

L'étranger, le penseur, le fou et l'obèse :
quatre figures de l'Autre dans la littérature québécoise actuelle

Mathilde Routy

Mémoire

présenté

au

Département d'Études françaises

comme exigence partielle au grade de
maîtrise ès Arts (Littératures francophones et résonances médiatiques)

Université Concordia
Montréal, Québec, Canada
Décembre 2010

© Mathilde Routy, 2010

UNIVERSITÉ CONCORDIA

École des études supérieures

Nous certifions par les présentes que le mémoire rédigé

par Mathilde Routy

intitulé L'étranger, le penseur, le fou et l'obèse : quatre figures de l'Autre dans la littérature québécoise actuelle

et déposé à titre d'exigence partielle en vue de l'obtention du grade

Maîtrise ès arts (littératures francophones et résonances médiatiques)

est conforme aux règlements de l'Université et satisfait aux normes établies pour ce qui est de l'originalité et de la qualité.

Signé par les membres du comité de soutenance

Sylvain David, président

Lucie Joubert, examinatrice externe

Sophie Marcotte, examinatrice interne

Lucie Lequin, directrice de mémoire

Approuvé par :

Directeur du département ou du programme d'études supérieures

Date

Vendredi 7 janvier 2011

SOMMAIRE

L'étranger, le penseur, le fou et l'obèse : quatre figures de l'Autre dans la littérature québécoise actuelle

Mathilde Routy

Dans la littérature québécoise actuelle, la question de la migration ne se pense plus uniquement comme le déplacement d'un territoire à un autre, mais aussi comme un déplacement métaphorique. En nous appuyant sur les travaux de Pierre Ouellet (*L'Esprit migrant*, 2003), nous proposons d'actualiser et de repenser le phénomène de l'écriture migrante. Dépassant l'esthétique ou le courant littéraire, l'esthésie migrante formulée par Pierre Ouellet est davantage une forme de vie, une expérience du monde ou une épreuve intérieure. Le théoricien distingue quatre grandes classes de personnages dans cette esthésie ou sensibilité migratoire, à savoir l'étranger, l'artiste, le fou et l'exclu. Afin de mieux saisir ces figures, nous nous appuyerons sur quatre romans québécois contemporains : l'étrangère dans *Hadassa* (2006) de Myriam Beaudoin, le penseur dans *Le Cri des oiseaux fous* (2000) de Dany Laferrière, le fou dans *Le Fou d'Omar* (2005) d'Abla Farhoud, et pour finir, l'obèse dans *La Danse juive* (1999) de Lise Tremblay. Dans une conjoncture particulière, chacun de ces protagonistes incarne la figure de l'Autre au sein d'un groupe. Ils font l'expérience, certes de façon différente, de la migration. Ainsi nous tenterons de cerner les particularités qui caractérisent ces exils intérieurs, mais également leurs points de convergence et leurs ressemblances. Ce qui, par le biais de la littérature, nous permettra de mieux appréhender l'essence de ce mal-être face au monde.

ABSTRACT

The Stranger, the Thinker, the Crazy and the Obese: Four figures of the Other in Québec Contemporary Literature

Mathilde Routy

In today's Québec literature, the question of *migrance* (migration) can no longer be conceived solely as the migration from one geography to another, but also as one's metaphorical journey. Based on the work of Pierre Ouellet (*L'Esprit Migrant*, 2003), we propose to modernize and adapt the concept of migrant writing. Beyond the aesthetic or the literary movement, the *esthésie migrante* (migrant esthesia) as formulated by Pierre Ouellet is rather a way of life, a personal experience of the world or an interior ordeal. In his *esthésie*, the theorist identifies four particular classes of characters, namely the Stranger, the Artist, the Crazy and the Excluded. We will analyze these figures through four contemporary Québecois novels: the Stranger in *Hadassa* (2006) by Myriam Beaudoin, the Thinker in *Le Cri des oiseaux fous* (2000) by Dany Laferrière, the Crazy in *Le Fou d'Omar* (2005) by Abla Farhoud, and, finally, the Obese in *La Danse juive* (1999) by Lise Tremblay. Each in particular circumstance, the characters embody within their respective society the figure of the Other. They will each, in their own way, experience the concept of *migrance*. Therefore, we will try to identify the particularities of these exiles as well as their shared points of convergence and similarities. This will enable us to better understand the essence of this existential discontent with the world through literature.

À mon grand-père,

À toi pour qui l'éducation était un gage de
réussite.

REMERCIEMENTS

Mes remerciements les plus sincères à toutes les personnes qui ont contribué à l'élaboration de ce mémoire. Je tiens en premier lieu à remercier ma directrice, Madame Lucie Lequin pour son aide précieuse ces derniers mois. Je remercie également mes employeuses pour leur compréhension et leur indulgence.

Un merci particulier à mes compagnes de maîtrise qui ont partagé mon quotidien pendant cette dernière année : nos longues journées à la bibliothèque, nos pique-niques dans le local de l'association, nos soupers mensuels, notre week-end au chalet. Merci de votre amitié. Je tiens aussi à remercier mon premier lecteur, mon réviseur, mon ami, Thomas. Ton expérience personnelle m'a permis de relativiser mes doutes et tes remarques ont su guider ma réflexion.

Merci à mes parents qui m'ont non seulement permis de poursuivre mes études jusqu'à aujourd'hui, mais qui m'ont continuellement encouragée et soutenue. À ma mère qui m'écoutait relire pour la dixième fois la même phrase. Enfin, un merci tout particulier à Mathieu pour ses encouragements et sa présence. À chaque crise, tu as su avec quelques mots me redonner mon sourire en me donnant espoir et courage.

À tous, merci.

Table des matières

INTRODUCTION	1
CHAPITRE PREMIER : HADASSA OU L'ÉTRANGÈRE DANS SON PROPRE PAYS	11
<i>Hadassa</i> , une première lecture.....	12
L'enchevêtrement de deux récits : entre le rêve et la réalité.....	13
Alice, Hadassa et le hassidisme	17
La religion hassidique : portrait d'une communauté fermée	18
La figure de l'étranger	20
Le groupe de référence.....	21
Représentation de l'Autre	25
CHAPITRE DEUX : LE CRI DES OISEAUX FOUS OU LE PENSEUR MARGINAL	34
<i>Le Cri des oiseaux fous</i> , une première lecture	36
L' <i>Autobiographie américaine</i> ou l'épopée de Vieux OS	36
Les dernières heures.....	38
Le père, une « voix sans visage »	40
Le cyclone Duvalier, la dictature haïtienne	41
La figure du penseur	43
Un penseur sous la dictature	44
Le pays de l'entre-deux.....	50
CHAPITRE TROIS : LE FOU D'OMAR OU L'EXIL HORS DE SOI	55
<i>Le Fou d'Omar</i> , une première lecture.....	57
Quatre soliloques	58
« Le Livre de Lucien Laflamme »	59
« Le Livre de Radwan Omar Abou Lkhouloud »	59
« Le Livre de Pierre Luc Duranceau alias Rawi Omar Abou Lkhouloud »	61
« Le Livre d'Omar Khaled Abou Lkhouloud »	63
Ce monstre nommé folie.....	65
La figure du fou	67
Radwan, un déplacé	68
L'écriture du fou : une écriture migrante.....	73
CHAPITRE QUATRE : LA DANSE JUIVE OU L'OBÈSE EXCLUE	79
<i>La Danse juive</i> , une première lecture	81
Un douloureux témoignage.....	81
Son entourage.....	85
L'obésité : une nouvelle source de discrimination	89
La figure du marginal.....	91
L'identité « brisée » de l'obèse.....	92
L'origine symbolique de son obésité	95
CONCLUSION	104
BIBLIOGRAPHIE	110

INTRODUCTION

Penser aujourd'hui l'écriture migrante comme le regroupement d'œuvres d'écrivains d'origine étrangère nous semble non représentatif du contexte actuel. L'élaboration d'une telle catégorie a pu s'expliquer par la volonté d'intégrer ces nouveaux textes dans le paysage littéraire québécois des années 1980. Trente ans plus tard, les écrits des auteurs dits migrants, dont Marco Micone, Naïm Kattan, Émile Ollivier ou, encore, Aki Shimazaki et Wajdi Mouawad, pour ne nommer que ceux-là, sont lus, primés et enseignés. Malgré cette reconnaissance institutionnelle, l'étiquette que certains continuent de leur accoler maintient une mise à distance. Comme le remarque Lucie Lequin, l'« écriture migrante iconisée est devenue un corpus clos que l'on étudie trop souvent refermé sur lui-même » (Lequin, 2008a :15). Du reste, plusieurs écrivains refusent formellement cette appellation ethnique pour désigner leur œuvre, ils la jugent trop limitative. Cela nous rappelle la déclaration de Ying Chen : « Je ne suis pas une Chinoise qui vit au Québec et écrit en français. J'ai fait le choix d'écrire. Un point c'est tout » (Chen dans Albert, 2005 : 66). Le collectif d'auteurs de *L'Histoire de la littérature québécoise* met en lumière l'hétérogénéité du corpus migrant; soulignant que cette désignation « inclut des écrivains dont les esthétiques sont souvent si radicalement étrangères les unes aux autres qu'on peut se demander ce que ces écrivains ont en

commun, en dehors du fait d'être nés ailleurs » (Biron, Dumont et Nardout-Lafarge, 2007 : 564). C'est sous la plume de Robert Berrouët-Oriol qu'apparaît pour la première fois cette expression. Contrairement à ce que la critique tant universitaire que journalistique a principalement retenu, en reprenant la formulation pour en étudier les productions, Robert Berrouët-Oriol ne cherche pas à instaurer une catégorie littéraire. Il emploie justement le terme de migrant pour s'éloigner d'une approche strictement socioculturelle, qui ne ferait référence qu'à l'expérience de l'immigration. L'enjeu de l'époque se situe plutôt dans « la capacité du champ littéraire québécois d'accueillir d'autres voix, les voix d'ici, venues d'ailleurs, et, surtout, d'assumer à visière levée qu'il est traversé, transversalement, par des voix métisses » (Berrouët-Oriol, 1986-1987 : 20). Dans le même sens, Pierre Nepveu présente l'écriture migrante comme une double dimension, « celle des écrivains venus d'ailleurs intégrant leur parcours à la culture québécoise constituée, mais aussi celle des écrivains québécois d'origine dans leur quête imaginaire de l'ailleurs » (Nepveu, 2001 : 12). Nepveu ajoute qu'à travers l'imaginaire migrant « ce sont les catégories mêmes du proche et du lointain, du familier et de l'étranger, du semblable et du différent qui se trouvent confondues » (Nepveu, 1999 : 199-200). Ce paramètre évite la catégorisation et l'ethnisation dénoncées par les auteurs immigrants. La définition de Robert Berrouët-Oriol met ainsi l'accent sur la migration et la dérive de l'exil, plutôt que sur l'origine des auteurs (Berrouët-Oriol, 1986-1987 : 20-21). Par ailleurs, le terme d'écriture migrante évoque une pratique esthétique. Comme le précisent les auteurs de *L'Histoire de la littérature québécoise*, ce nouveau courant littéraire se fonde essentiellement sur « des critères thématiques (récits de migration ou d'exil, espace identitaire, deuil de l'origine, inscription de personnages d'étrangers, etc.),

mais aussi sur la présence de plusieurs langues ou de plusieurs niveaux de langue à l'intérieur du texte » (Biron, Dumont et Nardout-Lafarge : 561).

L'ébranlement du schéma familial traditionnel, l'affaiblissement d'une conscience nationale, la poussée de l'individualisme, le métissage culturel, la mondialisation ainsi que l'omniprésence d'Internet ont transformé les fondements de notre société. Pour Gilles Lipovetsky, ces transformations sont le signe que nous quittons la postmodernité et entrons dans l'hypermodernité (Lipovetsky, 2004). Cette ère de « l'hyper » se caractérise par une hyperconsommation et un hypernarcissisme. Lipovetsky insiste sur les conséquences néfastes de ces décentrement sur l'individu :

La culture hypermoderne se caractérise par l'affaiblissement du pouvoir régulateur des institutions collectives des acteurs vis-à-vis des impositions de groupes, que ce soient la famille, la religion, les partis politiques, les cultures de classes. Par quoi l'individu apparaît de plus en plus décloisonné et mobile, fluide et socialement indépendant. Mais cette volatilité signifie beaucoup plus déstabilisation du Moi qu'affirmation triomphante d'un sujet maître de lui-même (Lipovetsky, 2004 :120).

La vulnérabilité psychologique de l'être contemporain naît de cette perte des référents identitaires. En effet, l'identité ne se limite plus aujourd'hui à une appartenance à un pays, à une ethnie ou à une culture. Elle est complexe, multiple et mouvante. Pour marquer cette mutation, Sherry Simon a recours à la notion d'*identitaire*, dans laquelle l'identité est désormais envisagée comme une construction. Elle ajoute que « l'identité culturelle ne renvoie plus à une évidence. Si au Québec, la culture a longtemps désigné le lieu d'un consensus identitaire, l'expression d'une appartenance collective totalisante, elle est aujourd'hui de plus en plus marquée du signe de l'hétérogène » (Simon *et al.*, 1991 : 9). Selon Alexis Nouss, la perte d'une appartenance culturelle et territoriale

clairement définie entraîne une « condition d'exil généralisé » (Nouss, 2003 : 24). Lucie Lequin précise que, face au vacillement des repères socioculturels :

[L]a topique de l'appartenance et de la migration s'est déplacée de l'espace national vers l'espace du soi et de ses relations au monde. En quelque sorte, un nouvel espace se forge où le déracinement n'est plus une seule question de pays et de nation, mais une source de questions plurielles, une marche vers soi (Lequin, 2008a : 27).

L'écrivain actuel, peu importe son origine, est à la recherche de lui-même dans une société où ses repères passés se décomposent. Pour les auteurs de *L'Histoire de la littérature québécoise*, il s'agit d'« une plongée en soi-même, à une profondeur qui n'a pas beaucoup d'équivalents dans la littérature antérieure » (Biron, Dumont et Nardout-Lafarge, 2007 : 534). En somme, les questionnements identitaires, liés au manque d'inscription et aux séquelles du déracinement, semblent se retrouver dans les préoccupations actuelles.

C'est à partir de ces constats que Pierre Ouellet repense entièrement le concept d'écriture migrante, dans son ouvrage intitulé *L'Esprit migrateur, essai sur le non-sens commun* (Ouellet, 2005 [2003])¹. Il constate d'abord le mal-être existentiel de l'individu moderne. En perpétuel mouvement dans un monde où les frontières tendent à disparaître, l'être ne trouve plus d'ancrage identitaire. L'individu ainsi dépourvu de lui-même trouve alors refuge dans l'exil et devient, aux yeux du théoricien, un « déplacé » (*EM* : 9). La réflexion de Ouellet s'inscrit dans la thématique de la migration prise dans un sens renouvelé. Pour Émile Ollivier, le concept de migration cherche à témoigner de la complexité du phénomène. Il écrit qu'il a inventé ce terme « pour indiquer que la migration est à la fois une douleur, une souffrance (la perte des racines) et, en même

¹ Désormais, les renvois à ce livre seront indiqués par le sigle *EM*.

temps, une posture de distance, un lieu de vigilance » (Ollivier dans Giguère, 2001 : 56). Cela nous renvoie au mot latin *migrare* qui « désigne à la fois le “changement de place” ou le “transport d’un lieu à un autre” et l’acte même d’“enfreindre” ou de “transgresser” » (EM : 19). Dès lors, la migration est, pour Pierre Ouellet :

[U]n passage à *l’autre*, un mouvement transgressif de l’Un vers l’Autre, qui enfreint les lois du propre, franchit les frontières de la propriété ou de l’individualité, pour aller au-delà, toujours, du lieu d’où l’on tire son identité, pour mieux défaire ce lien originaire et le renouer chaque fois en un nouveau destin, un *autre* devenir qui est aussi un devenir *autre* (idem).

Ces déplacements et ces confrontations avec autrui émancipent l’individu moderne de son identité première, de son origine. De fait, la migration n’est plus uniquement de nature géopolitique et géoculturelle :

[E]lle est aussi et peut-être surtout de nature ontologique et symbolique, puisqu’elle caractérise le déplacement même du Sens et de l’Être dans l’expérience intime de l’altérité, où l’on fait l’épreuve radicale du non-sens ou du néant de son identité, individuelle ou collective, qui n’existe pas sans l’appel à l’autre où elle se métamorphose à chaque instant (EM : 12-13).

La théorie d’esthésie migrante de Ouellet se fonde sur cette conception de la relation à l’autre et à soi-même. Dépassant le phénomène, l’esthétique et le courant littéraire, l’esthésie migrante est davantage une forme de vie, une expérience du monde ou une épreuve intérieure. Ouellet la définit en ces termes :

L’*esthésie* migrante ou la sensibilité migratoire [...] n’effacent pas et n’homogénéisent jamais les différences internes qui les [subjectivités] constituent : ils les maintiennent, plutôt, ils les entretiennent, même, comme le lieu tensif d’une intersubjectivité intériorisée par le sujet, qui ne peut plus être vue comme l’*individuation* unifiante d’origines diverses (ce que dénotent les mots *hybridation* et *métissage*), mais comme la *différenciation* du soi individuel en de multiples destins ou en de nombreux devenir-*autres* [...] Autrement dit, l’interculturalité qui caractérise nos sociétés postcoloniales entraîne de nouvelles formes d’expérience de l’intersubjectivité ou de relations entre soi et l’autre même en *soi-même* (EM : 16-17).

Notons que le théoricien emploie de façon interchangeable les notions d'esthésie migrante et de sensibilité migratoire. Au même titre que l'altérité, la migration constitue, à l'aube du XXI^e siècle, une véritable sensibilité. L'objectif de notre mémoire est de montrer que le mouvement de la migration trouve une nouvelle résonance dans la réalité contemporaine. Dans cette mouvance intersubjective et interculturelle, la question de l'altérité trouve une place privilégiée. En effet, le théoricien parle de l'altérité comme d'un *ethos* :

[U]n ensemble d'attitudes, d'affects et de comportements [...] soit une forme d'expérience énonciative non seulement de sa propre identité et de celle d'autrui mais de son propre rapport au monde, un monde qui ne peut plus se penser à partir d'une identité fondatrice et exige d'emblée une prise en compte de son altérité constitutive (Ouellet et Harel, 2007 : 9).

Ainsi, ce corpus traversé par la migration ne se compose plus uniquement de productions d'écrivains d'ailleurs, mais aussi d'auteurs de l'ici (*EM* : 17). À partir de ce postulat, Pierre Ouellet distingue quatre grandes classes de personnages dans l'esthésie migrante : l'*étranger*, l'*exilé* ou le *voyageur*; l'*artiste*, l'*écrivain* ou le *penseur*; le *fou*, le *dément* ou le *névrotique*; et, l'*exclu*, le *marginal* ou l'*itinérant* (*EM* : 26-27). Cette actualisation de l'écriture migrante semble répondre à deux exigences. D'une part, elle apaise les craintes d'une ghettoïsation et d'une ethnicisation énoncées par les écrivains et les critiques. D'autre part, elle suit les transformations contemporaines liées à la perte de l'identité nationale et au décentrement multiple. L'esthésie migrante porte donc un regard plus juste sur le champ littéraire québécois contemporain.

En nous appuyant sur le principe d'esthésie migrante développé par Pierre Ouellet dans *L'Esprit migrateur*, nous étudierons quatre romans québécois récents dans lesquels

le protagoniste expérimente une forme d'exil. Le terme d'exil renvoie à plusieurs situations, telles que le bannissement, l'expulsion hors de sa patrie, l'émigration ou encore l'éloignement volontaire. Nous nous intéresserons surtout aux exils métaphoriques ou intérieurs, sans réel déplacement physique d'un lieu à un autre². Nous examinerons la façon dont l'étranger, le penseur, le fou et le marginal vivent leur altérité, leur mal de vivre et leur quête identitaire. À cette fin, nous tenterons de définir les circonstances qui conduisent un personnage à incarner la figure de l'Autre et, par conséquent, à éprouver une forme de migration intérieure. Nous nous attarderons à distinguer les stratégies mises en place dans le récit pour créer une telle tension. Ainsi nous tenterons de cerner les particularités qui caractérisent ces exils intérieurs, mais également leurs points de convergence et leurs ressemblances. Ce qui, par le biais de la littérature, nous permettra de mieux appréhender l'essence de ce mal-être face au monde. Au moment de choisir notre corpus romanesque, deux critères se sont imposés : la présence d'une des figures identifiées par Ouellet et la date de parution des textes. Nous avons opté pour des romans publiés autour des années 2000. Après avoir lu de nombreuses œuvres québécoises parues dans les dix dernières années, notre choix s'est arrêté sur *Le Cri des oiseaux fous* de Dany Laferrière, *La Danse juive* de Lise Tremblay, *Le Fou d'Omar* d'Abla Farhoud et *Hadassa* de Myriam Beaudoin³. Afin de démontrer que la perspective ouelletienne se retrouve dans des textes d'auteurs d'ailleurs et d'ici, nous avons sélectionné deux auteurs *néoquébécois* et deux auteurs québécois *de souche*. Dans le but de ne pas restreindre notre analyse, nous n'insisterons toutefois pas sur cette distinction. Le lecteur trouvera

² Nous aborderons le bannissement vécu par le héros dans *Le Cri des oiseaux fous*, puisque son sentiment d'exil intérieur s'accroît à travers cette émigration politique.

³ Désormais, les renvois à ces livres seront indiqués respectivement par le sigle *COF* (Laferrière, 2000), *DJ* (Tremblay, 1999), *FO* (Farhoud, 2005) et *H* (Beaudoin, 2006).

pour chaque écrivain une brève note biographique, démarche dont l'unique intérêt est de situer l'écrivain. Chaque roman choisi incarne une figure identifiée par Ouellet et structure notre travail en quatre parties distinctes. La ligne directrice et l'hypothèse de base de ce mémoire reposent sur la similarité d'expérience vécue par l'étranger, le penseur, le fou et l'obèse. Dans une conjoncture particulière, ces quatre personnages incarnent au sein d'un groupe ou d'une société la figure de l'Autre et expérimentent la migration. De façon différente, ils deviendront tour à tour l'étranger.

Une telle étude suppose que l'on s'inspire d'une approche théorique fondée sur le lien entre l'œuvre littéraire et le contexte social. Dans *Qu'est-ce que la littérature ?* Jean-Paul Sartre réfléchit à la nature, au statut et à la fonction de l'écriture dans la société. Il énonce sa vision de l'art et de la littérature :

Chaque tableau, chaque livre est une récupération de la totalité de l'être; chacun d'eux présente cette totalité à la liberté du spectateur. Car c'est bien le but final de l'art : récupérer ce monde-ci en le donnant à voir tel qu'il est, mais comme s'il avait sa source dans la liberté humaine (Sartre, 1948 : 72-73).

La littérature s'apparente alors à une « action de dévoilement de l'homme et du monde » (Pelletier, 1994 : 21). Elle donne à voir le réel. Régine Robin déclare, quant à elle, que le texte littéraire est un reflet de la société, mais aussi une prise de parole sociale (Robin, 1988). L'esthésie migrante s'élabore justement à partir d'œuvres ayant pour toile de fond la société contemporaine. Silvie Bernier ne considère d'ailleurs l'exil qu'en relation avec son ancrage social :

[L']exil est rarement un phénomène isolé né du seul désir d'un individu de découvrir des territoires nouveaux, il s'accomplit sur fond de conflit social et intègre à la mémoire individuelle l'histoire collective [...] Sans être pour autant des romans historiques, les récits d'exil reposent sur un ancrage social réel et vérifiable (Bernier, 2002 : 18).

