

Normally she was a person who went for swift, purposeful walks, or skated around rinks in winter at an impressive speed, or swam with a lot of kicking, or rattled up the dishes—she called it rattling them up. She always knew what to do in an emergency, she was methodical and cheerful, she took command. Now it was as if she abdicated. (Atwood, *Moral Disorder* 14)

Nell is so much scared of her mother's condition that she refuses to use the "blunt, bulgy, pendulous" (Atwood, *Moral Disorder* 12) word "pregnant," preferring the term "expecting," which implies for her "happy anticipation" of a dog (Atwood, *Moral Disorder* 12). There is also more tidiness in the latter word than with the realistic and precise idea of "pregnant." She is placed in the role of someone "generally helpful" in the household (Atwood, *Moral Disorder* 13) and no one asks her if she agrees to take on this role. It is not strange then that she reacts to all the changes in her situation with anger, even though she stifles the anger since such are the social expectations towards girls. She projects the irritation onto knitting: "My style of knitting required total concentration and caused my arms to ache, and irritated me a lot" (Atwood, *Moral Disorder* 10). Nevertheless, when she was performing the task she expected the knit set to look "pristine, gleaming, admirable, a tribute to my own goodwill and kindness. I hadn't yet realized it might also be a substitute for them" (Atwood, *Moral Disorder* 12). This illustrates the possible frustrations of all women expected to play traditional female roles. They act in accordance with social expectations, but are not satisfied with their lives. The lives may be suffused with the "fright" that Nell experiences (Atwood, *Moral Disorder* 13) or even fear that she feels when she watches her mother swim and imagines her drown (Atwood, *Moral Disorder* 15). They are the fright and fear of the uncontrollable, since real life cannot be groomed into what one sees in women's magazines.

The idealized image of life and the reality surrounding the girl are clearly mismatched. This can be observed in the important scene of Nell reading Sarah Field Splint's *The Art of Cooking and Serving*, which "held [her] in thrall" (Atwood, *Moral Disorder* 18) with its two chapters, "The Servantless House" and "The House with a Servant." The author of

The Art advocates the importance of "clean linen and shining silver" (Atwood, *Moral Disorder* 18) and the right arrangement of the table. She compares and contrasts the practices described there with those of her mother and wonders what Mrs Splint would think of the "grubby" nature of her mother's household activities (Atwood, *Moral Disorder* 20). Nell develops an obsession with tidiness at that point of her life and sees that some of the things she uses herself, such as wrapping paper for the knitted set, are "not entirely clean" (Atwood, *Moral Disorder* 20), so they do not match her idealized picture of perfect femininity. She studies the book from the perspective of the servant system, which is supposed to "transform an untidy, inexperienced girl into a well-groomed, professional servant" (Atwood, *Moral Disorder* 19). Such phrases, recurring in the household management textbooks, make Nell reflect: "*Transform* was the word I seized on. Did I want to transform, or be transformed? Was I to be the kind homemaker, or the formerly untidy maid? I hardly knew" (Atwood, *Moral Disorder* 19).

Only when the baby is born does she realize that her role is that of a servant, not that of a homemaker as a manager of servants. Her mother is not a manager, either, but an exhausted person. Nell's duty starts to be putting the baby to sleep, cleaning the bathroom, and washing the dishes. She enters the world in which tidying up and child-care are exclusively feminine duties, but she does not do it willingly. Even though she does not know the cultural sources of the convictions concerning the social roles for women, she starts to loath them as she experiences their negative consequences. The idea of a homemaker as a home goddess in Canadian society must have originated in the cultural influence coming from the United States. This is where the idea of a homemaker as a model of female perfection flourished in the 1950s, making the lives of numerous women miserable, since they were not able to come up to the unrealistically high standards.¹ The story *The*

¹ Betty Friedan's famous *Feminine Mystique* demonstrates the high expectations of women in the post-war United States (2001), while the image of wives as those who took exclusive care of the household appears in Judy Syfers's 1975 text *Why I Want a Wife* (2001).