Voilà pourquoi chaque chapitre comporte une courte partie à teneur historique, sociologique, voire psychologique. Pour comprendre la problématique identitaire vécue par les personnages, nous devons identifier les particularités liées à leur situation sociale, mais aussi à leurs contextes historique et politique. Cette mise en contexte permet ainsi d'offrir une meilleure compréhension de l'œuvre. Comment, par exemple, appréhender la relation singulière d'une enseignante chrétienne avec ses élèves juives orthodoxes, dans *Hadassa*, sans connaître les lois qui régissent les rapports entre la communauté hassidique et le monde extérieur ? Comment percevoir la dissidence du héros, dans *Le Cri des oiseaux fous*, sans être familier avec le contexte dictatorial haïtien ? Ou, encore, comment étudier la dépossession du fou, sans prendre en compte les symptômes de la psychose ? Enfin, comment saisir toute l'importance de la corpulence, dans *La Danse juive*, sans réfléchir au problème médical et social de l'obésité ? Ces contextualisations informent notre lecture et nous donnent des outils complémentaires d'analyse. Ce mémoire de maîtrise ne s'appuie pas sur une grille méthodologique stricte et unique, mais adopte plutôt une approche qui tente de mettre l'accent sur la spécificité de chaque roman. C'est pourquoi, selon le texte étudié, nous avons eu recours à l'histoire, à la sociologie, à la psychologie ou à la médecine. Par ailleurs, l'essai de Pierre Ouellet, sur lequel nous fondons notre réflexion, est d'inspiration fortement philosophique, en plus de faire appel à d'autres champs d'investigation selon les besoins de son analyse. Ainsi, au début de chaque chapitre, nous reviendrons sur les caractéristiques du personnage défini par le théoricien, ce qui nous permettra de mieux ancrer notre analyse dans sa lignée.

Le premier chapitre traitera de la figure de l'étranger et de la relation d'altérité renversée, mise en scène dans *Hadassa*. Ce roman nous permettra de faire un retour sur le

contexte socioculturel québécois et sur les rapports parfois problématiques entre minorité et majorité. Nous explorerons entre autres le concept de troisième solitude et la notion de transculturalisme. Le deuxième chapitre portera sur la marginalisation vécue par la figure du penseur, dans *Le Cri des oiseaux fous*. Nous montrerons comment, face à cette exclusion communautaire, le personnage trouve refuge dans l'imaginaire. Nous reviendrons ainsi sur le concept de déplacé et l'espace de l'entre-deux. Le troisième chapitre présentera la folie comme une forme de déplacement hors du soi, à travers l'étude du *Fou d'Omar*. Nous examinerons les composantes de cet exil métaphorique, en accordant une attention particulière au langage métissé du fou. Le quatrième chapitre analysera finalement l'exclusion de l'obèse, dans *La Danse juive*. Par son poids, la narratrice enfreint la norme sociale et est confinée à la marginalité. Nous y analyserons notamment la notion d'identité « brisée » et le sentiment d'appartenance filiale.

CHAPITRE PREMIER

HADASSA OU L'ÉTRANGÈRE DANS SON PROPRE PAYS

Le premier type de personnage de l'esthésie migrante, identifié par Pierre Ouellet, se structure autour de la notion de déplacement géographique. L'étranger, l'exilé et le voyageur se caractérisent par « le transport d'un lieu à un autre » (*EM* : 19). Ils représentent « une mise en intrigue explicite du flux migratoire » (*EM* : 27), comme le souligne le théoricien. Leur subjectivité se fonde précisément sur l'acte de traverser les frontières nationales ou de pénétrer les zones ethniques (*EM* : 27). Dans cette marche vers l'autre, ces personnages endossent la figure de l'Autre – cet individu qui est différent ou méconnu – et expérimentent ainsi une mouvance linguistique, interculturelle et intersubjective. Ce mouvement vers l'autre devient une source de remise en question constante. Dans *Hadassa*, Myriam Beaudoin met en scène ce personnage de l'étranger. Le roman raconte la ségrégation subie par une jeune femme de tradition chrétienne au sein de l'institution juive où elle enseigne. À l'intérieur de l'établissement et auprès de ses élèves, madame Alice représente la figure du non-juif, de l'Autre. La romancière nous invite, pour reprendre les mots de Christian Desmeules, à « une incursion sensible dans l'univers clos de la communauté juive hassidique » (Desmeules, 2006) de Montréal. Par peur des échanges avec le reste de la société, ce groupe s'efforce de fonctionner de

manière autonome, ce qui le confine à l'isolement social. Myriam Beaudoin met donc en rapport des personnages d'appartenances linguistiques et culturelles diverses qui ne se côtoient pas ordinairement.

Notre choix d'inclure dans notre corpus une jeune écrivaine s'explique par l'intention de montrer que la thématique de la migration se retrouve dans les écrits d'une génération d'écrivains plus jeunes, sans considération pour leur lieu de naissance⁴. Dans ce premier chapitre, nous nous proposons d'étudier la relation d'altérité mise en place dans *Hadassa*. Pour ce faire, nous reviendrons d'abord sur l'intrigue et la construction du roman. Nous présenterons ensuite brièvement la tradition hassidique, afin de parfaire notre compréhension du texte. Pour terminer, nous étudierons la dépossession culturelle et identitaire vécue par Alice.

***HADASSA*, UNE PREMIÈRE LECTURE**

Née à Sherbrooke en 1976, Myriam Beaudoin passe son adolescence entre le Rwanda et le Mali. Elle revient au pays pour entreprendre des études universitaires en littérature et en langues. Après l'obtention d'une maîtrise en création littéraire, elle débute une carrière d'enseignante. *Un petit bruit sec*, son premier roman, paraît en 2003. Elle publie ensuite deux autres romans : *Hadassa* et *33, chemin de la Baleine*. Trois œuvres, trois héros singuliers, mais une même démarche, celle de vouloir comprendre le monde qui nous entoure.

⁴ Pour représenter la nouvelle génération d'écrivains québécois, nous avons opté pour une romancière ayant obtenu un certain succès populaire et critique. La revue de presse d'*Hadassa* compte, en effet, les médias littéraires et culturels les plus importants dans la province dont, entre autres, *Le Devoir*, *La Presse*, *Voir*, *L'Actualité* et l'émission radiophonique *Vous m'en lirez tant*, à Radio Canada. Dans un article dithyrambique, Danielle Laurin souligne le talent d'écriture de Beaudoin. Elle commence sa critique ainsi : « Retenez bien son nom, vous le reverrez » (Laurin, 2006). Par ailleurs, ce deuxième roman sera en lice pour le prix des libraires du Québec et obtiendra le prix des collégiens et le prix France-Québec, en 2007.

L'enchevêtrement de deux récits : entre le rêve et la réalité

La romancière conduit sa réflexion sur l'étranger par le biais de deux histoires qui s'entrecroisent : une sublime rencontre entre une enseignante francophone et des élèves hassidiques et une idylle amoureuse entre un nouvel immigrant polonais et une jeune *hassid*⁵. Évoquons plus en détail l'intrigue de ces deux récits singuliers, qui évoluent en parallèle. D'un côté, une jeune femme accepte un poste d'enseignante de français dans une école privée, sans savoir avant l'entrevue qu'il s'agit d'une institution juive orthodoxe. Elle est embauchée pour enseigner le programme scolaire du ministère de l'Éducation à dix-neuf filles de onze et douze ans. Il semble important de préciser ici l'âge des élèves, puisque dans la tradition juive, le passage à l'âge adulte se fait chez les filles à l'âge de douze ans. Après sa *bat mitzva*, l'adolescente devra cesser de jouer et aider dorénavant sa mère dans les tâches domestiques et familiales. Pour Alice, cette célébration signifiait « la fin de l'école primaire, le début d'une longue préparation au mariage, et surtout, surtout, la séparation définitive avec les non-juifs » (*H* : 72). La narratrice qualifie ainsi les deux clans qui composent sa classe :

Les douze ans, rassemblées au fond, étaient distantes [...] et surtout ne permettaient aucune transgression des règles, lesquelles semblaient se multiplier semaine après semaine. Les onze ans, quant à elles, souvent réprimandées par l'autre clan, étaient curieuses et vives, fragiles, tendres, émotives (*H* : 26).

La curiosité d'Alice la pousse à contempler ces jeunes filles, ainsi que leur culture. À travers les interventions de ses élèves, dans un mélange d'anglais, de français et de yiddish, Alice découvrira progressivement leurs fêtes et leurs rites, les « secrets des juifs » (*H* : 67), comme les écolières les appellent. Elle enfreint les règles pour tenter de

⁵ Un *hassid* (au pluriel *hassidim*) est un juif adepte du hassidisme.

se rapprocher de cette communauté qui l'intrigue : « Aussi, plus les semaines passaient, plus les “secrets des juifs” grignotaient ma tête. Les heures auprès d'elles me semblaient courtes, et en soirée, je corrigeais avec avidité les compositions qui m'offraient les miettes d'une réalité unique et énigmatique » (*H* : 83). Au fil des mois, l'intérêt d'Alice se mue en fascination et se manifeste plus particulièrement à l'égard d'une écolière : Hadassa Horowitz, « l'enfant-fragile, l'enfant-princesse, l'enfant-broussaille » (*H* : 94) de la classe. Le choix de donner la narration à l'enseignante n'est certes pas anodin. La narration autodiégétique à focalisation interne oriente notre lecture (Genette, 1972 : 253). Nous découvrons ainsi l'intrigue par le biais du regard ouvert et tendre d'Alice. En marge de cette rencontre, nous découvrons l'histoire passionnelle de Jan Sulski et de Déborah Zablotzki. Animé par un besoin d'évasion, Jan abandonne sa carrière de pianiste à Cracovie pour s'installer à Montréal, où il travaille dans une petite épicerie. Jeune femme rêveuse, Déborah éprouve depuis son mariage une « lassitude chronique » (*H* : 60). La prise en charge des tâches domestiques et familiales la fatigue et l'ennuie. Dès leur première rencontre, ils ressentent une irrésistible attirance l'un pour l'autre. La narration hétérodiégétique utilise une focalisation zéro qui permet au lecteur de s'introduire dans leurs pensées (Genette, 1972 : 252). Malgré les nombreux interdits régissant son contact avec les *goys*⁶, Déborah ne parvient pas à s'empêcher de penser à Jan ni à renoncer à le revoir. Pour Martine-Emmanuelle Lapointe, cet amour obsessionnel et clandestin est un écho direct à *Roméo et Juliette* (Lapointe, 2007 : 134). Leur histoire est similaire : deux jeunes gens tombent éperdument amoureux l'un de l'autre, malgré les interdits [dans ce cas culturels et non familiaux]. À cela s'ajoutent certaines composantes clés telles que

⁶ *Goy* est le nom donné aux non-juifs par les juifs (au féminin, une *goya*).

« [l']impossible communication, [les] troublants échanges de regards [...] [et les] rencontres furtives et pudiques » (idem).

Cette romance revêt, comme le souligne André Brochu, « un caractère absolu » (Brochu, 2007) qui contraste avec le portrait détaillé des femmes juives orthodoxes, brossé par Alice. L'enseignante décrit avec précision les fêtes, les rites et les coutumes propres à cette religion. On apprend ce que signifient les termes *shabbat*, *Soukhot*, *bat mitzva* et *Pourim*, par exemple. D'ailleurs, Lapointe emploie l'expression « gloses pédagogiques » (Lapointe, 2007 : 134) pour désigner ces nombreux passages informatifs. Myriam Beaudoin ne propose pas ici un portrait utopique des relations interculturelles. Son texte ne tombe jamais dans une glorification du multiculturalisme – nous reviendrons sur ce concept ci-après. La romancière insère des personnages aux idées tranchées sur la communauté hassidique, par exemple, Rafaëlle, une amie commune d'Alice et de Jan, ou encore Charles, le gérant de l'épicerie où le jeune homme travaille, qui représentent une autre voix :

[Ils] répétaient l'explication populaire : ils sont venus après la guerre sont encore terrorisés par la souffrance de leurs grands-parents engrossent leurs femmes pour multiplier les fidèles craignent les mariages mixtes ne veulent rien savoir de nous ont posé dans notre ville un fil blanc pour délimiter leur territoire faut les surveiller pour ne pas que leurs synagogues traversent de notre bord et puis c'est tout (*H* : 64-65).

Pour Lapointe, l'auteure « refuse autant les jugements hâtifs que la fausse représentation, et préfère suggérer une réalité fuyante et complexe plutôt que d'en dévoiler tous les mystères » (Lapointe, 2007 : 134). Beaudoin nourrit cette visée documentaire grâce à sa propre expérience d'institutrice dans une école juive hassidique d'Outremont. Pendant quatre ans, elle a pris des notes sur le fonctionnement de l'établissement et sur le comportement des enseignantes et des élèves (Desmeules, 2006). La narration au « je »

paraît alors s'inscrire dans une perspective d'identification. Selon Gilles Marcotte, la romancière vise à « abolir [la] distance [entre le narrateur et la chose racontée], voire à impliquer le lecteur lui-même dans les émotions suscitées par le récit » (Marcotte, 2007). Comme Alice le déclare dans le texte, elle jouissait « d'une proximité avec une communauté pour tous inaccessible » (*H* : 172-173). L'auteure confie à Marie-Claude Fortin qu'elle écrivait ce qu'elle voyait, entendait et, surtout, ce qu'elle ressentait. La fiction est arrivée ensuite dans ses rêves : « J'ai vu une autre histoire qui se créait, et cette histoire m'est devenue aussi chère que la première » (Fortin, 2006). L'œuvre a conservé cette structure narrative. Les deux récits ont beau évoluer en parallèle, la liaison amoureuse entre Jan et Déborah semble s'emboîter dans la première histoire. Cet amour chaste s'apparente davantage au rêve d'Alice qui imagine une histoire impossible entre l'ami de Rafaëlle et la tante d'Hadassa. L'ajout de ce conte permet d'offrir un autre choix aux jeunes filles : la possibilité d'envisager, l'espace d'un instant, un autre avenir (Desmeules, 2006). En effet, la seule réserve de l'auteure se situe sur le plan de cette entrave à la liberté individuelle. Le destin de ces jeunes filles est ainsi tracé bien avant leur naissance. À la fin de l'école primaire, elles entreront au cours supérieur où elles recevront « la formation nécessaire à une future épouse, un savoir axé sur les rudiments de correspondance, de comptabilité commerciale et, surtout, un enseignement pratique des tâches familiales » (*H* : 17); ensuite, à l'âge de dix-sept ou dix-huit ans, elles quitteront l'école pour se marier avec l'homme choisi par leur famille. La notion de liberté est complètement inconnue pour ces fillettes. Madame Alice essaie un jour en classe d'évoquer ce concept complexe. L'extrait qui suit témoigne des visions diamétralement opposées des deux sociétés : « – Vous savez, la liberté, c'est quand on est

libre, qu'on ne doit rien à personne, qu'on fait ce qui nous plaît et quand on veut... / Blimy m'arrêta sèchement : / – Non ! Ce que tu dis c'est être *spoiled* ! » (*H* : 54). Le mot représente pour elles une immense statue au cœur de New York. Beaudoin emploie l'expression de « porte de sortie imaginaire » (Desmeules, 2006) pour qualifier cette histoire parallèle.

Alice, Hadassa et le hassidisme

Revenons à présent plus en détail sur la relation privilégiée entre l'enseignante chrétienne et Hadassa. Alice s'éprend de cette enfant, sans aucune forme de désir sexuel (Brochu, 2007). Ses onze ans, sa candeur et sa fragilité permettent d'instaurer une grande proximité entre l'élève et son enseignante. Au cours d'une activité de bricolage, Hadassa transcende les lois de la pudeur qui interdisent tout contact avec les non-juifs et touche son institutrice. La jeune fille « caress[e], serr[e] et flatt[e] [s]a tresse de blé de haut en bas, lentement, avant de la lâcher » (*H* : 95-96). Ébranlée, Alice s'exclame intérieurement : « La petite avait osé. Toucher à l'impure. À moi, une *goya* » (*H* : 96). Cette amitié réciproque se voit confirmée, lors de la rencontre parents-professeurs, quand la mère d'Hadassa confie à la jeune femme :

*Madam [...] Dassy [surnom d'Hadassa] has you in her heart. [...] Une révolution. J'étais dans le cœur d'Hadassa, j'étais dans un cœur de petite fille juive, même si en dehors de l'école je portais des pantalons et faisais de la bicyclette, même si à mon âge, it is so surprising, je n'avais ni enfant ni mari [...] je ne fêtais pas Yom Kippour, ni Hanoukka, ni Pourim, ni aucune autre fête juive (*H* : 144).*

L'affection d'Alice pour l'enfant est représentative de son obsession pour la communauté hassidique, symbolisée par Hadassa. L'enfant incarne leur passé, leurs traditions et leurs valeurs. Son corps porte la marque de l'histoire du peuple juif : « Sa tempe gauche était

marquée par une tache jaunâtre, et les veines tout autour formaient une sorte d'étoile sur une peau nette et tendue » (*H* : 18). Cette tache de naissance est semblable à l'écusson jaune en forme d'étoile de David, imposé aux juifs par le régime nazi afin de les identifier. En outre, son prénom signifie « *Hidden beauty* » (*H* : 58). Cette définition correspond précisément à la représentation mentale que se fait Alice de la fillette et, par conséquent, de la communauté hassidique. La jeune enseignante s'introduit dans ce milieu inconnu et découvre au cours d'une année scolaire cette beauté cachée.

LA RELIGION HASSIDIQUE : PORTRAIT D'UNE COMMUNAUTÉ FERMÉE

En raison de la portée informative du roman, il convient de revenir sur les origines et les préceptes de ce courant religieux. Par ailleurs, la place prépondérante de la figure féminine, dans le roman, nous contraint à porter une attention particulière à son statut au sein de cette microsociété.

Courant religieux populaire et mystique juif, né au XVIII^e siècle, en Europe de l'Est, le hassidisme réoriente la pratique religieuse sur le croyant. Jacques Gutwirth précise que la vision des fondateurs du courant « mettait l'accent sur la possibilité, pour tout croyant, même illettré, d'atteindre en toute situation [la] *devékouss* [communion mystique] » (Gutwirth, 2004 : 14). Le pratiquant peut ainsi accéder à cette communion divine par l'entremise d'activités quotidiennes telles que manger, travailler, chanter ou encore danser. La communauté hassidique compte aujourd'hui 400 000 adeptes dispersés sur les quatre continents (Gutwirth, 2004 : 191). Ce déploiement international est dû à l'antisémitisme de la Deuxième Guerre mondiale qui a décimé la société hassidique d'Europe. On retrouve des regroupements au Canada, aux États-Unis, en France, en

Grande-Bretagne et en Israël (idem). Au Québec, Catherine Handfield chiffre à environ 13 000 le nombre de croyants, dont la majorité réside à Montréal (Handfield, 2008). Les *hassidim* parlent le yiddish, langue germanique parlée par des sociétés juives d'Europe centrale et orientale, au XVIII^e siècle. Les fidèles s'habillent comme les nobles polonais de l'époque. Des significations mystiques ont toutefois été ajoutées à certains vêtements : par exemple, « les treize queues de zibeline du chapeau de fourrure à large bord, appelé *shtraymel*, représentent les treize aspects de la miséricorde divine » (Willar, 2003 : 79). Malgré son conservatisme, le hassidisme ne rejette pas entièrement la modernité. L'utilisation des médias demeure toutefois un grand problème, comme l'explique Gutwirth :

La lecture des journaux ou hebdomadaires religieux et laïques "sérieux" [...] est plus ou moins admise [...] Par contre, la fréquentation des cinémas est bannie, enfin la radio, la télévision, et surtout plus récemment internet, posent problème. [L]a télévision avec l'omniprésence de la sexualité, de musiques profanes, etc. est généralement condamnée (Gutwirth, 2004 : 201).

Les dirigeants régulent l'emploi de ces outils de communication pour limiter les contacts et les échanges avec la société extérieure. Cette résistance à interagir avec des *goy*s, et même vis-à-vis des juifs moins religieux, résulte d'une hantise de la contamination des mœurs hassidiques et, par conséquent, de la corruption des fidèles.

Considérons à présent la situation de la femme dans cette société conservatrice. Jacques Gutwirth décrit leur condition comme celle d'antan en Europe orientale (Gutwirth, 2004 : 202). L'homme se retrouve au centre des affaires économiques et de la vie religieuse, ce qui lui confère le statut de chef de famille. Quant à l'épouse, elle est exclusivement rattachée aux domaines familial et domestique, ainsi que le montre le recueil de nouvelles intitulé *Lekhaim ! Chroniques de la vie hassidique à Montréal*

(Zipora, 2006). Ce texte décrit l'existence de Malka Zipora, une juive hassidique originaire d'Israël vivant à Montréal. Sous la forme d'un journal intime, les vingt-deux nouvelles racontent son quotidien. On y lit la fierté et l'honneur qu'elle ressent à être une épouse et une mère. Ce tableau nous dépeint la vie d'une femme heureuse : heureuse d'élever ses douze enfants, heureuse de respecter les six cent treize lois prescrites par le judaïsme et heureuse de suivre les exigeantes traditions hassidiques. Dans sa préface, Zipora résume parfaitement les principes et les préceptes de sa communauté :

Nous vivions, si je puis me permettre cette métaphore, les rideaux fermés sur le monde extérieur. La lumière qui nous éclaire émane de l'intérieur. Pour nous [les hassidiques], le chez-soi est sacré, et toutes nos valeurs en découlent. C'est à la maison que nous nourrissons notre bien-être physique, émotionnel et spirituel. De notre maison, nous contemplons le passé et nous préparons des lendemains qui suivront une route toute tracée [...] Les murs de la maison où nous avons grandi sont devenus comme une forteresse qui protège les traditions auxquelles nous tenons (Zipora, 2006 : 12).

Au moment du lancement de son recueil, l'auteure a expliqué qu'elle voulait « simplement toucher les gens, trouver grâce à [s]on écriture quelque chose de commun malgré toutes [les] différences » (Singer, 2006). Un désir commun de rapprocher la communauté juive hassidique du reste de la société montréalaise émane des œuvres de Malka Zipora et de Myriam Beaudoin, car toutes deux poursuivent le même dessein par l'entremise de l'écriture.

LA FIGURE DE L'ÉTRANGER

L'expérience d'Alice dans *Hadassa* est circonscrite par la direction et le corps professoral de l'établissement, en d'autres mots, par les préceptes hassidiques. En acceptant ce poste, Alice se voit contrainte de respecter des règles vestimentaires et idéologiques. Les employées sont tout d'abord soumises à un code vestimentaire strict qui observe la

bienséance dévolue aux femmes. Son contrat interdit le port de blouse sans manches, de jupe au-dessus du genou, de pantalon et de toutes coupes près du corps (*H* : 13). À l'instar des femmes de cette communauté, sa tenue et sa démarche ne devaient jamais attirer l'attention. Les institutrices chrétiennes sont ensuite tenues de respecter une liste de consignes : « Il était interdit [...] de discuter en classe de la passion, de la reproduction, des médias, d'actualité, des programmes télévisés, des croyances religieuses, des films et des chanteurs, de la violence ou du drame, de la mort, et de tout événement historique ou scientifique qui date de plus de six mille ans » (*H* : 55). Dès son arrivée rue Dollar, Alice est avisée qu'aucun rapprochement avec ses élèves ne sera possible ni toléré. La narratrice se met en garde elle-même : « Surtout ne pas me faire d'illusions, je ne serai jamais leur amie, ni leur confidente » (*H* : 13). La cohabitation de groupes foncièrement différents génère indubitablement une certaine relation d'altérité, dans laquelle un parti se voit apposer l'étiquette de l'Autre. Nous tenterons d'identifier les diverses stratégies narratives élaborées par l'écrivaine pour permettre de comprendre comment la marginalisation d'Alice prend forme.

Le groupe de référence

Afin de comprendre la rencontre, parfois conflictuelle, entre l'étranger et le groupe auquel il est confronté, il nous incombe de revenir sur la notion d'altérité. Par définition, ce concept se conçoit de prime à bord comme l'opposition de deux individus. En le schématisant, nous pouvons dire qu'il y a un sujet énonçant, nommé *a*, et l'Autre, appelé *b*. Ce dernier s'apparente à l'alter ego, c'est-à-dire à l'autre moi. En effet, autrui est à la fois mon semblable parce qu'il est humain, mais également un sujet différent, car il m'est

dissemblable ou inconnu. Dans *Leçon philosophique sur autrui*, Frédéric Laupies revient sur cette confrontation entre *a* et *b* :

Autrui [...] est effectivement autre, selon une altérité doublement irréductible. D'une part, en effet, autrui ne se laisse pas ramener à ma propre identité : je ne peux le confondre avec ce qui m'est familier; le reconnaître n'est pas le penser à partir de moi; mais, d'autre part, il ne se laisse pas réduire non plus à un type, à ce que je connais déjà de l'homme en général (Laupies, 1999 : 5).

Dès lors, l'idée d'autrui se perçoit à travers le prisme de l'individualité. Tout échange avec cet étranger se révèle problématique, puisqu'il se construit à partir d'un rapport conflictuel entre deux individus, deux groupes, deux cultures ou encore deux nations (Laupies, 1999 : 55). Or, dans *Hadassa*, la relation d'altérité s'articule autour d'une troisième variante. En effet, Alice ne se démarque pas de ses élèves ou encore des enseignantes de yiddish, mais plutôt d'un groupe précis, à savoir la communauté hassidique. En outre, Éric Landowski rompt avec le rapport binaire et propose la notion de « groupe de référence » (Landowski dans Paterson, 2004 : 23). L'Autre se distancie d'un groupe qui peut être social, religieux, politique, familial ou encore ethnique (Paterson, 2004 : 23). Janet M. Paterson récupère ce concept dans une étude historique sur les *Figures de l'Autre dans le roman québécois*. Pour la critique, la perspective relationnelle de l'altérité d'un personnage romanesque est gouvernée par un ensemble collectif plutôt que par une opposition interpersonnelle, comme nous l'avons mentionné précédemment. C'est l'idée d'une structure plus large qui « surdétermine la nature de la relation binaire en multipliant l'un des deux termes pour former un groupe de référence » (idem). Par ailleurs, Paterson insiste sur l'ambivalence de la relation d'altérité. Selon la manière dont est objectivée la relation, des valeurs positives ou négatives peuvent être

attribuées au personnage⁸. La figure de l'étranger n'est pas un concept constant ou invariable, mais « une construction idéologique, sociale et discursive sujette à de profondes modifications selon le contexte » (Paterson, 2004 : 21). Le groupe de référence détermine la norme sociale, culturelle ou politique qui règne dans un roman. Janet M. Paterson précise que ce dernier détient « un pouvoir de légitimation » (Paterson, 2004 : 24) puisque c'est lui qui détermine les paramètres et établit les codes sociaux qui seront le baromètre de l'intégration ou de l'exclusion d'un individu. En somme, le groupe de référence régit la relation d'altérité. Dans *Hadassa*, la communauté hassidique de Montréal – représentée par les élèves et les enseignantes de l'institution privée – symbolise le groupe de référence, cantonnant ainsi Alice dans le rôle de l'étranger.

Pour mieux comprendre le concept de majorité et de minorité au Québec, reprenons la notion de troisième solitude d'Hédi Bouraoui. Bouraoui actualise le principe formulé par Hugh MacLennan en intégrant la communauté multiculturelle (Bouraoui, 2005 : 113-120). Si MacLennan emploie la métaphore d'une solitude pour décrire la scission des deux communautés fondatrices au sein de la province, à savoir les communautés anglophone et francophone, Bouraoui rappelle que cette vision dualiste occulte les autochtones. En conséquence, il introduit une troisième solitude, celle du peuple autochtone qu'il place « au sommet de la pyramide » (Bouraoui, 2005 : 113) dont la base est formée par les deux peuples fondateurs. Enfin, il ajoute un élément supplémentaire à ce schéma modifié : « Dans les années 60, la communauté multiculturelle venant s'ajouter et changer la configuration canadienne, occupe alors l'autre sommet de la

⁸ Janet M. Paterson donne l'exemple de la figure de l'Amérindien. À l'époque de la découverte du Nouveau Monde, les écrits soulignaient le caractère sauvage, voire animal, des Amérindiens. Leur relation au monde s'opposait à la conception sociale, culturelle et religieuse des Occidentaux. À l'inverse, Ronsard et Rousseau valorisent certains aspects de leur manière de vivre (Paterson, 2004 : 21).

pyramide inversée, la troisième solitude qu'[il a] baptisée “transculturelle” » (idem). Selon sa conception, l'altérité se construit essentiellement à partir du texte (Paterson, 2004 : 29). Le sujet de l'énonciation dirige le roman, comme le ferait un metteur en scène. À titre d'exemple, Simon Harel identifie deux formes de récits, dans *Le Voleur de parcours*. Dans la première, la narration est assurée par un membre de la majorité, un Québécois *de souche*, ce qui a pour résultat de mettre à distance l'étranger (Harel, 1999 : 54). Il est à noter que l'essentiel des romans publiés au Québec, avant les années 1960, présente ce premier type de narration qui marginalise l'Autre. Dans la deuxième, autrui prend la parole et devient le sujet de l'énonciation dans la seconde catégorie de récits. Ainsi, l'étranger ne se distingue plus du narrateur : l'Autre « devient, grâce à un phénomène d'indifférenciation [...] le sujet énonçant lui-même qui ne peut plus distinguer commodément le personnage étranger » (idem). Par ce statut, le personnage de l'étranger supprime toute « instante jugeante [sic] » (idem) et exprime son ressentiment. L'écriture migrante révèle ainsi ce point de vue interne de l'Autre (Paterson, 2004 : 29). Dans *Hadassa*, on retrouve ce second modèle, puisque le premier récit est raconté par Alice, l'enseignante chrétienne. Cela lui confère un double statut : celui de membre de la majorité francophone et celui d'étrangère. En effet, Alice appartient à la communauté francophone, qui se situe à la base de la pyramide inversée proposée par Hédi Bouraoui. Cependant, dans le roman, c'est la communauté hassidique qui devient la base de la pyramide. Autrement dit, la communauté allophone devient la majorité. La narratrice représente alors la minorité, dans l'enceinte de l'école. En parlant de sa propre expérience, Myriam Beaudoin déclare « [C']était moi l'étrangère dans cette école-là » (Desmeules, 2006). En dépit d'une certaine hostilité, l'enseignante cherchera à

s'immiscer dans la troisième solitude, ici la société hassidique. Voilà pourquoi elle devient une étrangère dans le pays de ses ancêtres. Après quelques semaines de cours, Alice prend conscience de son changement de statut : « Je m'habituais lentement. À ce pays dans mon pays. À être l'étrangère à qui on marchandait des confessions sacrées en échange de temps libre » (*H* : 29). Elle découvre les affres de l'exclusion et les tourments de l'appartenance culturelle et identitaire. C'est ainsi que Simon Harel attribue à la figure de l'étranger « une fonction de révélateur » :

L'étranger, d'une certaine manière, par son excentricité, signe mon appartenance. Et c'est ce qui en fait un personnage dérangeant. Cette excentricité, elle m'est en quelque sorte offerte par l'étranger qui me donne, l'espace d'un moment, l'occasion de perdre cette posture de « l'homme ordinaire » qui est ici chez soi [...] Il altère, doucement ou violemment, selon les circonstances, la fondation de mon histoire personnelle, de mes itinéraires obligés. Il me permet d'être étranger dans ma propre ville (Harel, 1992 : 11).

Par sa différence, l'individu venu d'ailleurs ou l'individu venu d'ici qui vit dans un ailleurs déclenche un questionnement personnel chez autrui; ce qui le pousse à repenser les bases du monde qui l'entoure. Dans *Hadassa*, Alice en arrive à se distancier de sa position d'*homme ordinaire*, afin de sortir de son statut de membre de la majorité. La narratrice expérimente alors l'exclusion et la ségrégation. Mais en reconsidérant ses perceptions, l'enseignante élargit aussi sa ligne d'horizon et s'interroge sur son rapport à l'Autre.

Représentation de l'Autre

En examinant la construction et l'identification de l'Autre dans le discours romanesque, Janet M. Paterson distingue deux grandes stratégies : les dimensions spatiales et les différences physiques et langagières (Paterson, 2004 : 28-38). D'après Paterson, la

question de l'espace est l'une des stratégies utilisées pour indiquer l'altérité d'un personnage dans une œuvre de fiction (Paterson, 2004 : 29). En général, ce dernier est désigné comme étranger à cause de ses origines, critère qui le démarque automatiquement du groupe de référence. Au sein du roman, le sujet de l'énonciation est le maître de l'espace, comme l'évoque Harel :

[Le] sujet de l'énonciation qui modifie la texture de l'univers urbain en formulant à chaque fois une cartographie imaginaire [...] [L]e sujet de l'énonciation modifie l'espace qu'il franchit. Il peut mettre en scène une spatialité fortement structurée selon un principe de catégorisation. Il peut aussi laisser place à des interstices, bouleversant la linéarité de la cartographie urbaine, faire jouer un parcours transverse (Harel, 1992 : 52).

Dans l'œuvre de Beaudoin, la narratrice présente une cartographie imaginaire de Montréal dans laquelle les lieux revêtent une signification. La romancière a choisi de représenter le clivage entre les *hassidim* et Alice et, par extension, la population non-juive, à partir d'une démarcation territoriale fictive. L'avenue du Parc « se pren[d] pour une frontière » (*H* : 19) entre Outremont et le Mile End, c'est-à-dire entre le territoire hassidique et le territoire québécois. Tout au long du récit, Alice tentera de cerner la « frontière énigmatique qui sépare l'est de l'ouest » (*H* : 53). Cette dernière confiera même à Jan qu'elle a « l'impression de travailler tous les jours sur une autre planète » (*H* : 104). En outre, l'idée de pénétrer dans un univers parallèle a incité plusieurs journalistes, dont Janice Arnold, à rapprocher *Hadassa* de *L'Aventure d'Alice au pays des merveilles* de Lewis Carroll (Arnold, 2006). Comme l'héroïne de Carroll, la protagoniste a le sentiment d'atterrir dans un monde merveilleux, du moins de son point de vue, un monde rempli de prescriptions, de mystères et de secrets. Au-delà de l'avenue du Parc, le paysage se métamorphose. Les bâtiments conservent le même style architectural, toutefois, les habitants sont vêtus curieusement : « Quartier des maisons d'étude où

entraient et sortaient chapeaux noirs et redingotes. Jardins avec vue sur les squares, perruques et bas chair déplaçant des landaus. Rues aérées, colonisées par les centaines d'enfants en uniforme qui parlaient une autre langue » (*H* : 19). Cette distance spatiale entre les deux communautés s'accompagne d'un écart culturel. Alice évoque par exemple la distance « incontestable » (*H* : 39) entre les enseignantes de yiddish et celles de français : « Je ne parvenais pas à leur adresser la parole ni à croiser leur regard » (idem). Ainsi, la cafétéria compte « deux clans » (*H* : 106) qui s'ignorent. La narratrice souligne dans le passage suivant l'immense distance qui sépare les deux groupes d'enseignantes :

Il ne semblait y avoir aucun dialogue possible entre les anecdotes de Hanoukka et celles du jour de l'an. *Bar Mitzva* et Ikéa. Tandis que les "comme-moi" passaient leur fin de semaine au rythme du temps américain à corriger les copies, à sortir les chiens dans un mètre de neige, à repérer un stationnement pour les voitures dont les amendes s'additionnaient aux remboursements des prêts étudiants, les enseignantes du yiddish, elles, célébraient sous l'éclat des bougies, près du chant grave et répétitif des hommes, la paix du shabbat (*H* : 107-108).

Les professeures de français ne comprennent pas la « réserve flegmatique » (*H* : 106) de leurs consœurs et estiment être victimes de racisme. En évoquant le comportement d'une élève dans sa classe, madame Dubuc déplore le manque de soutien donné aux institutrices francophones : « Je l'ai envoyée dans le coin pendant une bonne partie de l'après-midi, parce qu'ici, il n'y a personne pour appuyer les professeures de français avec la discipline... Évidemment, on est traitées en étrangères... » (*H* : 29). Alice s'interrogera sur la façon de franchir la barrière symbolique qui la sépare des femmes hassidiques. La description des « *traits physiques, vestimentaires, langagiers et onomastiques* du personnage de l'Autre » (Paterson, 2004 : 31) constitue une importante stratégie narrative dans la construction de l'altérité. On identifie ces éléments dans les questions et les commentaires des élèves d'Alice. Autrement dit, la représentation de l'Autre émane ici

du discours des dix-neuf jeunes filles hassidiques. Dès la maternelle, elles ont appris que « les professeurs de français n'étaient pas juives, qu'elles vivaient autrement et qu'il était strictement interdit de s'intéresser à leur vie, pas de questions, pas de curiosité » (*H* : 25). Malgré la rigueur de cette éducation, elles conservent la spontanéité et la naïveté propres aux enfants. À ce niveau, nous pouvons tout d'abord remarquer les traits corporels de la jeune femme. La « tresse de blé » (*H* : 95) de l'enseignante tranche foncièrement avec les perruques sombres toutes taillées « au carré, à un centimètre près du dessus de l'épaule » (*H* : 39). Ses élèves ont d'ailleurs conscience que son respect du code vestimentaire hassidique ne s'applique que pendant les heures de cours (*H* : 71). La question de la langue est une composante essentielle du phénomène de distanciation vécu par la narratrice. Alice ne parle pas le yiddish, langue maternelle de ses élèves. Elle parle une langue jugée bizarre, le français. En somme, sa longue chevelure blonde, son port du pantalon et son ignorance du yiddish sont des éléments qui la marginalisent par rapport au groupe de référence. C'est la raison pour laquelle Alice se voit octroyer le statut de l'étranger : celui d'un individu non-juif qui, dans sa vie privée, ne respecte pas les recommandations vestimentaires, les traditions familiales et les prescriptions religieuses. Néanmoins, Alice n'est pas considérée comme un symbole de liberté ou d'aventure pour ces femmes hassidiques. Au contraire, son comportement et son mode de vie sont complètement rejetés. Tout son être appelle à la négation et à l'exclusion.

En dépit des interdits, les dix-neuf élèves manifestent une certaine curiosité pour cette jeune femme qui « porte des jupes au-dessous du genou et des chemises à cols fermés durant les heures de classe, mais qui n'est pas juive, parce que ton papa passe le balai et aussi puisqu'un jour, oui, madame, on t'a vue en bicyclette et tu portais même

des pantalons ! » (idem). Pendant les périodes de récréation, les petites filles se regroupent souvent autour d'elle et la harcèlent de questions sur son quotidien, tels ses habitudes matinales, le prénom de son père ou encore sur sa coupe de cheveux (*H* : 85). Pour ces enfants, madame Alice demeure « un personnage extrêmement intrigant » (idem). À cela s'ajoute l'étonnant attachement d'Hadassa à son institutrice que nous avons mentionné précédemment. Cette curiosité réciproque fait écho à l'approche interculturelle préconisée par Pierre Ouellet :

[L']esthésie migratoire, celle du “changement de place” et du “passage de frontières”, n'est plus le fait, comme dans le colonialisme [...] du seul Regard identitaire de l'Occident sur l'Autre, dès lors objectivé, colonisé, réduit au statut d'objet de perception, mais d'une véritable confrontation des perceptions et des mouvements de migration, qui vont *dans les deux sens*, si je puis dire, en une intersubjectivité ou une transsubjectivité planétarisée, où l'un n'est plus l'objet de l'autre mais chacun le point d'intersection de mouvements et de perceptions multiples (*EM* : 23-24).

Contrairement à la posture coloniale, le roman entreprend une quête de l'autre, plutôt que sa conquête. À travers leur rencontre, Alice et ses élèves élargissent leur conception du monde. L'institutrice découvre de l'intérieur le hassidisme, tandis que les jeunes filles s'imprègnent d'un nouvel imaginaire, celui de la littérature profane. Alice crée même une petite bibliothèque dans l'école. La direction exige cependant que chaque nouveau livre soit examiné par le comité de censure. Ainsi, certains mots sont rayés et remplacés par des synonymes jugés plus adéquats. Les jambes et bras nus, les cochons ou encore les églises sont cachés sous un trait de feutre noir. Dès la première lecture d'Alice, cette minuscule pièce sombre et froide devient le « cinéma » (*H* : 51) de ces enfants :

Me métamorphosant, lectrice et comédienne, j'avais plusieurs voix, plusieurs visages, interprétais tous ces personnages qu'elles ignoraient, découvraient, craignaient ou adoraient. Je sautais, je me roulais en boule, j'étais enfant, grand-père, cheval, tempête. Autour des tables rondes, les filles passaient du

rire à l'effroi, aux mondes imaginaires, et à chaque fin d'histoire, elles s'étonnaient que tout cela puisse rentrer dans un seul livre (idem).

Devant l'appétit croissant de ses élèves, Alice rapporte chaque semaine de la bibliothèque publique « un nouveau lot d'albums, bandes dessinées et courts romans. Bien sûr, [elle] ne les censurai[t] pas, bien sûr, il y avait des mots, des images qu'on ne peut pas voir [...] Or, ni les onze, ni les douze ans ne s'opposèrent à ces lectures clandestines » (*H* : 82). Ces livres non censurés étaient cachés dans « un coffre à trésors dissimulé dans l'armoire des dictionnaires » (idem). Un après-midi dans la bibliothèque, assise sur une table devant ses élèves, elle commence sa représentation. Mais en mimant le geste d'un personnage, sa jupe découvre son genou : « Je tentai en vain de tirer sur ma jupe, une élève s'impacienta, “Madame, c'est pas grave, continue !” me pria-t-elle, puis je compris [...] que dans ces moments de lecture le fantastique supprimait la règle de la pudeur, la plus importante chez les femmes de ce milieu » (*H* : 52). Parmi les consignes qui régissent la pratique des professeures chrétiennes, aucun interdit ne légifère la découverte de la littérature :

Les filles paraissaient s'évader dans un imaginaire jamais exploré auparavant, celui des autres enfants, celui des dessins animés à six heures du matin ou des lectures de chevet guidées par les mères qui s'assoient sur le lit avant la nuit [...] J'invitais mes élèves à lire pour ressentir, à lire pour s'évader, à lire pour aimer lire (*H* : 55).

Toutefois, malgré la relation singulière qu'elle entretient avec ses élèves, l'institutrice ne sera jamais intégrée dans la communauté. Lapointe insiste à cet effet sur la difficulté de communiquer entre les deux sociétés : « Le climat de camaraderie comme la chaleur et la familiarité qui règnent dans sa salle de classe sont voués à disparaître ultérieurement » (Lapointe, 2007 : 133). En effet, Alice n'a aucune influence sur les événements et

l'avenir de ses élèves. Le roman rejoint la notion de *transculturalisme* formulée par Hédi Bouraoui qui répond au problème d'enfermement culturel produit par le multiculturalisme. L'idéologie du multiculturalisme se présente comme une célébration ou une survalorisation des appartenances ethniques qui provoque « le repli de chaque communauté migrante sur elle-même » (Bouraoui, 2005 : 10). Pour contrer cette ghettoïsation, l'accent doit être mis sur les échanges transculturels. Comme le remarque Daniel Sibony, « [i]ntégrer, c'est à la fois aller dans l'autre et mettre de l'autre en soi » (Sibony, 1991 : 351). C'est dans cette visée qu'Hédi Bouraoui développe le concept de transculturalisme qu'il définit comme :

une profonde connaissance de soi et de sa culture originelle afin de la trans/cender d'une part, et de la trans/vaser d'autre part, donc la trans/mettre, à l'altérité. Ainsi se créent des ponts de compréhension, d'appréciation, de tolérance, de paix entre le moi et les autres, la culture d'un pays à l'autre dans son intraitable différence (Bouraoui, 2005 : 10).

On pourrait donc qualifier le comportement d'Alice de transculturel. Tout au long du récit, elle essaie de dépasser (trans/cender) les visions préconçues et de transférer (trans/vaser) un certain savoir personnel. En d'autres mots, elle tente d'échanger (trans/mettre) avec ses dix-neuf élèves : en les interrogeant tout d'abord sur leur religion et leur culture, puis en les initiant au monde de la littérature profane. La transmission entre Alice et ses élèves est donc plurilatérale. Le parcours initiatique d'Alice dans la communauté hassidique se perçoit comme une marche vers la différence, une marche vers l'Autre.

*
* *

Myriam Beaudoin aborde la question de la minorité culturelle avec *Hadassa*. Par un jeu de circonstances, la jeune enseignante québécoise *de souche* incarne la figure de l'étranger au sein d'une école orthodoxe. L'importance des écarts culturels et sociaux entre les communautés francophone et allophone la conduit à parler de frontière énigmatique entre l'est et l'ouest. Elle se familiarise peu à peu avec ce *pays* dans son pays. La curiosité de la narratrice à l'égard de la religion hassidique est contagieuse. Le lecteur est lui aussi envahi par ce désir de comprendre. La force de Beaudoin réside dans sa capacité à observer sans poser de jugement éthique vis-à-vis de ce groupe replié sur lui-même. En ce sens, *Hadassa* joue avec l'étiquette de l'étranger en rappelant la difficulté de ce statut de minorité. La narratrice tente un mouvement vers l'autre, ses valeurs et sa culture. Elle souhaite échanger avec ses dix-neuf élèves juives orthodoxes. Tandis que celles-ci lui dévoilent les « secrets des juifs », elle leur fait découvrir le monde des livres. L'enseignante essaie d'instaurer un rapprochement entre les deux cultures grâce à une rencontre singulière. Dans « Écrire la différence. La perspective minoritaire », publié en 1984, Sherry Simon s'interroge sur le choix de la langue chez des écrivains issus des minorités culturelles québécoises (Simon, 1984). Elle conclut son article en soulignant la nouveauté de ces œuvres : « Ils ne sont pas encore très nombreux ces textes qui proposent comme thème explicite une exploration de la culture québécoise à partir d'une perspective minoritaire » (Simon, 1984 : 465). Vingt-cinq ans plus tard, le principe inversé s'applique à notre roman : Myriam Beaudoin explore ici la culture minoritaire à partir de la perspective québécoise. *Hadassa* répond en somme à l'invitation faite par Malka Zipora dans *Lekhaim !* :

En publiant ces textes, c'est comme si j'avais entrouvert les rideaux de ma maison. Ce que les lecteurs verront, s'ils se donnent la peine de jeter un coup

d'œil à l'intérieur, n'est certes pas un musée de la vie hassidique. Plutôt, ils retrouveront, dans ces récits, des émotions et des attitudes communes à toute l'humanité ou, du moins, à plusieurs d'entre nous. Peut-être serez-vous surpris d'apercevoir chez moi les mêmes toiles d'araignée que l'on trouve ailleurs. Il est également possible que vous alliez au-delà, pour découvrir dans mon foyer quelque chose d'unique [...] Entrez, je vous prie (Zipora, 2006 : 15).

CHAPITRE DEUX

LE CRI DES OISEAUX FOUS OU LE PENSEUR MARGINAL

La deuxième figure de l'esthésie migrante s'oriente autour d'une conception plus métaphorique du concept de migration. Celui-ci ne renvoie plus à la définition commune, à savoir celle de la condition d'un individu qui passe d'un lieu à un autre. Pierre Ouellet opte davantage pour une signification symbolique : « Le déplacement même du Sens et de l'Être dans l'expérience intime de l'altérité, où l'on fait l'épreuve radicale du non-sens ou du néant de son identité, individuelle ou collective, qui n'existe pas sans l'appel à l'autre où elle se métamorphose à chaque instant » (*EM* : 12-13). La figure littéraire de l'artiste, de l'écrivain ou du penseur fait l'expérience de l'altérité sur le plan de l'esthétique ou du cognitif (*EM* : 27). Son statut de penseur et sa production – qu'elle soit artistique, littéraire ou philosophique – le contraignent parfois à la marginalité sociale.