Art of Cooking and Serving shows similar unhappiness both on the part of Nell's mother and on that of the girl herself. Eva Mackey argues that Canada has been "marginal and victimized by various forms of colonialism, most recently American cultural imperialism" (Mackey 39). The model of femininity based on taking care of the household may be a part of this colonialism and cultural imperialism and Nell visibly rebels against it. She confronts the practical realization of "the art of cooking and serving" and probably realizes that tidiness and order, the primary virtues in this world, are ill-suited to make any woman, young or older, happy. She rebels when her mother asks to put her sister to sleep again, is slapped on the face, but feels liberated. As she relates it: "I also felt set free, as if released from an enchantment. I was no longer compelled to do service" (Atwood, *Moral Disorder* 23). The enchantment once exercised by *The Art of Cooking and Serving* is gone. Perhaps even Nell is aware of the Americanization of Canadian culture in the way the general public started to be aware of it in the 1960s (Goetsch 169).

Apart from the sociological explanation of the US cultural influence on Canadian society, anthropology with its concept of pollution and dirt is also a possible tool for analyzing the significance of tidiness in the social life presented in Atwood's stories. In *Purity and Danger* Mary Douglas famously argued that there exists a similarity between Western European culture and other, more "primitive" ones, in that dirt and defilement provoke fear. Objectively dirt is not dangerous, but also in our culture it is a phenomenon tantamount to disorder and it "offends against order" (2). Consequently, "eliminating it is not a negative movement, but a positive effort to organize the environment" (Douglas 2). The gesture of eliminating dirt is then not only performed for health reasons, but in order to reinstitute order in the surrounding reality. It is grounded in the fear of pollution. Hygiene is not the only motivation for tidying up. As Douglas claims, respect for conventions is equally important (8). In the Canadian society of the 1950s conventions mattered more than what women could really want from life. As a result, they were the sex expected to act as if obsessed with the very thought of uncleanness creeping around them and disturbing the supposed order

of the world they lived in. Furthermore, Douglas adds the pollution resulting from giving birth, so from a specifically feminine issue, to the list of polluting factors in other cultures (82), but the Western culture also appears to be focused on considering birth as unclean. For Nell her pregnant mother's body was also disorderly as it was the body which was no longer under control.

Nell is finally released from the compulsion to tidy up and act as a servant when her sister is a teenager and they are both left alone at home once the parents have gone away on a journey of their dreams to Europe. Anthropologically speaking, disorder demonstrates its two-faceted nature: it is not only dangerous, but also liberating through the power it entails, as Douglas argued (117). In the text Nell is no longer someone who aspires to be a perfect homemaker. Instead, she relishes the disorder of family life when the parents are not around:

Our days fell into a strange pattern, or lack of pattern. We got up when we felt like it and went to bed at irregular hours. We ate our meals here and there around the house, and let the dirty dishes pile up on the kitchen counter before doing them. Sometimes we took our lunches down to the cellar, where it was cooler. We read detective stories and bought women's magazines, which we leafed through *in order to rearrange ourselves, though only in theory* [emphasis mine — A.C.]. I was too tired to do much of anything else; or not tired, sleepy. I'd fall asleep on the chesterfield in the middle of the day, sink down into cavernous dreams, then wake up groggily toward suppertime, feeling hungover. Ordinarily I never took naps. (Atwood, *Moral Disorder* 43)

Rearranging themselves is purely theoretical, since they do not feel up to imposing any order even on themselves, not to mention the household. The disorder of summertime life that they live brings them closer to each other and shows that there is more to life than cleaning and observing a fixed schedule of the day. Nell becomes more similar to her usually disorderly sister and notices this similarity as something important.

The idea that tidiness and order should be central to a woman's life belonged only to Nell's very early youth. When she is older she also starts to rebel against the school system in which the impeccably dressed Miss Bessie teaches her class narratives of victimized women as a part of their English literature course. For Nell Robert Browning's *My Last Duchess* firstly becomes the object of fantasies on violence against women. The fantasies are inspired by her reading of detective fiction and are put in her notebook as notes from the reading:

He bumped her off, I wrote. *Bumped her off* was not a thing I would ever have said out loud in class, as it was slang and Miss Bessie disapproved of such sloppy and vulgar talk. I'd picked up *bumped off* from the detective stories I was in the habit of reading as a way of evading my homework, or at least delaying it [...] *Bumped off*, I wrote. The Duke had bumped off the Duchess. Cheap floozies often got bumped off, and so did hot tomatoes and dumb bunnies, and so did sleazy broads. *Bumped* suggested a blow to the head with a blunt instrument, such as a blackjack, but this was not likely the method the Duke had used on the Duchess. Nor had he buried her in the cellar and covered up the grave with wet cement, or cut her up into pieces and heaved the pieces into the lake or dropped them down a well or left them in a park, like the husbands in some of the more grisly narratives I'd read. I thought he's most likely poisoned her. (Atwood, *Moral Disorder* 54)

Even the language a woman is expected to be "clean" in the school system that Miss Bessie is a part of. Violence against women can be a source of excitement in the detective fiction, but when Nell reflects on it, it is a serious matter, since she can be angry with the Duchess for being "a dumb bunny" for not seeing the danger she was in (Atwood, *Moral Disorder* 72). Obviously what young Nell does is blaming the victim, but at least she observes the victimization of women in Western culture and objects to being taught almost exclusively such texts as a canon. Also Tess of the d'Urbervilles is for her "evidently another of those lucky pushovers" and Ophelia is yet another (Atwood, *Moral Disorder* 74). Nell is angry with the literary characters as "They were

too trusting, they found themselves in the hands of the wrong men, they weren't up to things, they let themselves drift" (Atwood, *Moral Disorder* 74). She refuses to be a part of such a world and believes that schoolgirls should not be socialized by reading such stories lest they start treating these heroines as models of feminine behaviour. Relating this to tidiness and order, she refuses to be a part of the reality in which women are encouraged to be clean, spotless, and naive only to be victimized after they fulfil these requirements.

She cannot, however, fully abandon the thinking about gender roles to which she has been socialized. This is how she visualizes the social position of men and that of women and how she emotionally reacts to them:

We'd like to use our wits, work our way up the ladder provided for us, make something of ourselves. The boys were expected to become doctors, lawyers, dentists, accountants, engineers. As for us girls, we weren't sure where we were headed. If we didn't go on, we'd have to get married, or else become old maids; but with a good set of grades, this dismaying fork in the road could be postponed for a while. (Atwood, *Moral Disorder* 58)

The citation proves how strong the matrix imposed on Canadian females in the 1950s was. The cultural influence originating in the US influenced their thinking about some future professional life and the examples of women's family lives they knew where mostly not encouraging. In the culture described in the story *My Last Duchess*, not only is there no place for women in the social life other than at home, but even the female bodies of schoolgirls are out of place: "Breasts were one thing: they were in front, where you could have some control over them. Then there were bums, which were behind, and out of sight, and thus more lawless. Apart from loosely gathered skirts, nothing much could be done about them" (Atwood, *Moral Disorder* 60). Again the topic of controlling disorder appears here. The disorder of a female body has to be harnessed, but the effects will always be not satisfactory enough. Girls are seen through their bodies and also, importantly, see

themselves as collections of shameful and untidy bodily parts that have to be controlled so that they were not visible too much. As for morals, they avoid the very thought of being “shoddy” in how they behave (Atwood, *Moral Disorder* 63). This is how Atwood herself summarized the pitfalls for girls when she was one: “We were told that there were certain ‘right,’ ‘normal’ ways to be women, and other ways that were wrong. The right ways were limited in number. The wrong ways were endless” (Atwood, *If You Can’t Say Something Nice, Don’t Say Anything At All* 15).

My Last Duchess is also a section where the two disorders, the physical untidiness of places and the “moral disorder” of intimate relationships are set side by side. When Nell visits her boyfriend Bill she is impressed by the physical order of his parents’ house:

This was a rule at Bill’s house: shoes left at the door. Bill’s mother had a job – she worked at a hospital, though she wasn’t a nurse – but despite her job she kept the house spotless. It smelled of cleaning products – Javex bleach and lemon-oil furniture polish – with an undertone of mothballs. It was as if the whole house had been soaked in preservatives to keep it from ever changing, because change meant dirt. (Atwood, *Moral Disorder* 69)