Le Cri des oiseaux fous de Dany Laferrière explore le paradigme de l'exil à travers le personnage d'un journaliste culturel. Sous le régime dictatorial haïtien de Jean-Claude Duvalier, la frivolité et l'apolitisme de Vieux Os le marginalisent et l'opposent à ses confrères. Ses réflexions sur la politique et sa conception singulière du langage le rapprochent davantage de la figure du penseur. L'intérêt de cette œuvre repose sur la posture de déplacé adoptée par le héros. Il ne se sent pas « à sa place » (*EM* : 11) dans

Port-au-Prince, cette ville natale à forte teneur politique. Cette impression de déracinement se décuple à la veille de son émigration forcée, après le meurtre de son ami, Gasner Raymond. Le roman raconte les vingt dernières heures du jeune homme de vingt-trois ans, sur le sol haïtien.

Choisir cet écrivain d'origine haïtienne permet de témoigner de la nécessité de redéfinir le concept d'écriture migrante. À l'instar de Régine Robin, de Ying Chen et d'Abla Farhoud, Dany Laferrière conteste la catégorisation et refuse les étiquettes (Albert, 2005 : 62-69). Dans *J'écris comme je vis*, l'auteur réitère son refus des dénominations ethniques – comme celles par exemple d'« écrivain caraïbéen », d'« écrivain du métissage » ou encore d'« écrivain postcolonial » (Laferrière, 2000a : 104) – et déclare :

Voilà, je le redis pour la centième fois, au cas où vous auriez manqué le début : Je veux être pris pour un écrivain, et les seuls adjectifs acceptables dans ce cas-là sont : un « bon » écrivain (ce qualificatif a bien entendu ma préférence) ou un « mauvais » écrivain. À la limite, je préférerais qu'on dise que je suis un mauvais écrivain tout court plutôt que d'être qualifié de bon écrivain haïtien, caraïbéen ou exilé (Laferrière, 2000a : 104-105).

Dans ce deuxième chapitre, nous proposons d'étudier la figure du penseur, dans *Le Cri des oiseaux fous*, en montrant que le personnage éprouve non seulement un sentiment de marginalité, mais qu'il vit aussi un exil intérieur. Dans un premier temps, nous nous intéresserons à la place de ce roman dans le cycle de l'*Autobiographie américaine* de l'auteur, puis à son intrigue. Nous reviendrons ensuite sur le contexte historique qui entoure le récit de Vieux Os. Pour finir, nous étudierons le sentiment de migrance ressenti par le protagoniste.

LE CRI DES OISEAUX FOUS, UNE PREMIÈRE LECTURE

Windsor Klébert Laferrière, de son vrai nom, est né en 1953, à Port-au-Prince. Le régime totalitaire qui se met en place en Haïti, quelques années après sa naissance, bouleversera son existence ainsi que celle de tout un peuple. Sa profession de journaliste dans un hebdomadaire indépendant le contraint à s'exiler au Canada, en 1976. Neuf ans plus tard, il publie *Comment faire l'amour avec un Nègre sans se fatiguer*, roman provocateur qui le propulse à l'avant-scène du milieu littéraire québécois⁹. Depuis, il a publié une quinzaine de romans, collaboré à des films et reçu plusieurs prix littéraires prestigieux, dont le Prix Médicis, en 2009, pour *L'Énigme du retour*.

L'Autobiographie américaine ou l'épopée de Vieux OS

Publiés entre 1985 et 2000, les dix romans qui composent *L'Autobiographie américaine* relatent chacun « le récit d'une transition, du passage d'un monde à un autre » (Bernier, 2002 : 76). Ce cycle des mémoires est né d'une volonté de rapprocher des pays américains par la voie d'une narration personnelle. Le roman étudié occupe une place privilégiée, car il clôt la série¹⁰. L'écrivain confie à Magnier qu'il conçoit ces textes comme un seul ouvrage : « C'est un seul livre qui commence par cette simple phrase : "J'ai passé mon enfance à Petit-Goâve, à quelques kilomètres de Port-au-Prince" pour se terminer par : "– Le pays réel, monsieur, je n'ai pas besoin de le rêver". Entre ces deux phrases, il y a près de trois mille pages dactylographiées avec un seul doigt » (Laferrière,

⁹ C'est ainsi que Dany Laferrière prendra l'habitude de déclarer : « Je suis né physiquement en Haïti, mais je suis né comme écrivain à Montréal » (Dupuis et Ertler (dir.), 2007 : 220).

¹⁰ Voici dans l'ordre narratif les dix romans qui constituent *L'Autobiographie américaine* : *L'Odeur du café*, *Le Charme des après-midi sans fin*, *Le Goût des jeunes filles*, *La Chair du maître*, *Le Cri des oiseaux fous*, *Chronique de la dérive douce*, *Comment faire l'amour avec un Nègre sans se fatiguer*, *Éroshima*, *Cette grenade dans la main du jeune Nègre est-elle une arme ou un fruit ?* et *Pays sans chapeau*.

2000a : 231). Dans ce cycle, le personnage-narrateur, alter ego de l'auteur, navigue entre trois lieux : Haïti, le Canada et les États-Unis. L'espace romanesque se caractérise donc par un déplacement géographique d'ordre national (de Port-au-Prince à Petit-Goâve) et international (de Port-au-Prince à Montréal et de Montréal à Miami). Les lieux découpent le temps narratif en deux fragments : avant et après l'exil. L'ensemble de l'œuvre de Laferrière s'édifie autour du paradigme de l'exil. C'est cette thématique qui structure et donne un sens au cycle. Pour Katell Colin-Thébaudeau, le romancier évoque son propre « parcours d'exilé » (Colin-Thébaudeau, 2003 : 69) pour comprendre ce phénomène et pour mettre en mots son passé. Il s'agit alors d'épuiser cette mémoire douloureuse. Malgré l'emploi du terme d'autobiographie, *Le Cri des oiseaux fous* demeure une autofiction. Silvie Bernier remarque que Dany Laferrière introduit à plusieurs reprises de « légers décalages » (Bernier, 2002 : 60-61) entre la réalité et celle qu'il fait vivre à son personnage¹¹. Martin Munro poursuit cette réflexion en suggérant que l'écrivain joue avec le lecteur, en transgressant délibérément les genres littéraires : « the author is writing and inventing his referent, in an extremely playful way, taking liberties with the truth, and testing the boundaries between autobiography, biography, and fiction » (Munro, 2007 : 185). Dans *J'écris comme je vis*, le romancier répond à ces commentaires en expliquant sa conception de l'écriture : « [M]on travail ne consiste pas à dire les faits mais plutôt à faire surgir l'émotion d'une situation [...] pour moi c'est la vérité de l'émotion qui compte et rien d'autre » (Laferrière, 2000a : 44). Il ne cherche pas à rapporter les faits authentiques, mais plutôt à reconstituer l'émotion et l'atmosphère

¹¹ Par exemple, l'intrigue du roman condense en vingt heures l'annonce de la mort de Gasner, les préparatifs du départ et la fuite de Vieux Os, alors qu'en réalité ces événements se sont étalés sur plusieurs semaines.

d'une conjoncture particulière. Selon lui, plus un auteur écrit près de son cœur, plus il tend à l'universel (idem).

Le récit des dernières heures

Le Cri des oiseaux fous se découpe en soixante petits tableaux de longueur inégale. Chaque « chapitre » – sauf le dernier qui s'apparente à un épilogue – porte un court titre et un marqueur temporel. Chaque acte, chaque rencontre, chaque pensée s'insèrent dans une chronologie précise. L'action se déroule entre le 1^{er} juin 1976 à 12 h 07 et le 2 juin à 6 h 58, c'est-à-dire de l'annonce du décès de son camarade aux adieux à l'aéroport. Le roman relate ainsi le dernier après-midi, la dernière soirée et la dernière nuit du protagoniste à Port-au-Prince. La perspective de sa fuite incite d'ailleurs Vieux Os à couper toutes attaches avec les lieux. Malgré la situation politique, Vieux Os n'avait jamais envisagé de quitter Haïti. C'est pourquoi, lors de la représentation créole d'*Antigone*, il ressent un malaise et sort de la salle : « Je viens de comprendre que ce n'était pas à cause de la chaleur ou de la foule. Je venais simplement de réaliser que j'étais bien dans cette ville, dans cette vie-là, avec tous mes amis, et que je n'avais aucune envie de les quitter » (COF : 136-137). Cette dépossession de l'espace le pousse à se rattacher à un élément constant et stable, le temps. « Mon espace n'était pas certain [entre la terre natale et le pays d'accueil], je me rabats sur le temps. Je découpe mon temps en heure, minutes, secondes » (COF : 104). Cette remarque du narrateur souligne la corrélation entre la structure du récit et son contenu. Or, la temporalité se désintègrera à son tour peu à peu. Malgré la volonté du narrateur de structurer son discours à partir de marqueurs fixes, il « ne cesse de contrecarrer toute régularité en se perdant dans des

moments isolés, hors du temps découpé de l'horloge » (Mathis-Moser, 2007 : 227), comme l'affirme Ursula Mathis-Moser. Une page ne correspond pas à une durée déterminée. Ainsi, dans le chapitre « L'Exil », trois pages couvrent une durée de soixante-quinze minutes, tandis que deux minutes s'étendent sur deux pages dans « La Nuit fatale ». Il s'agit donc d'« un temps éminemment subjectif » (idem), comme le souligne Vieux Os : « J'ignore combien de temps cette scène a duré : cinq secondes ou une heure ? Le temps est une convention » (COF : 297). En dépit de ces douloureux événements, le personnage fait preuve d'une grande lucidité. Il est conscient qu'il vit un tournant dans sa vie : « Cette nuit, je saurai tout de la vie. J'ai le sentiment de n'avoir vécu que pour cette nuit. Je viens de comprendre : j'avais besoin d'être au bord du gouffre pour devenir un homme. La nuit de toutes les initiations » (COF : 124-125). Nous sommes face à un « héros problématique », pour reprendre le concept de Georg Lukács (Lukács dans Goldman, 1964 : 24). Ce dernier affirme que contrairement à l'épopée et au conte, le roman raconte l'histoire d'un héros à la recherche de « valeurs authentiques » propres au monde « dégradé » dans lequel il vit (idem). Le roman est donc l'investigation personnelle d'un individu dans un univers à son image. Le héros se caractérise par son attitude ambivalente face à son environnement, entre union et rupture. Dans la mesure où la société dans laquelle il vit s'est dégradée sous l'influence de la corruption, de la répression, de la terreur et de l'absence de perspective d'avenir, Vieux Os est un « héros problématique » (Lucas, 2002 : 205). Il n'a pas de souvenirs réconfortants d'Haïti avant la dictature auxquels il puisse se raccrocher. Il ne connaît que cette réalité tyrannique. Le héros est incontestablement un *produit* du régime Duvalier.

Le père, une « voix sans visage »

Dès que Marie, la mère du héros, apprend le décès de Gasner, elle s'empresse d'aller au bureau du colonel César qui lui apprend que son fils court « un danger mortel, qu'il y a une liste d'ennemis du gouvernement à abattre » (COF : 42) et que son nom figure au premier plan. Elle ne comprend pas comment Vieux Os peut être considéré comme un opposant au régime alors qu'il clame haut et fort son apolitisme. Le colonel explique que c'est sans doute à cause du mirage de son père. L'engagement politique de ce dernier pèse sur la vie du jeune homme même après dix-huit ans d'absence. Ce père, opposant déclaré du dictateur, était devenu *persona non grata*. Contraint de s'exiler à New York, il a laissé en Haïti sa femme et ses deux enfants. Silvie Bernier insiste sur cet héritage paternel : « le père avait légué à son fils, Windsor Kléber, un nom et une réputation dangereux desquels la mère et les tantes avaient cherché à protéger l'enfant en le retirant de la capitale et en lui faisant promettre de ne jamais révéler sa véritable identité » (Bernier, 2002 : 52-53). L'enfant, alors âgé de cinq ans, conserve très peu de souvenirs de son père. Leur seul contact se résume à des appels dominicaux, durant lesquels sa mère refuse de lui passer le téléphone. Ainsi, la figure paternelle est dépourvue de visage, mais possède une voix. Une voix inconnue à l'oreille du héros, qu'il imaginait toutefois « en épiait le visage aux lueurs changeantes de [s]a mère » (COF : 18). Face à son départ imminent, le narrateur établit un parallèle avec l'exil de son père : « Papa Doc a chassé mon père du pays. Son fils, Baby Doc, me chasse à son tour. Père et fils, présidents. Père et fils, exilés. Une tragique symétrie » (COF : 125-126). Tragédie aussi, parce que Vieux Os connaît la vie tourmentée de son père. Seul, dans un vaste pays étranger, loin de sa famille, il n'a jamais réussi à assumer cet effroyable destin. Après tous ses déplacements,

le père avait accumulé tant de langues qu'il ne parvenait pas à se délester d'un étrange accent :

Sans le savoir, il avait attrapé un accent mortel, comme d'autres attrapent une maladie infectieuse. Ce fut la fin. Mon père était devenu un étranger pour ma mère. Sa voix n'opérait plus. Elle ne le reconnaissait plus [...] La voix, c'était la dernière chose qui leur restait [...] La folle dérive de mon père commença à cet instant précis. Mon père n'avait plus aucun repère dans le monde (*COF* : 45).

L'échec de sa socialisation à l'intérieur d'une nouvelle société le mène à l'isolement et à la folie. Vieux Os relate la rencontre manquée avec son père, à New York. En plein délire, ce dernier ne lui ouvrira pas la porte, clamant « qu'il n'avait pas d'enfant puisque Duvalier a fait de tous les Haïtiens des zombies » (*COF* : 319). Ce père absent restera jusqu'à son décès – rapporté dans l'épilogue – une « voix sans visage » (*idem*). La mort, celle du meilleur ami et celle du père, encadre et structure le roman.

LE CYCLONE DUVALIER, LA DICTATURE HAÏTIENNE

La période dictatoriale au cours de laquelle se déroule le récit ne peut être considérée comme un simple marqueur temporel. Le départ forcé de Vieux Os ne se comprend qu'à travers le prisme politique, celui du règne de Jean-Claude Duvalier. Il nous paraît ainsi fondamental de nourrir notre analyse par quelques références historiques sur cette période.

La dictature Duvalier se découpe en deux temps : celle du père (1957-1971) et celle du fils (1971-1986). François Duvalier accède au pouvoir en 1957, par l'entremise d'élections rapidement qualifiées de frauduleuses (Leconte, 1999 : 50). Il sera surnommé Papa Doc, en référence à son statut de père de la nation, mais aussi à cause de sa profession de docteur en médecine (Saint-Gérard, 1984 : 175). Conscient de la difficulté

de maintenir le pouvoir en Haïti, Papa Doc constitue un corps spécial, les Tontons Macoutes – macoute, en créole, signifie « croque-mitaine », personnage imaginaire terrifiant, évoqué pour effrayer les enfants (idem). Ce surnom est parfaitement approprié à la mission de persécution, d’extorsion et de meurtre que le président leur assigne (Ferguson, 1987 : 40). Laënnec Hurbon précise que le président s’identifie « totalement à la nation et à l’État, au point de ne plus laisser de marge à quiconque voudrait se tenir en dehors du système politique » (Hurbon, 1987 : 15). François Duvalier a réussi à devenir l’incarnation du pouvoir politique et religieux. Après une passation progressive du pouvoir, Jean-Claude Duvalier entre en fonction à la mort de son père, en 1971. Le jeune homme, âgé seulement de vingt ans, semblait un choix hasardeux pour reprendre les rênes d’un régime qui était devenu, sans conteste, une dictature. Il prend ses distances par rapport à la doctrine politique paternelle en amorçant une libération économique (Ferguson, 1987 : 150). Toutefois, le constant vacillement entre répression et conciliation contribue à fragiliser le système de Baby Doc et précipite sa chute, en 1986.

L’édification et la continuité d’une dictature s’appuient principalement sur le contrôle de la population. Dès le début de son mandat, Papa Doc utilise la délation, la torture, l’emprisonnement et la déportation pour réduire au silence ses opposants (Ferguson, 1987 : 130). Aucune sphère de la société n’échappe à l’espionnage; tout comportement, toute action ou toute conversation devient inexorablement de l’ordre du politique. La politique et l’écriture se voient liées. Pour Duvalier, « production intellectuelle et activité politique sont réversibles, mais l’une contient l’autre » (Hurbon, 1987 : 51). Ferguson souligne que, même durant la phase de libération, Baby Doc n’a pas mis fin à la censure journalistique (Ferguson, 1987 : 71). Dès lors, la censure politique,

journalistique et artistique a provoqué la fuite des cerveaux (Bellegarde-Smith, 2004 [1990] : 129). La peur de la dénonciation a eu pour effet de détruire progressivement, comme l'explique Hurbon, « tous les liens de solidarité familiale » (Hurbon, 1987 : 14). Les Haïtiens s'enferment progressivement dans une passivité et un grand cynisme (Ferguson, 1987 : 91). Selon Ferguson, le désespoir de la population s'explique à la fois par la dégradation du quotidien et par la conviction qu'aucun changement n'est possible. On nomme ce processus la zombification des Haïtiens, décrite ainsi par Saint-Gérard : « une grande peur démobilisatrice a réduit les horizons de leur vie, les a poussés à l'indifférence politique, majorité silencieuse parce que paralysés et sombrant dans le fatalisme » (Saint-Gérard, 1984 : 219-220). Le cyclone Duvalier aura duré vingt-neuf ans, transformant la première république noire en l'un des pays les plus pauvres de l'hémisphère occidental.

LA FIGURE DU PENSEUR

Devant la violence et les crimes commis par le gouvernement, la production artistique haïtienne perd de son importance symbolique. Ce contexte politique donne une image péjorative de l'artiste. D'ailleurs, Laferrière explique que le titre de poète était facilement attribué à des individus œuvrant dans la sphère culturelle et ce, même à des journalistes, simplement pour qu'ils ne soient pas pris au sérieux (Laferrière, 2000a : 101). Il faut rappeler que, pour les Haïtiens, le poète est un homme insouciant qui a en quelque sorte choisi la pauvreté. Sans aucune source de revenu, les individus qui se lancent dans une carrière culturelle sont conscients de la précarité des emplois, mais aussi du danger d'une telle carrière. Comme nous l'avons mentionné précédemment, toute prise de parole dans

les médias ou les arts est sévèrement sanctionnée. L'écrivain précise que la représentation sociale du poète est celle d'« une sorte d'oiseau qui se nourrit de graines qu'on lui jette de temps à autre » (idem). Le titre du roman fait d'ailleurs référence à cette allégorie de l'oiseau. Les « oiseaux fous » désigneraient peut-être Vieux Os et ses confrères et leur « cri », leur rébellion. En effet, ils aspirent à déstabiliser le régime en tentant de « changer le visage » (*COF* : 32) de la presse et de la radio haïtiennes. Gasner, Jean-Robert, Carl-Henri, Clitandre et le protagoniste travaillent dans un hebdomadaire politico-culturel, tandis que Marcus dirige la rédaction d'un grand journal radiophonique. Ainsi, le titre pourrait traduire la lutte d'un groupe de jeunes journalistes contre le régime impitoyable de Jean-Claude Duvalier. Dans ce contexte, la profession de Vieux Os, son antimilitantisme et ses idéaux le mènent à incarner le personnage du penseur dans la société dictatoriale haïtienne. Les circonstances historiques transforment profondément le champ culturel. Par conséquent, nous examinerons, dans cette dernière partie, le point de vue du héros face à la politique et au journalisme.

Un penseur sous la dictature

À 2 h 03, un flash spécial à la radio annonce l'assassinat de Gasner. L'allocution de Marcus souligne l'« idéal de justice et de liberté » (*COF* : 23) du jeune reporter : « Sa liberté [...] était liée à celle des autres. Et cette liberté était d'abord, pour ce journaliste, celle de l'information » (idem). Gasner voulait que la population soit correctement informée des événements qui se déroulaient dans le pays. Cela explique sa couverture de l'actualité et, notamment, de sujets dangereux. Ce dernier couvrait notamment la grève des ouvriers de Ciment d'Haïti, l'une des premières manifestations contestataires (*COF* :

20 et 26). L'onde de choc qui accompagne son décès – à une époque où l'élimination d'opposants était une pratique courante – démontre l'influence politique du jeune homme comme l'illustre bien le passage suivant, tiré du chapitre « Hommage du peuple » : « La mort de Gasner leur [le peuple] a cloué le bec. Pas un mot. Des visages longs comme des jours sans café. Quelque chose de vraiment grave vient de se passer [...] Le peuple est hébété. Son enfant chéri vient de crever comme un chien sur cette plage, à Braches, près de Béogâne. Une ville sous le choc » (*COF* : 24). De plus, sa démarche journalistique témoigne de la portée informative et didactique du journal. L'équipe de rédacteurs tentait de lutter contre la « répression terrifiante et totalisante » (Lucas, 2002 : 193), mise en place par les Duvalier, visant à « dépouiller l'être de sa capacité de révolte » (idem). En confrontant le peuple aux faits réels, sans omettre leur atrocité, les journalistes espéraient l'émanciper de la tutelle dictatoriale et restaurer son libre arbitre. Dans ce régime, les médias sont muselés, aucune forme de critique n'est tolérée. La pérennité du duvaliérisme repose justement sur l'effroi et la passivité de la population (Ferguson, 1987 : 91). Voilà pourquoi la pratique journalistique est mise à mal. Le simple fait de s'exprimer librement est en soi une transgression. Par sa visée informative, le journalisme constitue donc une menace pour ce gouvernement qui proscrit les intellectuels. Dès lors, Vieux Os et ses camarades sont inévitablement des opposants à la dictature. Le héros se détache cependant du groupe, en particulier des deux figures de proue que sont Gasner et Marcus. Leur impulsivité et leur courage contrastent fortement avec son tempérament. Tandis que ses compagnons manifestent leur rébellion en s'engageant dans une lutte politique ouverte, Vieux Os revendique son désintéressement. Il confesse même qu'il « préfère vivre sous une dictature plutôt que de mourir pour la liberté » (*COF* : 112).

Cette divergence se retrouve dans le vif débat entre culture et politique qui secoue la bande : « Le pouvoir fait-il une différence entre la politique et la culture ? Existe-t-il vraiment une différence entre ces deux aspects de la réalité humaine ? » (*COF* : 60) Vieux Os, contre l'avis général, soutient la sphère culturelle qu'il considère comme sa « raison d'être » (*COF* : 61) : « "Il n'y a pas que la politique ! Tout n'est pas que politique !" [...] J'aimerais changer cet ordre des choses, bien sûr pas l'ordre de la dictature [...] mais l'ordre de nos passions » (idem). Il est fermement convaincu qu'il faut s'affranchir de cette subordination politique. Selon lui, la dictature tente de confiner l'individu dans un modèle précis : « Je suis simplement contre l'idée qu'il faut passer sa vie à toujours parler de la même chose : la dictature [...] La pire prison est d'accepter cette limite » (*COF* : 62). Ainsi, toute forme de limitation est, pour lui, une tentative d'enfermement intellectuel. Il veut avant tout être « un homme libre sous la dictature » (*COF* : 208) : « Je suis un individualiste-né. Et fier de l'être. C'est ma dernière cartouche contre le pouvoir. Ne penser qu'à moi [...] Ah! j'y tiens à ce droit. Mon ultime refuge. Mon dernier carré de résistance » (*COF* : 105). De toute évidence, le narrateur étouffe dans cet environnement « surpolitisé », entre l'obsession du gouvernement pour sa survie et celle de ses amis pour le régime. À l'instar du dictateur, ses compagnons conjuguent activité politique et production intellectuelle. En effet, Papa Doc développe une conception très politisée de l'intellectuel. L'œuvre se conçoit non plus comme un objet littéraire, mais plutôt comme un acte politique, « le mouvement [même] de rachat [...] de la race noire œuvre » (Hurbon, 1987 : 51). Cette idée de réhabilitation de l'individu noir renvoie au passé colonial haïtien. Engendrer des intellectuels est une manière pour la nation de montrer la capacité des Haïtiens, « en particulier du Noir, ancien esclave, à être

l'égal du Blanc » (Hurbon, 1987 : 46). Gasner, Clitandre, Jean-Robert et Carl-Henri reprochent à Vieux Os son désengagement. Le narrateur se qualifie lui-même à plusieurs reprises de « lâche » (*COF* : 31-32). Cette différence creuse un fossé entre le héros et ses confrères. Ces derniers forment le groupe de référence dans le texte de Laferrière. C'est à partir de leur engagement politique et de leurs visions antagonistes que naît le profond sentiment d'étrangeté de Vieux Os. Cette opposition est si forte qu'elle remet en question son appartenance culturelle : « Des fois, je me demande si je ne me suis pas trompé de pays. Je n'ai rien à voir avec les autres. Je fais des efforts, mais je n'arrive pas à considérer les choses comme eux » (*COF* : 64). En effet, sa conception de la politique, son refus d'un engagement militant, sa passion pour les mots et ses rêves le positionnent comme autre.

Pour préserver son indépendance, Vieux Os devra se détourner de l'actualité et du réel, en se recentrant sur lui-même. Ses passions pour la langue et la lecture le rapprochent du personnage de l'écrivain : « Ce que j'aime, c'est écrire. Rendre une ambiance avec des mots. Faire vivre une situation avec des phrases. Je suis fou des mots » (*COF* : 65). On note ainsi de nombreuses références aux œuvres de Sophocle, de Félix Morisseau-Leroy, d'Alfred de Musset, d'Homère ou encore d'Antoine de Saint-Exupéry (*COF* : 37-39; 37-40 et 132-143; 36-39; 83; 215). Des mots comme « lune », « jaune » et « cœur » deviennent ainsi des concepts malléables. Ce sont des objets qu'il manie, à l'instar d'un peintre qui joue avec les couleurs ou d'un musicien avec les sons. Il se qualifie lui-même de « chasseur de mots » (*COF* : 70). Le héros n'aime pas les dictionnaires, car il est contre l'idée de proposer une définition fixe aux termes (*COF* : 66). Il préfère attraper des mots au gré de ses promenades et leur attribuer un sens

personnel et éphémère. Vieux Os fait toutefois preuve d'une certaine lucidité vis-à-vis de cet engouement qui n'est pas d'ordre politique ou monétaire : « Je garde secrètement mon cahier noir parce que les gens que je côtoie ne comprendraient pas la passion naturelle que j'ai pour les mots » (COF : 66-67). C'est d'ailleurs dans cet état d'esprit qu'il cultive sa singularité : « Tous mes amis se battent, avec raison, contre le pouvoir, tandis que moi [...] j'ai l'impression de flotter comme une feuille légère et étourdie sur une mer de sang et de boue » (COF : 70). Si ses compagnons envisagent le journalisme comme une arme contre le régime, le protagoniste l'envisage d'un point de vue littéraire. Dès lors, sa passion pour la langue l'isole dans ses pensées. Il se réfugie dans son imaginaire utopique. Cette continuelle introspection est son unique échappatoire face au joug gouvernemental. À défaut de recouvrer la liberté, il tente d'introduire l'« Univers entier dans un coin de [s]on cerveau » (idem). De longs moments de rêverie ponctuent son quotidien et le caractérisent. Le narrateur est un rêveur, dans une société dépourvue d'espoir : « Tout le monde combat ici le rêve et les rêveurs. Je me demande s'il y a un endroit au monde où on les accepte [...] Sûrement sur une carte imaginaire. Vieux Os au pays des merveilles. Mon livre préféré : l'histoire de cette petite fille qui traverse le miroir » (COF : 67-68). Il est indéniablement déchiré entre cet univers intérieur et l'affreuse réalité. Il rejette la société totalitaire dans laquelle il doit s'intégrer. Son souhait est de vivre dans un monde peuplé de mots et de rêves. Il s'identifie en cela à l'univers de la jeune héroïne de Carroll et à son pays des merveilles, un territoire imaginaire, vierge de politique, d'oppression et de violence. Dans *Hadassa*, le pays rêvé symbolisait l'inaccessible communauté hassidique. L'enseignante francophone sublime l'existence des femmes et des jeunes filles de cette communauté. Elle transforme leur quotidien en

un univers fantastique. Dans *Le Cri des oiseaux fous*, le pays imaginaire représente une terre de liberté. Un monde dépourvu de domination politique, de répression sanglante et d'aliénation. Un pays sans dictateur. Selon bell hooks¹², l'acte d'imaginer est l'élément déclencheur du changement. Il permet à l'individu de croire en un avenir autre; il amorce par conséquent le processus de transformation du réel (bell hooks dans Chambers, 1994 : 9). Pleinement conscient de la réalité qui l'entoure, Vieux Os ressent toutefois une certaine responsabilité sociale. C'est pourquoi le personnage cherche à justifier sa prise de position :

Je suis partagé entre le désir de faire une chronique légère, traitant des absurdités de la vie quotidienne [...] Je veux aller voir ailleurs, montrer qu'un esprit indépendant peut survivre malgré tout dans ce pays [...] [M]ais en même temps, je ne peux pas faire semblant d'ignorer ce qui se passe dans le pays. Des choses très graves. ON TUE DANS CE PAYS. Ça me frustre énormément de ne pas pouvoir emprunter le si soyeux chemin de la frivolité, simplement parce que je suis né dans un pays du tiers-monde gangrené par la dictature (COF : 62-63).

Dans cette conjoncture, son détachement équivaut à une prise de position contre le pouvoir en place. Son acte de dissidence majeur est donc l'indifférence. À l'évidence, Vieux Os fait l'expérience d'un exil pluriel. Les propos de Pierre Nepveu sur le concept d'exil viennent étayer notre analyse. Dans *L'Écologie du réel*, le théoricien distingue divers types d'exil pour caractériser la littérature québécoise des années soixante : l'exil réel en opposition à l'exil intérieur et l'exil involontaire en opposition à l'exil volontaire (Nepveu, 1999 : 51). Mais quelle forme d'exil Vieux Os subit-il ? La réponse est simple : il les expérimente toutes. En effet, pour lutter contre l'aliénation dictatoriale, il s'est réfugié dans un exil intérieur volontaire. Ce détachement du monde se conçoit comme le

¹² Nous respectons la volonté de l'écrivaine qui désire que son nom de plume soit écrit en lettres minuscules.

« choix d'un sujet libre » (idem). À l'inverse, son obligation de fuir son pays est associée à un exil réel involontaire. En somme, le régime totalitaire haïtien plonge ce jeune homme de vingt-trois ans dans une migration sociale, culturelle et identitaire qui le contraint à l'exil politique.

Le pays de l'entre-deux

À cette double marginalité s'ajoute un sentiment d'exclusion et de dépossession. La collaboration du protagoniste au *Petit Samedi matin* l'identifie comme un opposant au régime. Car malgré son détachement de la doxa politique, sa condition d'intellectuel le condamne à fuir Haïti. Néanmoins, ses dernières heures dans Port-au-Prince le confrontent à la réalité. Il n'est plus question alors de littérature, de langue ou de rêve, mais bien de survie (Biron, 2000 : 584). Devenu une victime de la dictature, il ne peut plus s'échapper dans un univers imaginaire. Il en mesure même les dangers : « J'ai peur rétroactivement de tous les risques que j'ai pris durant ces cinq dernières années où j'ai quand même été, à ma manière, si actif dans le domaine risqué de l'information » (COF : 206). Ursula Mathis-Moser précise d'ailleurs que « si *Pays sans chapeau* dépeint la "dérive" vécue au positif, à travers un corps heureux, *Le Cri des oiseaux fous* est la dérive vécue au négatif, à travers un corps et un esprit tourmentés » (Mathis-Moser, 2007 : 221-222). En effet, le narrateur entame un long périple peuplé de rencontres, d'aventures et de révélations qui le mènera aux portes de l'aéroport. Il retourne sur les lieux chers de son adolescence (le conservatoire de théâtre, le petit bordel *Brise-de-Mer* et le restaurant *Madame Michel*), il voit pour la dernière fois ses compagnons. Il entreprend une course effrénée à travers la capitale pour trouver Lisa et lui déclarer son amour. Il s'aventure sur

le territoire sinistre des Tontons Macoutes, dans l'hôtel délabré le *King Salomon Star*. Enfin, il croisera à plusieurs reprises un homme mystérieux nommé Legba, nom du puissant dieu vaudou qui permet le passage d'un monde terrestre à l'au-delà. Ces pérégrinations s'apparentent davantage à un emprisonnement qu'à une circulation libre. Le plaisir du flâneur se transforme ici en travail forcé. Selon Michel de Certeau, l'individu qui marche manque d'ancrage géographique et perd peu à peu ses repères, le laissant inerte à la recherche de lui-même (Certeau dans Mathis-Moser, 2007 : 224-225). De ce fait, Vieux Os ne trouve jamais de repos : ni dans ses trajets en voiture ni dans ses pauses sur les bancs publics. L'acte de déambuler pousse ainsi le personnage en dehors du présent, dans un ailleurs indéterminé. Dépourvu d'enracinement, le protagoniste cherche à regagner un lieu et une individualité. Encore en sol haïtien, il expérimente toutefois les affres de l'émigration, à savoir la dépossession, le déracinement et l'hybridation. En ce sens, Lucie Lequin propose de décomposer la conception littéraire du personnage de l'étranger : « [il] sera parfois l'immigrant, celui qui est l'*Autre* du groupe dominant; il sera aussi celui qui n'a pas, ou plus, sa place car il n'est qu'affliction. C'est alors une façon de jouer, ou de déjouer, le mal-être, voire la mort » (Lequin, 2008b : 69).

Le chapitre « Un jeune homme seul » révèle son mal-être. Pour la première fois, il éprouve une sensation de vide, un « sentiment absurde de n'être pas dans [s]a ville » (COF : 159). Il a l'impression d'être dans un lieu transitoire entre sa ville natale et sa ville d'accueil, entre son passé et son futur : « Je suis encore ici, mais déjà là-bas. Ou mieux : je ne suis plus ici, mais pas encore là-bas » (COF : 104). Il est alors cloîtré entre le temps et la culture, exilé dans un hors lieu. Les propos de Michel Biron sur l'espace liminaire nous éclairent sur ce point : « Il est déjà un peu ailleurs lorsqu'il décrit cet

univers affolant, comme s'il ne parlait pas tout à fait la même langue que les siens » (Biron, 2000 : 584). Le narrateur est acculé dans un hors lieu, dans un *entre-deux*. Dans son essai intitulé *Entre-deux, l'origine en partage*, Daniel Sibony s'épanche sur cet état de non-coïncidence. Le philosophe définit ce passage ou cette impasse comme « une forme de coupure-lien entre deux termes, à ceci près que l'espace de la coupure et celui du lien sont plus vastes qu'on ne croit; et que chacune des deux entités a toujours déjà partie liée avec l'autre » (Sibony, 1991 : 11). Par conséquent, sa « déspatialisation » (*EM* : 25) et sa « détemporalisation » (idem) l'identifient au déplacé, tel que défini par Pierre Ouellet, à savoir un individu qui « n'est jamais à sa place » (*EM* : 11). Vieux Os existe entre des souvenirs douloureux et un avenir incertain : « Le déplacé fait un trou dans le temps et dans l'espace, où il vit et se survit, entre une mémoire et un espoir qui ne forment nulle part un territoire, mais un gouffre ou un abîme, dans lequel il trouve paradoxalement refuge » (*EM* : 12). Pour Mathis-Moser, la désintégration du temps et du lieu laisse place à l'expulsion et à l'abandon (Mathis-Moser, 2007 : 222). D'une part, la maison maternelle, autrefois lieu de protection et de réconfort, se transforme en un lieu interdit « où la menace extérieure se reflète dans les mots et dans le malaise du corps » (idem). D'autre part, la rupture avec le pays natal se scelle par la séparation et l'abandon parental. On distingue d'abord l'adieu à la mère, dans le hall de l'aéroport, puis la mort du père – dans l'épilogue – matérialise l'abandon ultime : « La mort de mon père. La douleur d'une mère. L'accent de l'exil. Ma vie d'homme commence » (*COF* : 319). Ainsi, privé de toutes ses attaches, Vieux Os rompt définitivement avec sa ville et son quotidien. En décalage avec le réel, il devient un observateur froid : « Je ne suis plus qu'un spectateur qui cherche encore à comprendre, mais cette fois, uniquement pour son

plaisir personnel [...] J'ai un autre projet, cette nuit. Je veux engendrer le plus de sensations, d'émotions et d'images possibles pour les emporter avec moi » (*COF* : 162). Afin de « devenir un homme » (*COF* : 125), le protagoniste devra accepter certaines pertes, parcourir des lieux dangereux et rompre avec des êtres chers. Ce rite de passage se déroule donc sous le signe d'une souffrance, comme l'explique Mathis-Moser : « Renvoyé dans la nuit de l'errance forcée et confronté à lui-même, le moi reste seul avec le temps qui, dans des spasmes rythmés, marque les douleurs d'une naissance » (Mathis-Moser, 2007 : 222). Il n'est donc pas surprenant que le lieu de cette renaissance soit l'aéroport. Quoique discrète, la présence de la mère demeure au centre de cette scène finale, ce que le passage suivant confirme : « Je savais qu'elle [la mère] serait là même si cela impliquait un grave danger pour elle, et elle était là [...] Ma dernière rencontre avec ma mère n'aura pas duré plus de dix secondes » (*COF* : 316). Legba, le gardien des frontières, lui ouvrira la dernière porte, « celle qui donne sur un autre monde » (*idem*).

Je peux respirer. À partir du moment où Legba en personne est venu m'ouvrir la dernière porte, j'ai été hors d'atteinte de tout mal. Je n'appartiens plus au monde de la dictature. Je suis dans un autre univers. Sous la protection d'un dieu puissant [...] Je serai seul pour affronter ce nouveau monde [...] Un univers avec ses codes, ses symboles [...] L'ancien monde ne pourra m'être d'aucun secours. Au contraire, il me faut tout oublier de mes dieux, de mes monstres, de mes amis, de mes amours, de mes gloires passées, de mon éternel été, de mes fruits tropicaux, de mes cieux, de ma flore, de ma faune, de mes goûts, de mes appétits, de mes désirs de tout ce qui a fait jusqu'à présent ma vie, si je veux continuer à vivre dans le présent chaud et non sombrer dans la nostalgie du passé (ce présent que je vis encore et qui deviendra passé dans moins de trente secondes, au moment où l'avion quittera le sol d'Haïti) (*COF* : 317-318).

Ce journal d'évasion permet au héros de s'affranchir de son passé, de briser son enfermement, en somme, de déjouer le mal. Au moyen de cette longue pérégrination dans

Port-au-Prince, le penseur exorcise les démons dictatoriaux pour pénétrer pleinement dans cette nouvelle vie qui s'offre à lui.

*
* *

Le Cri des oiseaux fous raconte la fuite d'Haïti de Vieux Os : les raisons de son départ, son manque d'inscription dans la réalité actuelle, ses douloureux adieux et sa libération inespérée du joug dictatorial. Dans l'attente de son émigration imminente, il entame une profonde rétrospection qui révèle son non-conformisme. C'est sa profession de journaliste, ainsi que son refus à un quelconque assujettissement politique qui marginalise le héros vis-à-vis du gouvernement et de ses confrères. Sa conception de la politique, son amour pour la langue, mais aussi ses longues rêveries philosophiques l'éloignent de ses camarades et de la réalité. Or, cette posture de détachement et de dénigrement terrifie le pouvoir. La figure du penseur, au même titre que celle de l'étranger, souffre d'une forme d'exil. À la veille de son départ, le personnage de Dany Laferrière s'enfonce dans une migrance intérieure entre son passé d'haïtien et son futur d'immigrant. Par ailleurs, l'écriture permet, selon Régine Robin, « aux identités de se jouer et de se déjouer les unes des autres. Elle constitue des frontières poreuses, traversées par les rêves. Elle totalise, elle institue un droit au fantasme d'être autre, d'ailleurs, par-delà, en deçà, en devenir » (Robin dans Albert, 2005 : 85-86). Le récit de ses dernières heures à Port-au-Prince permettrait alors à Vieux Os de faire ses adieux à sa patrie et d'embrasser son avenir.

CHAPITRE TROIS

LE FOU D'OMAR OU L'EXIL HORS DU SOI

La notion de la migration en soi permet à Pierre Ouellet de construire la troisième classe de personnages de l'esthésie migrante. L'origine de cet exil métaphorique ne réside pas dans une donnée extrinsèque d'ordre social, politique ou ethnique. Ce spleen prend racine dans l'individu lui-même, dans son esprit dérangé. Les figures du *fou*, du *dément* et du *névrotique* souffrent respectivement d'un dérangement de l'esprit, d'une déchéance de la raison et de troubles affectifs et émotionnels. Ils sont, pour citer le théoricien, « littéralement envahis par une altérité qui les mue en pur pathos » (*EM* : 27). Ces personnages se voient traversés par « un flux d'identités “mouvantes” toutes hétérogènes » (*idem*). À l'inverse de l'étranger et du penseur, le personnage du fou se caractérise par une subjectivité fondée sur « le pur pâtir » (*idem*). Incapable d'agir, il s'enfonce et s'enlise dans la souffrance.

La maladie mentale est le cœur même du troisième roman d'Abla Farhoud. L'écrivaine la dépeint comme un exil intérieur. *Le Fou d'Omar* relate les vingt-quatre heures qui suivent le décès d'Omar Khaled Abou Lkhouloud, commerçant d'origine libanaise, installé avec sa famille à Montréal depuis près de vingt ans. Il s'agit d'un roman polyphonique composé d'un quatuor : le père, ses deux fils, et un voisin. Les

narrateurs commentent successivement la maladie du fils aîné, Radwan, qui afflige la famille. Les difficultés liées au départ du Liban et le décès accidentel de la jeune sœur se voient reléguées au second plan de l'histoire familiale.

En étudiant ce roman d'Abla Farhoud, nous voulions aborder la notion d'écriture migrante sous un autre angle. En effet, l'auteure se rapproche de Dany Laferrière; elle lutte, elle aussi, pour une reconnaissance qui se situe à deux niveaux : d'un côté, il y a l'« identification de la condition existentielle de l'errance » (Gravili, 2000 : 14) et de l'autre, une conception de « l'écrivain tout court » (idem). Dans le cadre d'un séminaire, elle présente une communication intitulée : « Immigrant un jour, immigrant toujours ou comment décoller une étiquette ou se décoller de l'étiquette », dans laquelle elle revendique l'aspect transitoire du statut d'immigré :

Je me suis aperçue que l'émigration-immigration qui est à la base de l'écriture dite migrante n'est pas une culture dont on se nourrit, mais un passage qu'il faut vivre jusqu'à l'épuisement de toutes ses étapes. L'identité de l'immigrant, comme toute identité d'ailleurs, est en mouvement, si elle stagne et n'évolue pas, il y a de sérieuses questions à se poser (Gravili, 2000 : 56).

Par ailleurs, dans ses œuvres romanesques, l'auteure met en scène des personnages dont le mal-être est vécu en marge de leur statut d'étranger. Ainsi, les questions de l'immigration et de l'appartenance culturelle s'apparentent davantage à un « paysage de fond » (Bernier, 2002 : 164), pour reprendre la formulation de Farhoud, qu'à de grandes thématiques. Comme le souligne Lucie Lequin, c'est « la difficulté d'être » (Lequin, 2004 : [n.p.]) face au monde qui constitue le motif de son écriture. D'ailleurs, la chercheuse distingue, dans ces romans, un « déplacement de la problématique du déracinement lié à l'immigration vers une interrogation du soi » (Lequin, 2008a : 28). Abla Farhoud va même plus loin dans sa démonstration en précisant que « toute écriture

est un trajet vers l'inconnu donc toute vraie écriture est migrante [...] Écrire est une migration symbolique, c'est un chemin, quand on le prend, on ne sait pas où on va arriver, on ne connaît pas le pays d'arrivée » (Gravili, 2000 : 54 et 58). Nous étudierons la représentation et les conséquences de la folie dans *Le Fou d'Omar*. Pour ce faire, nous reviendrons tout d'abord sur la trame du roman, à travers les quatre voix narratives. Cela nous permettra de saisir et de déchiffrer le trouble mental qui frappe Radwan : nous consacrerons ensuite une partie à l'origine de sa maladie, à ses symptômes et à ses conséquences familiales. Enfin, nous montrerons en quoi la psychose du personnage s'apparente à une forme d'exil intérieur, un exil hors de soi¹³.

LE FOU D'OMAR, UNE PREMIÈRE LECTURE

Comédienne, dramaturge et écrivaine, Abla Farhoud occupe la scène culturelle québécoise, depuis plus de trente ans. Née au Liban en 1945, elle fuit son pays en guerre, à l'âge de six ans, pour s'installer à Montréal. Son retour sur sa terre natale au moment de l'adolescence la plonge dans un profond désenchantement. Elle ne s'identifie soudainement plus à cette nation et elle devient alors « étrangère dans son propre pays » (Bernier, 2002 :143). Les sentiments de solitude et de déracinement teintent toute son œuvre littéraire. Farhoud publie plusieurs pièces de théâtre, dont *Les Filles du 5-10-15 ¢*, *Jeux de patience* et *Maudite Machine*. En 1998, elle signe un premier roman intitulé *Le Bonheur a la queue glissante*. Dans *Le Fou d'Omar*, l'auteure explore pour la première fois l'univers masculin.

¹³ Il convient de noter que nous utiliserons indifféremment les termes de folie et de maladie mentale.

Quatre soliloques

Le Fou d'Omar se découpe en quatre « livres » enchevêtrés, chacun correspondant à un monologue intérieur : celui de Lucien Laflamme (*FO* : 11-18 et 127-148), de Radwan Omar Abou Lkhouloud (*FO* : 19-78 et 160-186), de Pierre Luc Duranceau alias Rawi Omar Abou Lkhouloud (*FO* : 79-126) et d'Omar Khaled Abou Lkhouloud (*FO* : 149-168). Ces parties s'apparentent davantage à des soliloques. Leïla Ennaïli les considère d'ailleurs comme une transposition des pensées les plus intimes des personnages, plutôt qu'une parole écrite (Ennaïli, 2008 : 215). Le terme est utilisé comme une métaphore de l'existence comme l'évoque ce commentaire d'Omar : « Chacun de nous a à écrire un livre, son livre. Même si on dit que ce livre est déjà écrit, il faut quand même l'écrire, c'est-à-dire le vivre » (*FO* : 134). Pour Lucie Lequin, chacune des quatre narrations est « une sollicitation, un recours, un appel à sonder le déplacement énigmatique de la folie » (Lequin, 2006 : 277). Malgré la structure autonome des quatre soliloques, l'œuvre forme un tout homogène. Lequin souscrit à cette idée, quand elle affirme que chaque protagoniste « parle ou écrit pour soi, ne partageant pas avec les autres narrateurs, la folie mise en images, images qui, pourtant, se recourent et se complètent » (idem). Les soliloques d'Omar, de Rawi et de Lucien viennent ainsi préciser le récit lacunaire et éclaté du fou. Cette pluralité des points de vue permet de proposer une vision multiple de la folie. C'est la raison pour laquelle chaque voix est à la fois distincte et reconnaissable. Chacune a son timbre, son rythme et son accent. La tonalité des discours accentue la distance entre les personnages, Lucien, Radwan, Rawi et Omar, dans les affres de la solitude.