All dirt or even lack of adequate cleanness are carefully avoided in this house and Bill’s mother demonstrates the female ability to have two jobs at the same time, one professional and one at home. The house demonstrates the mother’s obsession with controlling the reality, since it may change if not controlled adequately. All change is the same as dirt for her, so the changing morals of the late 1950s and early 1960s may also mean dirt, disorder, and pollution that all have to be avoided. As a result, Nell did not fit into the world image of Bill’s mother: “Bill’s mother didn’t altogether approve of me. I’d learned about this kind of approval—the age-old disapproval of mothers toward any girl dabbling in their sons—from *Chatelaine* and *Good Housekeeping* (*Your Mother-in-Law: Best Friend or Worst Enemy?*), so I hadn’t been surprised by the chilliness of her smile” (Atwood, *Moral Disorder* 70). Importantly, Nell

and Bill's studying of English literature includes the moral disorder of "fumbling around on the sofa bed" (Atwood, *Moral Disorder* 70).

When Nell became an adult morals changed and "Sexual jealousy was like using the wrong fork, marriage was a joke, and those already married found their once-solid unions crumbling like defective stucco" (Atwood, *Moral Disorder* 82). This is when she becomes a secretary and the mistress of her employer Tig, who is still married to Oona and has two sons with her. The triangle they form is unconventional, since Tig does not want to live with his wife, but does not intend to divorce her, either. This is very much in accordance with the atmosphere of the 1960s, when "a wave [...] swept through, changing the landscape completely" (Atwood, *Moral Disorder* 82). The material world also changed a lot then: "Miniskirts and bell-bottoms [...] made a brief appearance, to be replaced immediately by sandals and tie-dyed T-shirts. Beads [...] sprouted, communes [...] sprung up, thin girls with long straight hair and no brassieres were everywhere" (Atwood, *Moral Disorder* 82). The material world reflected social change, which allowed such people as Tig and Oona to have unconventional marriages which still lingered for some time. The story ends happily for Nell, who suffered the most because of the confusion she lived in. Tig finally divorces Oona, who is so dissatisfied with it that she demands money from him. Then Tig and Nell can form a more conventional relationship. Nell is presented as imprisoned within the moral disorder of Tig's marital arrangements and liberated once she does not have to be his mistress any longer. At the point when Tig is still married to Oona but lives with Nell, he is simply a man of his times: the 1960s marked the advent of a long-haired sexual explorer and Tig appears to conform to this pattern to some extent, while his hairstyle does not matter. Nell becomes "clean" again when Tig gets divorced, but this is not the cleanness as understood by the society, but she is "clean" in her own eyes and according to her own morality. When Tig was still married it was Oona who introduced Nell into his life: "The addition of Nell as a fixture in Tig's life had been taken in stride by Oona—why not, since it had been partly her doing? She's introduced Tig and Nell, she'd facilitated their—what would you call it? Their thing" (Atwood, *Moral Disorder* 175). The citation shows

how moral standards changed since the 1950s of *The Art of Cooking and Serving*.

In the story *The Labrador Fiasco* Atwood portrays yet another usage of the word "clean." Men's moral cleanness has always been understood differently, since when writing about polar expeditions of the early twentieth century she refers to the cleanness of explorers. "This was in 1903, when exploration was still in vogue as a test of manliness, and when manliness was still in vogue, and was thought to couple naturally with the word *clean*. Manliness, cleanliness, the wilderness, where you could feel free. With gun and fishing rod, of course. You could live off the land" (Atwood, *Moral Disorder* 191). The masculine cleanness does not refer to tidiness or morality at all, but rather implies that through exploration a man gets closer to nature in its cleanness and unspoiled quality.

In the interview already quoted here Atwood stated that the models imposed on women in contemporary societies constantly change and are thus impossible to reconcile with one another (Surmiak-Domańska 25). The nationalistic ideologies also in Canada have made women "important to nation-building in multiple ways: biologically, as reproducers of the nation; culturally, as producers and defenders of culture; and symbolically, as symbolic border guards and as embodiments of the collective will" (Mackey 33). The life of Atwood's character becomes a lens through which Canada is viewed: when she was a child, the pre-war British colonialism ended, but it was replaced by the cultural imperialism of Canada's Southern neighbour. *Moral Disorder* continues Atwood's tendency to represent the world she lives in, which according to David Staines was discernible even in her earliest texts (15). To cite him, "from her earliest writing, [Atwood] was determined to be a lens focusing outwards on the world around her" (Staines 15). In *Moral Disorder* her lens keeps being directed towards the sociological and even anthropological ideas of order and tidiness, both physical and moral, and the re-evaluation of these issues in the changing decades of Canada in the twentieth century.