« Le Livre de Lucien Laflamme »

Le roman s'ouvre par « Le livre de Lucien Laflamme », voisin immédiat des Lkhouloud, depuis plus de quinze ans. Cet orfèvre, originaire de Chicoutimi, est passionné de littérature, d'histoire et de politique. Sa grande curiosité offre au lecteur les premières informations sur la famille Lkhouloud. L'absence de relation avec le voisinage l'empêche de confirmer, entre autres, leur nationalité : « Du Moyen-Orient ou de l'Afrique du Nord ? je le sais-tu moi ?! » (*FO* : 14) Il soulève aussi l'étrangeté de ses voisins : « Cette famille-là, on a rien qu'à regarder, pas besoin d'être fin psychologue, il y a quelque chose qui va pas » (*idem*). Il mentionne succinctement la profonde unité familiale, le décès de la mère, l'éloignement des trois plus jeunes enfants, ainsi que la profonde tendresse entre Omar et Radwan. À la fin de la première partie du « livre » de Lucien, le lecteur découvre le secret qui a tenu la famille Lkhouloud à l'écart du monde, à savoir la maladie mentale de Radwan. Lucien rapporte une crise avec beaucoup d'émotions :

[Radwan] a descendu les marches à une vitesse vertigineuse, il a traversé le jardin en arrachant tout ce qu'il y avait de fleurs et de plantes sur son passage et en piétinant tout ce qu'il n'avait pas pu arracher [...] C'était ni mon jardin ni mon fils, mais j'avais mal, moi aussi. Parce que je voyais, à l'œuvre, devant mes yeux, la déraison (*FO* : 16).

« Le Livre de Radwan Omar Abou Lkhouloud »

Le soliloque de Radwan Omar Abou Lkhouloud nous entraîne à l'intérieur d'un esprit malade. Foudroyé par la maladie aux prémices de l'âge adulte, Radwan semble irrémédiablement enfermé dans l'enfance. La découverte du corps inanimé de son père déclenche chez lui une vive réaction : « Father. My father. My father is. My father is Dead [...] My father is dead and I'm dead lost » (*FO* : 21). Abla Farhoud prend soin de créer un langage parlé propre à chaque narrateur. Symptomatique de son trouble mental,

le discours de Radwan, comme nous le mentionnerons ci-après, est étonnant par sa structure, sa syntaxe et son multilinguisme¹⁴. L'action du récit se déroule sur une période d'un peu plus de vingt-quatre heures. Cette durée renvoie aux rites funèbres musulmans. Radwan rappelle qu'un croyant « doit être enterré dans les vingt-quatre heures » après sa mort (*FO* : 29). La courte temporalité du *Fou d'Omar* le rapproche du *Cri des oiseaux fous*. La structure du texte, l'absence de repères temporels précis et la folie dévorante de Radwan allongent le temps du récit, tandis que le roman de Laferrière cherche à travers différents procédés à accélérer l'action. Pendant ce laps de temps, le fils aîné manifestera un éventail d'émotions. Comme le note Suzanne Giguère, « [t]antôt exalté, délirant, révolté et provocateur, tantôt défait et bègue, imprévisible, changeant, Radwan passe de l'euphorie intense à l'effondrement psychique » (Giguère, 2005). Après des années d'infantilisation, Radwan doit assumer une lourde responsabilité, à savoir le rituel du mort, pratique religieuse consistant à préparer le corps, à réciter des prières et à organiser la mise en terre (*FO* : 23 et 42). Même si son père lui a régulièrement décrit la cérémonie, il est submergé par l'incertitude et la peur : « Dear God, this planet is falling apart. My father is dead. I don't know what to do » (*FO*: 23). Confronté à une pesante solitude, le narrateur ressasse sa profonde rancœur vis-à-vis de ses frères et sœurs :

C'est quand la bombe a éclaté. Le décollage du Boeing 747 sur le toit de notre maison. C'est arrivé à la mort de maman [...] J'avais plus de sœurs, plus de frère, plus de mère, d'un coup sec. Du jour au lendemain, mon frère Duranceau, faut-tu être malade pour s'appeler Duranceau, a décidé qu'il n'avait plus aucune raison de venir nous voir, mon père et moi [...] Mes sœurs ont suivi. Ça leur prenait pas grand-chose pour se décider à nous haïr. Elles avaient commencé depuis longtemps (*FO* : 37).

¹⁴ Dans le but de respecter le choix de l'auteure, nous transcrivons les citations telles quelles, sans signaler les tournures erronées.

Rawi, Salam, Nabila et Hafez ont non seulement abandonné leur famille, mais ils ont aussi fui le Québec. Rawi vit en Floride, Salma en Belgique et Nabila en Alberta. Le plus jeune frère, Hafez, quant à lui, les a quittés aux premiers signes de la maladie. Ainsi, tous ses frères et sœurs ont fui la maison familiale. Selon Radwan, ces désertions vont à l'encontre de leur tradition musulmane. Et la mort de sa troisième sœur, Soraya, brûlée vive dans la demeure familiale, renforce son sentiment d'abandon : « Ma sœur jumelle de cœur et d'âme. Mon adorée. Il me reste une toute petite photo d'elle. Tout le reste a brûlé » (*FO* : 59). Le personnage associe manifestement le souvenir de Soraya au monde insouciant de l'enfance, à son existence avant la maladie. Enfermé dans le domicile, il se retrouve totalement démuné, face à la réalité et au monde extérieur. Depuis quelques années, Omar représentait l'unique lien social de Radwan. Dans les hauts comme dans les bas, leur vie était inséparable : « Un vrai melting-pot. Dans le vrai sens. Mêlé, mêlé. My father and I we were living in a blender. Un broyeur de vie. Il a broyé ma vie, j'ai broyé la sienne » (*idem*).

« Le Livre de Pierre Luc Duranceau alias Rawi Omar Abou Lkhouloud »

Ce chapitre décrit les effets de la maladie mentale sur la fratrie. C'est en cela que la pluralité des narrateurs est pertinente. Les bredouillements entendus au téléphone ont suffi à Pierre Luc Duranceau pour reconnaître la voix de son frère en pleine crise (*FO* : 81). À plusieurs reprises, le narrateur établit une analogie entre la folie et les cataclysmes naturels (*FO* : 97). À l'instar des ouragans, des tornades et des tremblements de terre qui anéantissent des villes entières sans préavis, la démence bouleverse et dévaste l'entourage du fou. Comme l'explique Suzanne Giguère, Farhoud montre dans ce roman « comment

cette maladie déteint, s'insinue et s'incruste en chacun des membres de la famille Lkhouloud et finit par l'aliéner » (Giguère, 2005 : F3). Par ailleurs, la proximité d'âge entre Radwan et Rawi – nés « tête à tête », expression arabe pour désigner des frères qui sont nés « à la suite l'un de l'autre, sans avortement ou fausse couche, ni mort-né entre eux » (FO : 94) – accentue le sentiment de culpabilité du cadet. Exilé dans sa villa de Key West, Rawi replonge subitement dans le destin de son frère, destin duquel il essaie inlassablement de se détacher. Il se remémore alors les circonstances qui l'ont amené à se construire « une identité, un passé et des désirs » (FO : 98). Romancier populaire, Pierre Luc Duranceau vit à travers ses livres : « C'est seulement là que je me sens bien, que je me sens vivant et libre, que je sens l'ancrage et l'envol; c'est avec mes personnages et mes histoires que je sens que tout est possible, que tout est à découvrir et à explorer » (FO : 115). L'écriture est le seul lieu où il se sent « maître » (idem) des choses. Son changement de nom témoigne de son dédoublement culturel – ses prénom et nom d'emprunts à consonance francophone – et de son déchirement personnel. Il lui était nécessaire, dans son entreprise de détachement, de se reconstruire une identité de toutes pièces. Nous utiliserons dorénavant le prénom composé Pierre Luc/Rawi pour souligner la dualité du personnage. Notons par ailleurs que le thème du père traverse l'ensemble de son monologue intérieur. Ses sentiments ambivalents envers ce père injuste, qui a toujours montré plus d'amour à l'égard de Radwan : « Je déteste ce père ! Son père. Ce père qui a eu six enfants et qui n'a eu d'yeux que pour lui, d'intérêt que pour lui, d'amour que pour lui, ce fils maudit, qui nous a volé nos vies, notre joie de vivre, notre quiétude » (FO : 88). Pierre Luc/Rawi révèle ici sa frustration et sa douleur. En dépit de son changement de nom, de son détachement familial et de son éloignement géographique, il

ne parvient pas à s'affranchir entièrement de l'emprise fraternelle : « Quand Radwan est en crise, Rawi se réveille malgré moi et veut prendre toute la place. Rawi se heurte au Duranceau que je suis devenu. Rawi étouffe dans le corps et la vie de Duranceau, il n'a aucune place. Je suis coincé entre Rawi et Duranceau » (FO : 108). La peur d'être démasqué l'empêche de s'ouvrir pleinement à l'amour de l'autre, il reste à jamais enfermé dans cette « prison » (FO : 108 et 122) qu'il s'est lui-même construite.

« Le Livre d'Omar Khaled Abou Lkhouloud »

La dernière voix provient de l'antichambre de la mort. Cette situation d'entre-deux donne l'occasion à Omar de faire le bilan de son existence. L'immigré libanais a fait fortune dans une manufacture de sous-vêtements pour femme. Mais la réussite financière et sociale fait place progressivement à la mort :

L'ensemble de ma vie ressemble à un melon que l'on aurait tranché en deux : une première partie goûteuse, heureuse, et la deuxième, pourrie, immangeable, criblée de morts. Morts lentes et mort vive. Ma fille Soraya, morte brûlée à l'âge de quatorze ans; mon fils Radwan, mort à l'âge de dix-huit ans. S'il était mort une fois pour toutes, pour vrai, je l'aurais pleuré, sans jamais oublier, accepter ou faire le deuil [...] Mon fils Radwan est mort vingt et une fois [...] Il renaissait pour mourir à nouveau (FO : 151-152).

Le fils aîné, sur lequel reposaient toutes ses attentes, était devenu sa propre défaite, l'« échec de sa vie » (FO : 164). Pour Omar, la maladie mentale est la plus absolue et effroyable des solitudes, plus encore que la guerre : « La folie vécue à l'intérieur d'une famille écorche nos fondements, ébranle nos racines, défait nos assises. On ne reconnaît plus celui qu'on a toujours connu. Il devient un étranger » (FO : 158). Silvie Bernier étaye ce point en soulignant la terrible souffrance endurée par l'entourage du fou :

Le plus proche est souvent en même temps le plus lointain. Abla Farhoud nous décrit cette expérience déroutante qu'est la découverte de l'étranger au

plus près de soi. Le territoire de l'intime n'est plus cette zone connue, familière, il devient le siège d'identités étrangères, parfois même ennemies (Bernier, 2002 : 275).

De son côté, Lucie Lequin affirme qu'au même titre que l'exil et l'immigration, « la folie déterritorialise et n'admet que l'étrange » (Lequin, 2006 : 275). Pour le père, accepter la condition de son fils aîné revenait à avouer sa défaite et, par conséquent, à se résigner. La citation suivante l'illustre bien : « Ma fille aînée me disait : “Il faut accepter, père.” Accepter ? Mais comment accepter ? Comment accepter l'inacceptable sinon par la mort ou par cette mort déguisée qu'est l'oubli ? » (FO : 159). Dans les dernières années de sa vie, Omar parvient néanmoins à trouver un certain apaisement grâce à la déliquescence de sa mémoire. La seule échappatoire possible pour ce père mort « étouffé par trop d'amour, trop d'espoir déçu » (FO : 151) provient de l'éternel oubli. Cet état d'entre-deux lui permet d'ailleurs de prendre conscience de son absence de relation avec ses autres enfants.

[J]e me rends compte que les seuls enfants que j'ai eus sont ceux qui sont morts [...] J'ai été injuste avec Salma, l'aînée qui a porté le poids de nos malheurs, injuste avec ses enfants, injuste avec Nabila qui cherchait mon regard et mon approbation, injuste avec Rawi qui a porté son frère à bout de bras, jusqu'à épuisement sans doute, je ne sais pas [...] Ce n'était pas un manque d'amour, je les aimais, mais un manque de sollicitude, de disponibilité (FO : 153).

Le narrateur se décharge de sa culpabilité en expliquant qu'il était lui-même assujéti : « Mon cœur a été un territoire occupé. Occupé par Radwan. Et par lui seul » (idem). La folie a ravagé son fils, décimé sa famille et détruit sa propre vie. On peut dire alors que *Le Fou d'Omar* montre les diverses formes d'exil que vivent ses personnages : une marginalité sociale, un déplacement géographique, un déchirement familial et une migration hors du sens.

CE MONSTRE NOMMÉ FOLIE

Cette première lecture montre que la thématique de la folie est bien au centre du roman d'Abla Farhoud. L'objectif de cette deuxième partie n'est pas d'enfermer le personnage romanesque dans un diagnostic, mais bien d'esquisser un portrait de la maladie mentale, afin de mieux aborder ce phénomène complexe et de démontrer en quoi il est lié à la notion de migration en soi. L'auteure ne prétend d'ailleurs pas réaliser une analyse médicale ou psychologique; elle s'attache exclusivement à mettre en scène la figure archétypale du fou. Lillian Feder rappelle que le texte littéraire propose seulement une représentation du fou : « The madman of literature is, to some extent, modeled on the actual one, but his differences from such a model are at least as important as are his resemblances to it » (Feder, 1980 : 9). Dès lors, la figure du fou doit être abordée et examinée à partir de ses valeurs et de ses symboles personnels.

Dès le XVII^e siècle, le sens courant du terme *fol* est « une personne atteinte de troubles mentaux » (Rey, 1992 : 818). La notion de folie renvoie toujours à l'idée de *hors des normes*. Selon Philippe Brenot, le raisonnement autour de l'isolement et de l'enfermement des déments est le même à travers les siècles : « Il est bien fou celui qui offense les règles de la morale, du bien penser et de la société » (Brenot, 2007 : 28). Dans la mesure où chaque civilisation définit un système de codes et de valeurs, ce qui est perçu comme normal dans une société peut être considéré comme pathologique dans une autre. À cela s'ajoute le statut attribué au fou dans une culture spécifique. Dans certaines cultures africaines et arabes, par exemple, le fou incarnait un personnage divin, « l'élue de Dieu et de la Vérité » (Jaccard, 2004 [1979] : 26-33). Contrairement à certaines idées reçues, les maladies mentales sont dues à une défaillance de l'organisme. Elles reflètent

« une aliénation de l'état de santé mental, une perturbation des fonctions psychologiques et des modifications plus ou moins spécifiques du fonctionnement neurobiologique » (Brenot, 2007 : 29-30). Pour cerner le quotidien vécu par des familles comme les Lkhouloud, pendant des années, nous essayerons de comprendre ce qu'est la psychose. D'après Évelyne Caralp, cette maladie se différencie des autres troubles mentaux par « une rupture avec le monde extérieur » (Caralp, 1999 : 3) et par « la constitution d'une "néo-réalité" singulière » (idem). Il s'agit d'une altération profonde de la personnalité. Les psychotiques souffrent d'accès de délire, une perte de contrôle général qui provoque un sentiment d'étrangeté face à eux-mêmes. Le sujet a l'impression que sa pensée, son comportement et ses gestes sont imposés ou commentés, symptôme spécialement identifié dans la psychose maniaco-dépressive (Caralp, 1999 : 24). Également nommée bipolarité, cette maladie se distingue par l'alternance entre un accès maniaque et un accès mélancolique. La manie est, d'une part, un état d'excitation aiguë incontrôlable (Caralp, 1999 : 26-27). D'autre part, un accès mélancolique se caractérise par « un état de profonde douleur morale » (Caralp, 1999 : 27). L'individu ne retrouvera son état normal que dans l'intervalle entre ces deux accès.

Dans le roman de Farhoud, un grand nombre de passages renvoient à ce trouble grave de l'humeur. Les quatre narrateurs évoquent plusieurs crises psychotiques violentes de Radwan. Lui aussi se souvient de sa première crise délirante, survenue alors qu'il était adolescent :

Je suis sorti de mon bain, j'ai ouvert la porte et fait la danse de Saint-Guy, à poil dans le corridor. Pourquoi ? Je le sais pas [...] Je n'avais plus peur de rien ni de personne, aucune honte, aucune gêne, quand d'habitude c'était tout le contraire [...] Je ne sais pas si c'est ce qu'on appelle se dédoubler, mais

j'étais encore dans le bain en train de me laver tranquillement et j'étais dans le corridor tout nu en train de faire la danse de Saint-Guy¹⁵ (FO : 41).

Radwan évoque ici le sentiment de dépersonnalisation. Cette notion se définit comme une sensation d'étrangeté dans laquelle « le sujet se sent devenir quelqu'un d'autre » (Caralp, 1999 : 35). Cet état le plonge dans un profond isolement. Dans son soliloque, Radwan fait référence plusieurs fois au cycle infernal qui le frappe et mine son existence : « En dix-neuf ans, depuis la première catastrophe, les éclaircies se comptent sur les doigts de la main [...] Comment se construire une vie avec dix éclaircies » (FO : 58). L'on remarque par contre que le décès soudain du père et la prise en charge du rituel funèbre ne déclenchent pas de délire. Radwan jouit, au contraire, pendant cette période d'un « moment d'éclaircie » (idem). Son touchant témoignage permet aux lecteurs d'expérimenter d'un point de vue intérieur le prisme déformant de la folie. Voilà pourquoi on peut ici considérer la maladie mentale comme une forme de migration intérieure.

LA FIGURE DU MARGINAL

Si dans ce roman les moteurs du récit sont le décès et l'enterrement du père, les quatre voix convergent toutefois vers le torrent impétueux de la démence. Lucien, Pierre Luc/Rawi et Omar monologuent chacun à leur tour sur le thème de la folie. On note d'ailleurs chez Farhoud un intérêt particulier pour le trouble mental. Radwan est la troisième figure de fou dans son œuvre. La première occurrence est Simon, dans la pièce intitulée *Quand le vautour danse*. La seconde apparaît dans le premier roman de Farhoud

¹⁵ Radwan emploie ici à deux reprises l'appellation la « danse de Saint-Guy » pour nommer son accès de folie. Il s'agit d'une maladie nerveuse caractérisée par des mouvements brusques, involontaires et désordonnés. La récurrence de cette expression témoigne de sa lucidité par rapport à sa maladie.

par l'entremise du fils aîné de Dounia, Abdallah. Sa mère est persuadée que l'émigration est à l'origine de la maladie. Selon elle, la fuite du pays natal, l'éprouvant périple, la difficile installation au Québec ainsi que la violence du père ont profondément perturbé son fils¹⁶. En ce sens, Silvie Bernier établit un lien entre migration et folie. D'après elle, le trouble mental d'Abdallah est un contrecoup de l'immigration. À douze ans, il est suffisamment lucide pour ressentir le choc et les effets de l'émigration; il porte en lui le poids du drame familial (Bernier, 2002 : 151). À l'instar de Simon et d'Abdallah, Radwan est l'« enfant sacrifié » (idem) de la famille Lkhouloud. Mais contrairement aux autres textes, le récit dans *Le Fou d'Omar* s'articule autour de la figure du fou. Le titre du roman met en scène deux personnages au cœur de cette tragédie : Omar, le personnage éponyme, et Radwan, le fou de la famille. L'accent est mis sur la figure du fou et sur sa relation avec son père.

Radwan, un déplacé

La folie est à la fois un déplacement hors du sens et un déplacement hors de soi, à travers lequel la maladie assiège l'esprit de la personne et gouverne son existence. Radwan vit l'épreuve de la déraison comme un voyage spatio-temporel. Chaque accès est « un décollage ou un envol » (Ennaïli, 2008 : 216) vers un autre univers. Il emploie le verbe anglais *to fly* pour évoquer ce départ (*FO* : 43). Il tombe « en dehors de [lui]-même » (*FO* : 44) dans « une vie d'enfer où le ciel n'est qu'un mirage, où la terre n'est que

¹⁶ À leur arrivée au pays, la famille s'installe chez la mère de Salim, son mari. Un soir d'hiver une querelle éclate entre Salim et sa mère. Impulsif et inconscient, il décide de partir en taxi avec sa femme et ses enfants, à la recherche d'un logement à louer. Dounia appréhende les répercussions d'une telle situation sur son fils aîné : « Ce qui m'inquiétait le plus, ce n'était pas de dormir dehors, c'était Abdallah. Salim et moi, nous étions assez vieux pour endurer, les plus jeunes étaient trop jeunes, mais Abdallah n'était ni vieux ni jeune, il comprenait trop et pas assez. J'avais peur du mal que ça allait lui causer » (Farhoud, 1998 : 66).

tremblement » (idem). Chacune de ses crises le catapulte – ainsi que tous les membres de sa famille – dans un pays inconnu « où rien ne ressemblait à rien, où aucun mot ne faisait sens, où aucun geste n’avait de rapport avec l’autre » (FO : 159). Pour Daniel Marcheix, la folie est justement cette peur « de prendre sa place, toute sa place, aussi bien dans un lieu que dans une histoire généalogique » (Marcheix, 2008 : 232). Au cours de ses pérégrinations, le Radwan doux et fragile se transforme en un homme violent, vulgaire et mégalomane (FO : 86). Le dédoublement de personnalité provoque la coexistence de deux personnalités distinctes : l’une normale et l’autre pathologique. Le personnage ne se reconnaît plus lui-même. En cette matière, nous pouvons prendre appui sur Benveniste et son étude sur les pronoms personnels. Cela nous permet d’éclairer cet exil intérieur selon une perspective différente. Le « je » ne génère plus cette « unicité spécifique » propre au locuteur – ou à l’allocutaire que représente le « tu ». L’énonciateur se rapproche alors davantage d’un « il » indéfini. C’est pourquoi, comme le note Benveniste, « le “je est un autre” de Rimbaud fournit l’expression typique de ce qui est proprement l’“aliénation” mentale, où le moi est dépossédé de son identité constitutive » (Benveniste, 1966 : 230). Il est intéressant de noter que l’étymologie latine *alienus* signifie justement « devenir autre » (Brenot, 2007 : 28). Radwan évoque à plusieurs reprises cette dépossession de lui-même. Dans le passage qui suit le personnage s’adresse à son père mort :

Et tu te disais, je ne peux pas croire que ce garçon si brillant peut devenir du jour au lendemain le contraire de ce qu’il est. Je suis devenu le contraire si souvent. Et tu continuais à aimer et à espérer ce que j’aurais été si. Je me demande comment tu as pu garder intacte l’image que tu avais de moi. Tu as aimé qu’une parcelle de moi, père. [...] Le monstre, le fou qui partait en baloune, tu ne l’as pas aimé. La larve bavant dans les draps, tu ne l’as pas aimée. Mais c’est ce que je devenais, père. Le monstre se changeait en larve. Le contraire de ce que tu aimes. Si souvent, si longtemps, le contraire. Je suis mille morceaux épars (FO : 58).

Le fou expérimente chaque fois un nouveau monde, un nouvel exil, une nouvelle mort. Au cours de son existence, il a déjà « vécu dix-neuf naissances au moins, sans compter les demi-morts et les demi-naissances » (*FO* : 33). C'est précisément cette oscillation entre lucidité et démente qui semble le plus affecter le personnage. Ses déplacements entre des univers parallèles et le monde réel l'empêchent donc de s'enraciner durablement dans le présent : « Ma vie est si décousue. Le fil de ma vie a été coupé si souvent que. Pas moyen de garder des amis » (*FO* : 51). Dans son monologue, Pierre Luc/Rawi élabore une conception figurée de la notion d'exilé qu'il morcelle en différents paliers : « Exilés, nous le sommes tous, à des degrés divers. Certains, avec la conscience d'être exilé, d'autres vivant l'exil sans conscience de la vivre » (*FO* : 98). Selon cette nouvelle conception, Radwan, le fou, « constamment arraché à lui-même, vit un exil de la pire espèce » (*idem*). Cette remarque fait écho au jeu de décomposition du mot, imaginé par Jacques Sojcher. Une fois décomposé, « exil » devient « ex il, hors de soi » (Sojcher dans Bolle, 1987 : 83). On est précisément dans la dépossession soulignée par Benveniste. L'esprit malade de Radwan est la source de son exil intérieur. La notion de migration littéraire, telle que formulée par Pierre Ouellet, trouve chez le personnage du fou une profonde résonance :

L'état de migration dénote une instabilité du sujet par rapport au territoire et à l'époque auxquels il est censé appartenir, non seulement parce que les lieux et les temps se mélangent en lui, dans une sorte de métissage ou d'hybridité des espaces et des mémoires, mais surtout parce qu'il n'y est jamais qu'en perpétuel devenir, dans une constante mouvance, fortement désindividualisante et désidentifiante (*EM* : 26).