Works Cited

- Atwood, Margaret. "If You Can't Say Something Nice, Don't Say Anything At All." *Language in Her Eye: Views on Writing and Gender by Canadian Women Writing in English*. Ed. Libby Scheier, Sarah Sheard and Eleanor Wachtel. Toronto: Coach House Press, 1990. 15–25.
- . *Moral Disorder and Other Stories*. New York—London—Toronto—Sydney—Auckland: Doubleday, 2007.
- Cooke, Nathalie. "Lions, Tigers, and Pussycats: Margaret Atwood (Auto-)Biographically." *Margaret Atwood: Works and Impact*. Ed. Reingard M. Nischik. Woodbridge, Suffolk: Camden House, 2000. 15–27.
- Douglas, Mary. *Purity and Danger: An Analysis of Concept of Pollution and Taboo*. London—New York: Routledge, 2005.
- Friedan, Betty. *Feminine Mystique*. New York: W.W. Norton, 2001.
- Goetsch, Paul. "Margaret Atwood: A Canadian Nationalist." *Margaret Atwood: Works and Impact*. Ed. Reingard M. Nischik. Woodbridge, Suffolk: Camden House, 2000. 166–179.
- Howells, Coral Ann. "Introduction." *The Cambridge Companion to Margaret Atwood*. Ed. Corall Ann Howells. Cambridge: Cambridge University Press, 2007. 1–11.
- Mackey, Eva. "'Death by Landscape': Race, Nature, and Gender in Canadian Nationalist Mythology." *(De)Constructing Canadianness: Myth of the Nation and Its Discontents*. Ed. Eugenia Sojka. Katowice: Śląsk 2007. 32–41.
- Peri, Camille. "Witch Craft." *Mother Jones* 14.3 (1989): 28–45.
- Staines, David. "Margaret Atwood in Her Canadian Context". *The Cambridge Companion to Margaret Atwood*. Ed. Corall Ann Howells. Cambridge: Cambridge University Press, 2007. 12–27.
- Surmiak-Domańska, Katarzyna. "Wnuczka czarownicy." Wywiad z Margaret Atwood [A Witch's Granddaughter. An Interview with Margaret Atwood]. *Wysokie Obcasy*. Dodatek do Gazety Wyborczej 12 (465) (22 March 2008): 14–25.
- Syfers, Judy. "Why I Want a Wife." *Readings in American Civilization*. Ed. Teresa Pyzik. Ustron: Wydawnictwo Innowacje, 2001. 275–277.

Table des matières

Introduction (<i>Anna Czarnowus, Joanna Warmuzińska-Rogóż</i>)	5
Liste des publications de Monsieur le Professeur Krzysztof Jarosz . . .	17

Autour de la littérature québécoise

Józef Kwaterko: Écrire la ville dans le roman québécois avant la Révolution tranquille	31
Aleksandra Grzybowska: Agir au féminin. À propos des personnages dans les romans de Suzanne Jacob	47
Ewelina Bujnowska: La radiographie de la société québécoise contemporaine: <i>losers</i> , BS et voyageurs de <i>Google Maps</i> . <i>Document 1</i> de François Blais	59

De la littérature française à la littérature-monde

Tomasz Swoboda: Moi, animal : à propos d'une utopie leirisienne . . .	83
Michał Krzykowski: <i>Cultus cruōris</i> . Pensée de la violence / violence de la pensée chez les intellectuels français	97
Ewa Figas, Karolina Kapořka: Les modalités de la littérature-monde . .	113

Entre le français et l'anglais. Un regard sur la traduction

Joanna Warmuzińska-Rogóż: Les enjeux de la réécriture et de la traduction face à l'«entre-deux-langues» de Nancy Huston	129
---	-----

Sur la littérature anglophone au Canada

Agnieszka Rzepa: On House, Home, Community and Memory: Revisiting Jack Hodgins's <i>The Resurrection of Joseph Bourne</i>	157
Zuzanna Szatanik: "A Person from Another Culture'": A Reading of Margaret Atwood's <i>The Man from Mars</i>	167
Anna Czarnowus: Margaret Atwood's Gendered Past in <i>Moral Disorder</i>	181

Contents

Introduction (<i>Anna Czarnowus, Joanna Warmuzińska-Rogóż</i>)	5
The List of Publications by Professor Krzysztof Jarosz	17

On Quebecer Literature

Józef Kwaterko: Writing the City in Quebecer Novels Before the Quiet Revolution	31
Aleksandra Grzybowska: Acting in the Female Manner: On the Characters of Suzanne Jacob's Novels	47
Ewelina Bujnowska: An X-ray of the Contemporary Quebecer Society: Losers, <i>BS</i> and Google Maps Travellers. On François Blais's <i>Document 1</i>	59

On French Literature and "World Literature"

Tomasz Swoboda: Me, an Animal: On Michel Leiris's Utopia	83
Michał Krzykowski: <i>Cultus cruōris</i> : Thought of Violence / Violence of Thought in the Writing of French Intellectuals	97
Ewa Figas, Karolina Kapołka: The Modalities of World Literature	113

Between French and English: On Translation

- Joanna Warmuzińska-Rogóż: The Challenges of Rewriting and Translation in Nancy Huston's *Between-Two-Languages Writing* 129

On the English-Language Literature in Canada

- Agnieszka Rzepa: On House, Home, Community and Memory: Revisiting Jack Hodgins's *The Resurrection of Joseph Bourne* 157
- Zuzanna Szatanik: "A Person from Another Culture": A Reading of Margaret Atwood's *The Man from Mars* 167
- Anna Czarnowus: Margaret Atwood's Gendered Pasts in *Moral Disorder* 181

Na okładce: Perry Rath *Meander*
http://www.perryrath.com/gallery/paintings/paintings_gallery06/03.htm

Redakcja: Barbara Malska, Gabriela Marszałek
Projekt okładki i stron działowych: Daniel Czarnowus
Redakcja techniczna: Barbara Arenhövel
Korekta: Wiesława Piskor
Łamanie: Bogusław Chruściński

Copyright © 2014 by
Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego
Wszelkie prawa zastrzeżone

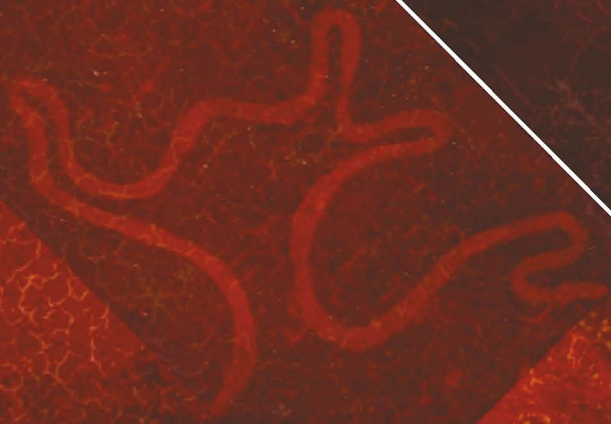
ISSN 0208-6336
ISBN 978-83-226-2298-8
(wersja drukowana)
ISBN 978-83-8012-134-8
(wersja elektroniczna)

Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego
ul. Bankowa 12B, 40-007 Katowice
www.wydawnictwo.us.edu.pl
e-mail: wydawus@us.edu.pl

Wydanie I. Ark. druk. 12,5 + wklejka. Ark. wyd. 12,0.
Papier Alto, 80 g, vol. 1.5

Cena 34 zł (+ VAT)

Druk i oprawa: „TOTEM.COM.PL Sp. z o.o.” Sp.K.
ul. Jacewska 89, 88-100 Inowrocław



Więcej o książce



CENA 34 ZŁ
(+ VAT)

ISSN 0208-6336
ISBN 978-83-226-2298-8