Son manque d'inscription dans le présent, son dysfonctionnement social et ses troubles psychiques font du fou un « déplacé de l'intérieur » (*EM* : 27).

Le personnage du fou éprouve cette aliénation mentale, tout en étant confronté au regard de l'Autre. Une relation d'altérité s'établit ensuite entre le malade et les bien portants. Il s'agit ici d'un groupe social basé sur l'état psychique des individus. Au regard intérieur qu'il pose sur lui-même s'ajoute celui des autres, qui vient confirmer son étrangeté. Sylvain Marois insiste sur ce processus d'intériorisation de la différence : « C'est ce regard extérieur qui demande : "Qui es-tu ?" Un regard qui engendre une autre question, intérieure cette fois : "Qui suis-je ?" De cette spirale identitaire naissent la confusion, l'hésitation, l'incertitude, le doute » (Marois, 2005 : 19). Depuis son immigration au Québec, il y a plus de vingt ans, le protagoniste de Farhoud est prisonnier de cette « spirale identitaire ». En effet, ses origines et sa religion lui confèrent l'étiquette d'étranger ou, pour reprendre l'expression du personnage, d'« extraterrestre » (FO : 36). La difficulté à s'adapter à cette nouvelle société conduit Radwan et ses frères et sœurs à « intégr[er] le sentiment d'être jamais à la bonne place au bon moment » (idem). Dès lors, étouffés par la honte, ils se replient dans le cercle familial et s'isolent du reste du monde. La double condition d'*étranger* – en tant qu'exilé et fou – de Radwan engendre un perpétuel questionnement identitaire. La notion d'exil intériorisé, formulée par Naïm Kattan, est littéralement vécue par la figure du fou : « L'exil n'est plus un rapport avec l'espace mais une expression de la division de l'être, du conflit entre réel et conscience, acte et théâtralité. L'exil est intériorisé. Il devient une dimension de l'être » (Kattan, 1978 : 63). Radwan ne réussit pas à trouver un point d'ancrage solide pour se construire et pour pouvoir répondre à la question fondamentale « Qui suis-je ? » : « Who am I? Who's the fuck am I? » (FO : 78). Selon Ouellet, « [l]e repérage ou la reconnaissance des identités repose en effet sur l'identification d'un temps, d'un lieu et d'une instance

personnelle, qui permet de dire que quelqu'un *est* parce qu'il occupe tel espace à tel moment » (*EM* : 22-23). Le théoricien précise que la capacité d'identification et d'enracinement d'un être se fonde sur une spatialisation, une temporalisation et une subjectivation. Or, les symptômes de la psychose de Radwan perturbent sa capacité de reconnaissance, et la récurrence des crises augmente son incertitude. Il s'interroge à plusieurs reprises sur sa double identité pathologique, cherchant en vain des réponses auprès de son père :

Qui est ton fils, papa ? celui dont l'esprit s'envole et culbute ? celui dont l'esprit stagne et dort ? ou bien celui qui a peur, si peur de basculer dans le vide ? Je suis si différent d'une phase à l'autre, d'un moment à l'autre, d'un printemps à l'hiver, et l'été aussi. Je ne me reconnais pas. Quand je suis violent, est-ce que c'est moi qui suis violent ou quelqu'un d'autre ? [...] Celui qui tremble et qui a peur, si peur, est-ce moi, papa ? Dis-moi, papa, qui je suis. Quand toi tu te fâches, c'est toi qui te fâches; moi, c'est pas moi. C'est quelqu'un d'autre. Je suis quelqu'un d'autre. Je suis quelqu'un d'autre. Mais qui ? (*FO* : 162)

D'un côté, il y a cette maladie qui ronge son esprit et, de l'autre, ce double tout-puissant auquel il est assujetti. En marge de cela, Leïla Ennaïli attribue à l'émigration le déchirement familial et le malaise identitaire des enfants Lkhouloud (Ennaïli, 2008 : 216). Cette interprétation nous semble réductrice. En effet, l'exil géographique peut expliquer l'inadaptation sociale et l'intériorisation du regard de l'Autre, mais ne justifie pas l'exode fraternel, le changement de nom de Rawi ni la maladie de Radwan. Comme le mentionne Omar, c'est la démence du fils qui est davantage la cause des maux de sa famille : « On dit qu'un membre malade peut rendre toute la famille aliénée. C'est vrai. Nous avons perdu toute liberté d'exister, nous sommes devenus esclaves des rythmes imposés par la maladie » (*FO* : 154). Ainsi, face au décès de son père, les ruminations obsessionnelles de Radwan sont de plus en plus intenses. Marcheix soutient que les deux

romans de Farhoud mettant en scène la folie ont un canevas similaire. C'est à partir de la disparition de la figure parentale que « s'élève la parole douloureuse et chaotique d'un "je" scindé, livré à une altérité intime dévastatrice » (Marcheix, 2008 : 225). Délivré de l'emprise paternelle, le fou éprouve un profond sentiment de tristesse et de solitude, mais aussi une certaine forme de libération :

Plus que jamais je me sens orphelin [...] Plus que jamais je me sens libre. Un oiseau sans ailes. Libre d'être ce que je suis. D'exister à mon rythme. Pour moi-même. Plaire à personne. Être aussi nul que je veux. Que je suis. Sans penser que quelqu'un souffre pour moi. Voudrait que je sois quelqu'un d'autre. Libre enfin (*FO* : 51-52).

L'excès d'amour et de reconnaissance d'Omar pour son fils aîné est foncièrement destructeur. Comme le note Lequin, Radwan « n'arrive pas à se détacher des attentes paternelles ni à bouger sans son père » (Lequin, 2006 : 277). Il a en effet grandi avec l'idée que sa vie était indissociable de la sienne. Or, quand il parvient à s'en détacher, Radwan peut enfin crier la vérité; la maladie le constitue et donne sens à son identité : « Je suis un malade, comme on dirait je suis un écrivain, je suis un musicien, je suis un Noir. La maladie mentale donne la couleur de la personne dans son entier [...] Ça m'a pris tellement de temps. De le dire. Même dans ma tête. Je suis un malade. Mental. J'ai honte » (*FO* : 73).

L'écriture du fou : une écriture migrante

Afin de se réappropriier son identité, Radwan tente de transformer le langage. L'accumulation de phrases courtes et tronquées, on le constate forme une parole éclatée qui manque souvent de continuité thématique : « My father is Dead. La seule phrase qui me vient. La seule qui m'est venue. En arabe ça marchait pas. Bayé mèt, bayé nèt, ça

sonnait comme jingle bell, jingle bell » (FO : 21). Dans cette citation, le ton change brusquement, passant du drame à l'aparté. En outre, le personnage a recours à un lexique québécois et à un vocabulaire grossier. Enfin, il utilise indifféremment des mots ou des expressions en arabe, en français, en l'anglais, voire en italien. En cela, le fou décloisonne les tons, les registres et les langues. On comprend pourquoi Ennaïli suppose que ce dernier « migre dans le langage et les langues » (Ennaïli, 2008 : 216). Malgré les discontinuités et les incohérences, son soliloque demeure compréhensible. Cela permet au lecteur de s'introduire dans son esprit et de prendre la mesure de son trouble mental (Crépeau, 2005 : 25). Parallèlement à cela, Carmen Boustani examine la manière dont la narratrice s'exprime dans *Le Bonheur a la queue glissante*. La chercheuse attribue à la parole de cette émigrée illettrée de soixante-quinze ans une valeur linguistique, historique et idéologique (Boustani, 2003 : 70). Cette réflexion vaut aussi pour le roman étudié ici. L'appropriation d'une voix métissée permet à la figure du fou de recouvrir « un territoire personnel et identitaire » (Boustani, 2003 : 71). Sa prise de parole contribue d'abord à le situer dans un cadre spatio-temporel. L'élaboration d'un idiolecte lui offre la possibilité de se construire une identité hybride. Il s'agit d'une langue intime, sans grammaire, ni frontières : « L'histoire de ma vie se résume en un seul mot de quatre lettres. PÈRE PEUR OMAR AMOUR » (FO : 78). Ce « mot » décrit parfaitement comment le fou appréhende le langage. Cela nous renvoie à Le Clézio, pour qui la langue « n'est pas un dictionnaire et une grammaire, mais [une] façon d'être, de rêver » (Boustani, 2003 : 76). En effet, tout dans le langage du fou est révélateur de son état. Le multilinguisme, les changements de registres, les discontinuités thématiques témoignent de son ambivalence et de sa fragilité. La langue du fou ne répond pas à la difficulté de communiquer avec ce

monde dans lequel il a trop peu de référents. C'est pourquoi Leïla Ennaïli qualifie la langue du personnage d'« écriture migrante à outrance » (Ennaïli, 2008 : 214). Elle utilise ici la notion d'écriture migrante dans son sens littéral, à savoir celui d'une « écriture en mouvement » (idem) :

La figure du fou [...] nous amène aux limites de cette “écriture migrante” et en épuise le sens jusqu'à en faire une écriture du traumatisme ou du “tremblement de cœur”, pour reprendre un terme de Rawi. L'auteure superpose l'expérience de la guerre, de la migration et de la folie pour développer une analogie entre la condition de l'immigré et celle du malade mental (Ennaïli, 2008 : 215).

Ainsi, Abla Farhoud s'attache à rapprocher la figure de l'étranger de celle du fou. Lors d'un entretien, elle explique que la folie est à l'évidence une métaphore de l'exil : « Qu'est-ce que la folie, sinon l'état d'un être dépossédé de ce qu'il connaît de lui-même ? Et c'est ça, l'exil. On est en terre étrangère, dans l'exil, comme dans la folie » (Farhoud dans Fortin, 2005). La rhétorique de la folie permet à l'écrivaine de parler, sous un angle inédit, de l'identité et de l'appartenance culturelle. En effet, la migration intérieure de Radwan provient de son trouble mental et non de ses origines étrangères. Dans son analyse, Lucie Lequin soutient que la démence devient « le Déplacement » (Lequin, 2006 : 276) : « Certes, les trois narrateurs de la famille se rapportent à l'immigration du Liban, à l'apprentissage de nouveaux signes et de nouveaux gestes, mais la folie oblitère tout ou presque » (idem).

Malheureusement, l'instabilité mentale du personnage l'empêche d'écrire le roman de sa vie qui porterait le titre, *L'Orphelin fou* (FO : 34). Contrairement à son frère, il publierait sous son vrai nom et se raconterait sans aucune retenue : « J'aimerais écrire ma vie d'abord. Un beau petit livre avec rien que de la douleur vive. Insupportable. Personne n'arriverait à le lire » (FO : 171). On note dans le monologue d'Omar cette même

nécessité d'écrire (*FO* : 32 et 157). Selon le père, l'écriture aurait procuré une certaine satisfaction ou un certain soulagement à son fils : « Je l'ai tellement poussé pour qu'il écrive, qu'il fasse quelque chose de sa vie [...] Son expérience aurait pu servir à quelqu'un d'autre et en premier lieu à lui-même. À quoi cela a-t-il servi qu'il soit fou ? » (*FO* : 157) C'est face au rêve impossible de son frère que le choix de Rawi de devenir écrivain s'est affirmé, une façon « de lui rendre hommage, de dire au monde entier, à la famille et à lui qui a été brisé par la vie que tout n'est pas perdu, que je porte son rêve et le rends réel » (*FO*, p. 104). Si Rawi parvient à transcender son mal-être par l'entremise de la création, Radwan demeure « paralysé par sa compréhension du père, du monde, et de la vie » (Lequin, 2006 : 277), comme le remarque Lequin. Le fou reste fondamentalement passif, puisque sa seule action sera d'ensevelir son père dans le jardin, sous quelques centimètres de neige :

Je creuse et je creuse avec mes dix doigts. La neige a durci par endroits. Mes mains sont rouge sang écrevisse pivoine. Les musulmans disent : tu seras enterré là où tu es mort, car la terre est la terre d'Allah. La neige aussi est la neige d'Allah. Mon père sera enneigé dans le pays qu'il a choisi [...] [I]l est venu ici à cause du froid et de la neige. Mon père n'aime pas la chaleur [...] Il sera bien ici, bien au froid, dans sa dernière demeure. Heureux comme un pape, comme ils disent. Un pape musulman (*FO* : 179).

L'espoir du père de voir son fils chéri devenir un homme, à sa mort, ne se concrétisera qu'à travers l'aide de son voisin et de son frère cadet (*FO* : 66, 166-167, 177 et 184). Ce souhait s'apparente davantage à l'ultime prière d'un père vieillissant, soucieux de l'avenir de son enfant malade. Radwan n'est pas réconforté par ce vœu qu'il perçoit plutôt comme un châtiment : « Je suis condamné. À devenir un homme » (*FO* : 172). Ainsi, le seul moment de dialogue entre les personnages se situe à la fin du roman. Lucien, terriblement troublé par la vision de Radwan enterrant son père, court à sa rencontre. Le voisin incarne

ici la figure de l'étranger, puisqu'il est le seul personnage à ne pas appartenir à la famille Lkhouloud. Et c'est grâce à lui que la cohésion familiale se rétablit. Comme l'atteste Radwan, « [i]l a fallu la mort de notre père pour que Rawi me serre dans ses bras » (*FO* : 183). Le décès d'Omar sera pour ses deux fils une forme de renaissance : pour Rawi, une acceptation de son identité (Ennaïli, 2008 : 219) et, pour Radwan, une acceptation de sa maladie. En effet, Radwan demande à son frère d'annoncer la mort du père du célèbre romancier Pierre Luc Duranceau (*FO* : 184). Quant au fou, la mort du père le libéra de « kilos, [de] tonnes, [de] livres de peur » (idem). C'est par Monsieur Laflamme que naît le changement et la réconciliation.

*
* *

Le Fou d'Omar raconte l'exil métaphorique qu'est l'aliénation mentale. Par la dépersonnalisation, les délires et les demi-morts, Radwan est projeté en dehors de lui-même. Tel un immigrant, il expérimente une double identité, qui n'est plus dans ce cas-ci de l'ordre du culturel, mais du pathologique. Le fou ne parvient pas à s'ancrer dans le présent et, plus encore, dans le réel. Il erre inlassablement dans un monde qu'il connaît si peu, constamment sous le pesant regard des autres. Par sa puissance destructrice, la folie supplante les effets de l'émigration, la difficile intégration sociale et même le décès brutal de la benjamine. La maladie mentale est à l'origine du mal qui ronge la famille Lkhouloud. Le seul réconfort de Radwan sera de partager la célébrité de Rawi, au moment de l'annonce de la mort du père. Il sera alors reconnu comme le frère du célèbre

auteur populaire et vivra, l'espace d'un instant, son rêve. À travers ces quatre soliloques, Abla Farhoud incite le lecteur à réfléchir à cette fragilité de l'être dont nul ne peut prétendre se protéger entièrement. C'est ce que souligne Roland Jaccard dans la conclusion de son ouvrage *La Folie* :

Il n'y a pas, d'un côté, les gens bien portants, raisonnables, épargnés par le doute, l'angoisse, la souffrance morale, et, de l'autre, ces silhouettes de brouillard que le vent fait chavirer à chaque carrefour et que hante un interminable cauchemar. Il y a plutôt [...] l'infinie variété des situations humaines où chacun peut, un jour, éprouver cette sensation d'inquiétante étrangeté, d'exil intérieur, de dépossession de soi, d'effondrement psychique ou de morcellement, qui annonce ou accompagne un naufrage intérieur (Jaccard, 2004 : 124).

CHAPITRE QUATRE

LA DANSE JUIVE OU L'OBÈSE EXCLUE

Le dernier type identifié par Pierre Ouellet, dans *L'Esprit migrateur*, est celui où les personnages subissent une exclusion causée par la ségrégation sociale. Au sein de la société, certains individus vivent une forme de rejet, basé sur l'apparence physique, l'orientation sexuelle ou encore le mode de vie. Cette déviance face aux normes et aux valeurs sociales les étiquette comme différents et les conduit à faire l'expérience d'une marginalisation. Le théoricien prend l'exemple de l'*exclu*, du *marginal* et de l'*itinérant*, dont l'identité est mise à mal par « l'absence ou le rétrécissement de [leur] espace d'existence ou de [leur] champ d'appartenance » (*EM* : 27). Cette exclusion oblige la personne à « migrer sur place [...] dans un non-lieu et une non-histoire, où il devient un non-sujet » (idem). Elle fonde alors sa subjectivité dans l'expérience douloureuse de l'altérité, dernier ancrage avec la société.

La Danse juive de Lise Tremblay met en scène la figure marginale de l'obèse. Le roman décrit le quotidien morose et monotone d'une femme corpulente de la région, dans Montréal. L'auteure confronte le lecteur à la dure réalité d'une personne en excès de poids, une figure qui se retrouve d'ailleurs dans deux autres romans de Lise Tremblay : la protagoniste de *L'Hiver de pluie* et le personnage de Robert dans *La Pêche blanche*.

Contrairement aux textes précédents, la corpulence envahit tout l'espace narratif dans *La Danse juive*. Le corps difforme et vieilli de la narratrice va à l'encontre des canons de la beauté de la société, véhiculés par la mode et les médias. Mais au-delà de cela, il s'agit surtout d'un drame familial. La narratrice cherche l'origine du mépris et de la honte qui l'affligent. Pour ce faire, elle devra revenir sur les traces de son enfance. Ce parcours identitaire la conduit à une réclusion volontaire.

Pour montrer que la sensibilité migratoire se manifeste dans les œuvres des écrivains québécois indépendamment de leur lieu de naissance, il nous semblait pertinent d'inclure dans ce corpus un romancier ou une romancière qui tire son inspiration du contexte régional. L'univers fictionnel de Lise Tremblay est profondément marqué par son Nord natal¹⁷. Elle considère ce lieu comme un « paysage culturel et imaginaire » (Chartier, 2007 : 409) qui détermine l'« état » (idem) mental des individus. D'où l'appellation d'« écrivain de la nordicité » (Chartier dans Caron, 2009 : 8) que lui attribue Daniel Chartier. De plus, Tremblay considère sa trajectoire d'auteur précisément à travers l'*émigration* de la région à la grande ville (Tremblay, 2009 : 5). Simon Harel, lui aussi, conçoit d'ailleurs ce mouvement du provincial vers la grande ville comme une forme d'exil. Le Québécois rural devient, par ce déplacement, un « migrant de l'intérieur » (Harel dans Nepveu et Marcotte, 1992 : 375-376). Le théoricien se repose sur l'idée qu'il y a plusieurs échelles et différentes formes d'exil. Dans ce quatrième et dernier chapitre, nous tenterons de mettre en relief les sentiments d'exclusion et de marginalisation ressentis par l'héroïne dans *La Danse juive*, sentiments qui lui font expérimenter une

¹⁷ La région saguenéenne fait partie de ce que l'on nomme le Nord historique, « c'est-à-dire des régions à l'intérieur du territoire national qui ont été définies, dans l'histoire, comme nordiques, mais qui ne le sont plus aujourd'hui » (Dupuis et Ertler (dir.), 2007 : 408-409). Il s'agit d'une remontée de la frontière du Nord au-delà de la province québécoise. Pour Daniel Chartier, Tremblay propose une *nordification* du Saguenay.

migrance. À cette fin, nous reprendrons tout d'abord les grandes lignes du récit. Nous essayerons de brosser un aperçu de l'histoire de l'obésité et de ses représentations sociales, afin de mieux comprendre les enjeux du roman. Enfin, nous montrerons comment le silence de la mère et le mépris du père ont conduit la narratrice à la haine de soi, puis au parricide.

LA DANSE JUIVE, UNE PREMIÈRE LECTURE

Née en 1957, Lise Tremblay quitte Chicoutimi pour entreprendre des études universitaires à Montréal. Le succès critique de son premier roman, *L'Hiver de pluie*, lui permet de s'établir dans le milieu littéraire québécois¹⁸. Depuis, elle a publié trois romans – dont *La Pêche blanche* et *La Sœur de Judith* – et un recueil de nouvelles, *La Héronnière*, qui lui a valu trois prix littéraires majeurs¹⁹. L'écriture minimaliste de l'écrivaine évoque avec simplicité des sujets qui sont ancrés dans la réalité québécoise. Johanne Jarry parle d'une « écriture du regard » (Jarry, 1999 : 12) qui relate les vies recluses de « personnages errants, habités d'une souffrance silencieuse » (idem). Aujourd'hui, Lise Tremblay partage son temps entre Montréal et le Nord, entre l'enseignement et l'écriture.

Un douloureux témoignage

Dans l'article « Obscénités du roman contemporain », Michel Biron note dans la dernière décennie un changement de registre du genre romanesque. Au lieu de *raconter*, la

¹⁸ *L'Hiver de pluie* reçoit le prix de la découverte littéraire de l'année du Salon du livre du Saguenay-Lac-Saint-Jean (1991) et obtient le prix Suffer (1991), décerné par le Conseil des arts du Canada.

¹⁹ *La Héronnière* récolte le grand prix du livre de Montréal (2003), le prix des libraires du Québec (2004) et le prix France-Québec / Jean-Hamelin (2004).

fonction première du roman contemporain est de *témoigner* (Biron, 1999 : 601). Ce nouveau récit se construit sans l'introduction d'un événement perturbateur; le lecteur assiste à une existence morne et insipide. Dans ses œuvres, Lise Tremblay met sobrement en scène des personnages enfermés dans leur quotidien, à la recherche d'un peu de réconfort. Ainsi, l'anonymat de la narratrice, dans *La Danse juive*, tend vers un phénomène de dépersonnalisation. La présence du « je », l'écriture proche de l'oralité, ainsi que les courts chapitres rapprochent le roman du journal intime (Girard, 2007 : 249). Dans son étude sur ce genre littéraire, Béatrice Didier mentionne que l'intérêt du diariste est de relater une expérience. Cet exercice constitue l'unité de l'individu, le sauvant ainsi du « morcellement de la quotidienneté » (Didier, 2002 : 15). C'est pourquoi, pendant l'absence de son ami Paul, ce dialogue intérieur s'avère être le seul « refuge » de la protagoniste (Didier, 2002 : 24). Le caractère obscène, suggéré par le titre de Biron, « Obscénités du roman contemporain », se situe dans la composition du récit et les modifications narratives. Le chercheur se réfère ensuite au critique Ross Chambers qui considère la littérature de témoignage comme une « pratique culturelle » (Biron, 1999 : 602) détournant les genres et exhibant des sujets qui transgressent la norme. Cette écriture se caractérise par l'attention portée sur des sujets et des thématiques prohibés : « ce dont on ne peut pas parler (la mort) et ce dont on ne veut pas parler (le tabou) » (Biron, 1999 : 601-602). Dans une entrevue, Lise Tremblay confie justement avoir rédigé ce livre dans l'espoir de briser le silence entourant l'obésité (Jarry, 1999 : 13). Le roman propose en effet le témoignage émouvant d'une personne obèse sur son exclusion familiale et sociale. D'ailleurs, le roman actuel n'a plus recours aux procédés de la *mimesis*, mais plutôt à celui du surplus. Selon Biron, *La Danse juive* s'inscrit dans cette

mouvance de l'excès. Dans le texte, cette notion émane directement du personnage, puisque sa principale caractéristique l'associe irrémédiablement à sa corpulence. Il y a même quelque chose d'indécent dans la représentation de ce corps difforme : « Je vois mon corps mais je me force à l'ignorer. Mes seins lourds tombent sur mon ventre. Les marques de mon soutien-gorge sont à jamais tracées sur la peau de mes épaules. Mes hanches sont striées de veines bleues » (*DJ* : 35). Le corps occupe à la fois l'espace fictionnel et l'esprit des personnages (Girard, 2007 : 249).

Cette femme grosse, sans âge, exerce sans passion un travail de pianiste accompagnatrice dans une école de ballet et au conservatoire de musique. Son quotidien est morcelé entre ses échanges avec Paul au café du coin, les visites impromptues de son amant Mel, les brèves rencontres mensuelles avec sa mère et les rares conversations téléphoniques avec son père. Étrangement, c'est dans le petit restaurant chinois et le café des Arabes – des « lieux de sociabilité par excellence » (Oprea, 2005 : 52) – qu'elle se sent bien, car personne ne fait attention à elle, elle y est « invisible » (*DJ* : 65). Cette indifférence des autres à son égard ne l'affecte pas, bien au contraire, elle l'apaise. De plus, malgré le regard critique de son entourage, surtout celui de son père, lui-même obèse jadis, elle fait semblant de s'accepter telle qu'elle est, en proférant des commentaires désobligeants sur les gros. Elle se traite ainsi de « monstre » (*DJ* : 52), de « baleine » (*DJ* : 73) ou encore de « clown » (*DJ* : 59). Le texte met l'accent sur la représentation esthétique du corps. Pour cette femme, son corps est une charge lourde qui la refrène (*DJ* : 13, 29, 79-80, 86 et 123). Céline Girard définit ce rapport comme une souffrance physique (Girard, 2007 : 252), comme en témoigne la narratrice : « J'ai du mal à reprendre une respiration normale. Il me semble que ma poitrine s'élève et

s'affaisse dans un vacarme infernal. Ma graisse encore. Je pense à mon âge, n'arrive pas à faire le lien entre cette femme invalide et moi » (*DJ* : 58-59). Nous reviendrons ultérieurement sur cette idée de décalage. La narratrice semble grossir, au fil des pages. Cependant, son apparente indifférence aux autres et à la vie cache un profond déchirement. Cette blessure héréditaire la retransmet dans le mutisme et l'apathie. Une longue révolte silencieuse s'amorce à l'adolescence dans le sous-sol de la maison familiale, révolte qui éclatera des années plus tard, quand son père, un célèbre producteur de feuilletons populaires, recommencera à grossir. Elle s'en réjouit alors, connaissant sa hantise de redevenir « un bel obèse bien rose » (*DJ* : 13). Étrangement, c'est la reprise de poids du père qui déclenche une prise de conscience radicale de sa propre obésité :

Pendant longtemps, je suis parvenue à oublier mon corps, sauf récemment. Je suis hantée par l'image de mon père qui semble s'être remis à grossir sur les magazines, par l'odeur que je dégage²⁰ et qui me ramène à la petite maison blanche et propre de la famille de mon père. Une petite maison remplie de gros (*DJ* : 70).

La figure paternelle lui rappelle de douloureux souvenirs de son enfance et réveille des sentiments de haine, de honte et de mépris. Ce passage rend compte du rôle prédominant du père et de sa famille – autrement dit des gènes paternels – dans sa maladie et son malaise. Gilles Marcotte parle ainsi d'un « héritage mortel » (Marcotte, 1999 : 89) légué par le père.

²⁰ La narratrice se réfère ici à un commentaire concernant son odeur corporelle : « Ma sueur sentait de plus en plus le lait suri. J'ai pensé à ma grand-mère, à la mère de mon père, que je n'avais pas beaucoup connue parce qu'il en avait honte. Elle avait cette odeur. Enfant, cela m'écœurait. Mon frère et moi trouvions qu'elle sentait mauvais » (*DJ* : 64).

Son entourage

Daniel Chartier insiste sur les relations complexes et laconiques de la narratrice avec son entourage. Elles symbolisent, selon lui, « les choix et les écueils de son propre parcours » (Chartier, 2007 : 413). La peur du mépris de l'autre augmente sa souffrance morale et la pousse à exprimer sa révolte. L'éloignement prolongé de son ami Paul, son unique allié, la fragilise et la confine à une grande solitude. Il convient donc d'esquisser un court portrait de l'entourage de l'héroïne. Contrairement à elle, Paul est « un vrai musicien » (*DJ* : 34). Il ne considère pas son art comme une simple source de revenus. Depuis leur rencontre au conservatoire, il croit sincèrement au talent de son amie. Or, pour elle, le piano est le symbole d'un métier médiocre, choisi de surcroît par son père. Paul semble être la seule personne qui l'encourage et l'aide un peu. Selon Chartier, il incarne la voix inexprimée de la narratrice (Chartier, 2007 : 414). Dans ce récit sans dialogues, les commentaires de Paul dévoilent les états d'âme de la protagoniste²¹. Toutefois, en acceptant d'accompagner une chanteuse en spectacle, il amorce, malgré lui, la fin de leur amitié. Le succès du concert l'amène à voyager dans d'autres provinces et à Paris. La narratrice est alors « effrayée » (*DJ* : 43) de devoir passer l'hiver seule à Montréal. En dépit de sa rancœur face au succès grandissant de son ami, elle éprouve avant tout une grande affliction, une sorte d'abandon : « Je suis triste à la pensée du succès de Paul parce que je vais le perdre » (*DJ* : 123-124).

La douceur et l'écoute du pianiste contrastent avec la personnalité tyrannique de son amant. La narratrice entretient une relation sporadique et insatisfaisante avec Mel, un

²¹ Voici quelques exemples : « Paul dit que c'est mon délire : les émissions produites par mon père ne sont pas pires que les autres. Je dis qu'elles sont plus américaines, plus nouveau riche. Paul finit toujours par dire qu'il réussit. C'est le mot ultime » (*DJ* : 18) ou encore « Depuis que mon père est parti, elle [sa mère] n'a plus peur de rien, sauf de la saleté. Paul affirme que c'est une peur de banlieue, que sa mère a la même » (*DJ* : 14).

quadragénaire obèse. Petit commerçant véreux, il passe ses journées à arpenter sans but le boulevard Saint-Laurent. Il répète qu'il vient d'« un autre monde » (*DJ* : 47), celui de l'itinérance. Il se qualifie de « forain » (*DJ* : 51) et de « saltimbanque » (*idem*). Il apaise son mal-être par l'abus d'alcool et de nourriture. Une nuit, terrassé par l'angoisse, il confesse que son père l'a méprisé dès son enfance et jusqu'à sa mort (*DJ* : 32). Cet aveu bouleverse la narratrice et la renvoie à sa propre histoire, puisqu'elle est continuellement dépréciée par son père. Cela l'incite à mettre fin à cette relation, surtout quand Mel prêche la minceur : « Il parlait de son médecin, de sa nouvelle alimentation, du vélo qu'il allait se procurer à la fin de l'hiver. Il était animé en parlant, comme transfiguré. J'ai dit qu'il parlait comme un converti » (*DJ* : 67). L'héroïne est toutefois convaincue qu'il ne mincira jamais, qu'il ne sera pas « sauvé » (*DJ* : 81). Elle décide alors de ne plus jamais le revoir. Malgré son souhait d'éviter la confrontation, elle devra rédiger une lettre enflammée « avant que le mépris s'installe » (*DJ* : 119).

Or, l'origine des tourments de la narratrice remonte au foyer parental. C'est l'ambition personnelle du père qui l'a conduit à quitter la petite ville du Nord avec sa femme et à s'installer dans la banlieue bourgeoise de Montréal. Derrière cette quête de succès se cachent un désir de fuir et une volonté de se libérer du joug familial. Cependant, pour Daniel Chartier, l'*immigrant de province* porte le Nord en lui et ne parvient pas à s'en détacher (Chartier, 2007 : 420). En dépit de ses efforts, ni le père ni la mère ne réussissent à pleinement s'intégrer dans la métropole. Ainsi, la narratrice écrit : « La petite ville du Nord, ma mère ne l'a quittée qu'avec son corps » (*DJ* : 82). Vivant recluse depuis le divorce, sa mère se contente d'une vie étriquée et réglée, entre son emploi de vendeuse dans une boutique, ses feuillets télévisés et ses conversations

téléphoniques avec sa famille, restée dans le Nord. C'est pour cette raison que la protagoniste dédaigne sa mère, cette femme qui n'a même pas le courage d'affronter la vision du corps de sa fille (*DJ* : 11-13). La narratrice résume l'existence de sa mère par le terme « déplacée » (*DJ* : 51, 71, 75, 82 et 131). En effet, elle a l'impression que sa mère « fait de la figuration » (*DJ* : 82), qu'elle vit la vie d'une autre. Cet adjectif contient toute l'incompréhension et la résignation de sa mère face à sa propre vie. Elle s'exprime dans le passage ci-dessous sur l'état léthargique de sa mère :

Quelque chose lui a échappé, il y a longtemps. Elle s'est endormie dans les musiques sirupeuses des centres commerciaux qu'elle a trop fréquentés. Ma mère est enfermée dans sa banlieue et dans sa fausse politesse [...] Il m'arrive de vouloir la casser, l'ouvrir en deux, la briser juste pour voir ce qu'elle cache. J'ai souvent envie de la forcer à me regarder, à regarder mon corps, ce qu'il est devenu (*DJ* : 51-52).

L'héroïne emploie, par ailleurs, cet adjectif à d'autres reprises pour qualifier tour à tour les propriétaires du restaurant chinois, le père de Paul et elle-même (*DJ* : 51, 49 et 80). La profonde rancœur de la narratrice émane notamment de la peur de la parole de sa mère : « Ma mère [...] a peur du langage, de ce que les mots révéleraient. C'est une peur de la petite ville du Nord. Une peur qu'elle partage avec ses sœurs et sa mère. Leur langage est codé, délimité par des mots précis, et elles ne s'en éloignent jamais » (*DJ* : 109). Son langage est ainsi composé de « mots interdits et de non-dits » (Chartier, 2007 : 419). Dès lors, on comprend que l'adolescence de la narratrice a été marquée par la censure. La seule façon de s'affranchir de ces douleurs et de ces silences sera d'emprunter la voie de l'affrontement. Affronter ce père qui est l'origine de son mépris, à cause de ses gènes et de son angoisse. Il envahit simultanément la sphère publique – par la popularité de ses

séries télévisuelles²² – et la sphère privée, par l’emprise qu’il exerce sur elle. En effet, le père a quitté le Nord pour fuir les moqueries et les humiliations de tout le village (*DJ* : 117). Son angoisse maladive naît des railleries cruelles au sujet de son obésité et de son incapacité à prendre la parole en public (*DJ* : 130). À travers sa réussite professionnelle, il cherche à se venger et à recevoir enfin la reconnaissance de son propre père, comme l’illustre ce passage :

[L]es jours où il est très angoissé et où je sais qu’il a téléphoné à la maison entourée de sapins de son enfance et qu’il a essayé encore une fois, sans résultat, avec une voix incertaine, de faire lever un vieil homme de sa chaise et de lui parler, à encore tenter de l’atteindre. Je sais qu’après ces appels, mon père a le souffle court pendant des jours et qu’il ressent une étrange culpabilité, comme s’il avait manqué de force morale (*DJ* : 17).

Or, il ne parvient pas à se détacher de ses vieilles blessures. Malgré son succès, l’ancien obèse n’a pas réussi à quitter son village natal (Joubert, 2001 : [n.p.]). C’est pourquoi le producteur érige une « frontière étanche » (*DJ* : 103) entre sa famille et sa vie publique. Il cherche continuellement à cacher les traces de son origine régionale, symbole de son passé. En outre, le père voue un profond mépris à sa fille. L’obésité de cette dernière la ramène à son passé et à de cruels souvenirs. Ce rejet l’enferme donc dans la rage; il expérimente à son tour une forme d’exil sans déplacement : « Mon père en exil [...] mais en exil de pacotille, un exil de nouveau riche, en exil de condo avec vue sur la montagne [...] Un exil acheté, au prix de son travail et de ses efforts, un exil sans départ, un exil le ramenant sans cesse à ceux de la petite maison blanche » (*DJ* : 116). Dans ce passage, le terme d’exil désigne alors un recommencement. Quant à la narratrice, elle se définit comme le « châtement de son père : il a engendré un monstre lui aussi » (*DJ* : 57). Denisa

²² Par exemple : « Je suis sortie quinze minutes et j’ai eu le temps d’apercevoir le visage de mon père sur la publicité du télé-horaire, affichée à la porte du dépanneur. Il faisait la promotion de sa nouvelle série » (*DJ* : 34).

Oprea conclut que la famille mise en récit par Tremblay « n'est que le lieu où l'on apprend la honte, la haine et le mépris, où l'on apprend comment se sentir / devenir marginal » (Oprea, 2005 : 51).

L'OBÉSITÉ : UNE NOUVELLE SOURCE DE DISCRIMINATION

La souffrance du personnage ne se comprend pleinement qu'à travers le prisme de l'obésité. Michel Biron considère cet aspect physiologique comme l'élément principal du récit. Il n'est plus un attribut physique cherchant à enrichir la vraisemblance narrative, il en constitue la trame : l'héroïne « n'est au centre d'aucune aventure en dehors de sa vie » (Biron, 1999 : 601). Biron, reprenant une formule célèbre de Jean Ricardou, déclare que « [n]ous ne lisons plus l'aventure d'une femme obèse, mais l'obésité comme aventure, comme l'aventure de toute une vie » (idem). De ce fait, un retour sur cette maladie s'avère nécessaire à notre analyse.

L'obésité se définit comme une accumulation anormale ou excessive de graisse corporelle, qui peut nuire gravement à la santé. On distingue trois grands facteurs d'influence sur cette maladie : l'environnement, la génétique et la psychologie (Marsaudon, 2004 : 14-24). Pour les sociétés industrialisées, elle représente aujourd'hui un problème de santé publique (Vigarello, 2010 : 284). À cela s'ajoute la question du paraître. En effet, le corps est le premier marqueur du rapport avec l'autre. L'image physique est, selon Daniel Rigaud, « notre émissaire vers les autres, est à la fois [...] le reflet de notre âme et de notre porte-parole » (Rigaud, 2007 : 32-33). Selon les cultures et les époques, les représentations identitaires et esthétiques associées au corps changent. En Occident, la rondeur était un attribut positif jusqu'au XIX^e siècle. Mais paradoxalement,

c'est à une époque d'abondance alimentaire que l'esthétique des corps minces, longilignes et filiformes s'impose (Vigarello, 2010 : 286). Ce culte du corps renouvelle la vision et le rôle attribués à l'enveloppe corporelle. Georges Vigarello attire notre attention sur ce déplacement de statut de la chair : « Le "sujet", censé dépendre exclusivement de lui-même, s'identifie de part en part à ce qu'expriment sa présence physique, ses limites, ses traits » (Vigarello, 2010 : 292). L'apparence est le premier lieu de notre identité. L'individu est son apparence, pour reprendre la formulation de l'historien. À l'ère technologique, le corps est perçu comme malléable et flexible (Vigarello, 2010 : 291). De ce fait, l'individu moderne doit continuellement œuvrer à l'amélioration et au développement de son moi, tant physiquement que psychologiquement. Le surpoids est alors perçu comme un manque de volonté et de maîtrise de soi. Être corpulent, c'est ne pas réussir à contenir ses instincts, à contrôler ses envies, autrement dit, à posséder son corps (Hubert dans Boëtsch et Chevé, 2000 : 56). Dans ce contexte, la minceur devient un signe de longévité et de prospérité.

L'obésité est de plus en plus un facteur de discrimination sociale et familiale. Le discours médiatique et l'entourage scolaire ou professionnel discréditent l'image du gros (Rigaud, 2007 : 71). Cet extrait de *L'Hiver de pluie* révèle l'image associée aux personnes obèses : « [Monique] est inutile et grosse. "Inutile et "grosse", je répète ces mots qui vont bien ensemble [...] Comme si le gros empiétait toujours sur l'espace des autres » (Tremblay, 1997 [1990] : 77). Dès lors, le gros se sent différent et ne peut le dissimuler. Rigaud spécifie que, dans le contexte actuel, toute prise de poids est vécue comme un échec et entraîne un sentiment de culpabilité. L'ensemble de ces variantes plonge la personne grosse dans une profonde tension. Devant son manque de confiance,

le sujet adopte une position de repli et d'isolement. La détérioration de l'image de soi, ainsi que l'appauvrissement de l'intégration sociale provoquent un état dépressif (Rigaud, 2007 : 33). En somme, le discours tenu par la société et les médias déprécie la personne en surpoids.

LA FIGURE DU MARGINAL

Notre première lecture a montré que Lise Tremblay s'intéresse à la thématique de l'obésité selon deux points de vue : social et métaphorique. Premièrement, la romancière dévoile l'image stéréotypée de l'obèse, véhiculée par la société. Cet individu représente ainsi la laideur, l'obscénité et le laisser-aller. La grosseur est alors perçue comme une source de honte pour le corps social, elle doit donc être cachée (Maddox, 2009 : 63). Ostracisée par les autres, la personne corpulente est mise à l'écart de la société. L'obèse incarne de toute évidence la figure du marginal. Les organisateurs du colloque international intitulé : *Les Figures du marginal dans les littératures*, rappellent que « la marginalité est toujours relative : on est marginal par rapport à un groupe institutionnalisé, à une époque, dans un lieu donné et en référence à une norme sociale, morale ou intellectuelle » (Feuillebois, Ben Lagha et Daros, 2010 : 12). Dans le roman, la transgression de la narratrice se situe à un niveau physique : son poids *hors-norme*. Elle n'est pas conforme aux valeurs sociales et se voit ainsi réduite à vivre en marge. Le marginal est le « reflet inversé » (idem) de la société, il la représente négativement. Deuxièmement, Lise Tremblay se sert, elle, du corps pour traiter de la quête de soi. Chaque bourrelet du personnage dissimule un secret, un silence, une humiliation, une souffrance. La grosse femme porte *en* elle les déchirures familiales. L'épineux

questionnement identitaire, amorcé par la vue de son père regrossissant, la conduira à « la maison entourée de sapins » (*DJ* : 104), dans la petite ville du Nord. Par conséquent, les personnages de Lise Tremblay sont marqués par une « blessure héréditaire » (Paré, 2009 : 10) qui les ramène perpétuellement à leur passé familial. Voilà pourquoi Johanne Jarry utilise l'expression « handicapés de l'enfance » (Jarry, 1999 : 13) pour définir Simon et Robert, les deux frères meurtris de *La Pêche blanche*. Elle impute le handicap du premier et l'alcoolisme du second au despotisme paternel (*idem*). Cette haine du père, que l'on retrouve dans *La Danse juive*, pèse si lourdement sur la vie du personnage qu'elle mine sa relation avec les autres. Robert Chartrand précise que pour réussir à s'inscrire dans le présent, la protagoniste doit « se délester des histoires du passé qu'elle a l'impression de porter dans sa graisse » (Chartrand, 1999 : D3). De ce fait, l'obésité devient un facteur de marginalisation familiale et sociale.

L'identité « brisée » de l'obèse

Diffusés et perpétués par les médias de masse, les nouveaux standards de beauté provoquent une division artificielle qui oppose non seulement la rondeur et la minceur, mais définit aussi l'identité contemporaine. De nos jours, celle-ci se construit principalement par rapport à l'apparence physique. Georges Vigarello ajoute que la personne obèse souffre d'une identité « brisée » (Vigarello, 2010 : 279-280). Cette identification de l'individu au corps accentue l'« insurmontable déchirure intime » (Vigarello, 2010 : 279) expérimentée par l'obèse, d'où la notion d'identité « brisée » utilisée par l'auteur. Le corps du gros est simultanément le fondement de son identité et l'origine de son malheur. Il se sent trahi par ce corps à travers lequel il découvre sa

singularité : « un corps qui est autre et soi en même temps » (idem). Dans le roman de Tremblay, la figure de l'obèse exprime parfaitement ce mal-être existentiel; le personnage ne sait pas comment être au monde, car il ne peut pas « habiter » (Vigarello, 2010 : 293) son image. Dépourvue d'ancrage identitaire, la femme erre en quête d'elle-même. Dans ces conditions, le personnage de l'obèse est, au même titre que le fou, un « déplacé de l'intérieur ». L'héroïne ainsi que les autres personnages sont préoccupés par leur apparence physique. Il est d'ailleurs à noter que la femme obèse est presque exclusivement entourée de personnes filiformes. Maddox remarque que la protagoniste insiste uniquement sur le poids des personnes qu'elle fréquente (Maddox, 2009 : 69) : les « mains maigres » (*DJ* : 19) du maître de danse, les os de la cage thoracique d'Alice « qu'on peut presque compter sous son vêtement moulant » (*DJ* : 101) ou encore la minceur de la nouvelle flamme de son père (*DJ* : 15). Paradoxalement, elle ne s'attarde pas sur ces corps minces, alors qu'elle ne cesse de parler « des replis graisseux du sien, de son vieillissement prématuré » (Saint-Martin, 2010 : 133), comme le mentionne Lori Saint-Martin. Le seul autre « corps énorme » (*DJ* : 81) qu'elle côtoie à Montréal est celui de Mel. La narratrice le trouve beau, « malgré la graisse qui enrobe son corps » (idem). Son travail à l'école de danse l'expose à l'autre extrême du spectre de la masse corporelle : la maigreur. Elle profite du malaise d'une jeune danseuse pour dénoncer l'insuffisance de poids des ballerines :

Je n'ai même pas entendu sa chute. Elle n'a pas repris conscience et l'ambulancier a enregistré sur son magnétophone : état semi-comateux. La petite allait probablement perdre un rein [...] Cela arrivait souvent aux petites qui s'entraînaient avec les grandes. Elles n'avaient plus de repères et allaient trop loin dans la privation. Dans le vestiaire, elles contemplaient les côtes qui saillaient sous la peau des grandes, admiraient la supériorité des plus maigres : c'était de vraies danseuses (*DJ* : 40-41).

Comme son surpoids, l'anorexie de ces filles augmente leurs risques de mortalité. Mais malgré ce discours militant contre les standards de beauté, la figure de l'obèse demeure vulnérable face au rejet social : « Déjà [à l'adolescence]. Ma graisse m'avait mise à l'écart. Les beaux acteurs italiens [des photoromans] ne s'intéressaient pas aux grosses filles enfermées dans les sous-sols » (*DJ* : 92) Cet extrait témoigne de son sentiment d'exclusion par rapport à l'image de beauté, véhiculée ici par les récits romanesques. L'héroïne se voit exclue de l'imaginaire social. En ce sens, Kelly-Anne Maddox affirme que la culture populaire n'accorde pas de place aux individus qui ne satisfont pas aux rigoureux standards (Maddox, 2009 : 63). Rejetée et marginalisée, l'obèse perçoit la ville comme « un espace d'exclusion » (Oprea, 2005 : 56) dans lequel elle est constamment hantée par le regard réprobateur et accusateur des autres. Elle éprouve alors une honte profonde et se retire progressivement du monde. Dans son article « Étrangères de l'intérieur », Lucie Lequin examine cette attitude de repli, adoptée par des figures romanesques féminines²³. La chercheuse précise qu'il ne s'agit pas nécessairement d'une peur de l'Autre : « C'est parfois un rempart pour cacher son inconfort, son désajustement par rapport au lieu, à la famille ou encore à la culture, son impression de ne pas habiter, de ne pas vivre » (Lequin, 2008b : 70). Dans le roman, l'obèse opte pour un isolement total, afin d'échapper à l'incompréhension de sa mère, au dédain de son père et aux cures d'amaigrissement de Mel. La citation suivante met en évidence le désir de réclusion définitive manifesté par l'héroïne :

[Ma graisse] ne me protège plus. Je me sens épuisée. Mon corps me fatigue : agressé de l'intérieur par toute cette graisse jaune remplie de toxines, il cédera. Les jambes d'abord, qui ne le supporteront plus, et les organes qui

²³ Lequin travaille sur trois œuvres de fiction, à savoir *Le Double conte de l'exil* de Mona Latif Ghattas, *L'Hiver de pluie* de Lise Tremblay et *Une femme à la fenêtre* de Bianca Zagolin. Les propos qu'elle tient sur le premier roman de Tremblay concernent aussi *La Danse juive* (Lequin, 2008b : 67-84).

s'enliseront dans cette masse gluante. Tout cela ne m'effraie pas. Dans le fond, ce que je veux, c'est pouvoir vivre cachée (*DJ* : 124).

Elle assume sa maladie et accepte le dépérissement de son corps, ce qu'elle formule clairement : « Je ne veux pas être sauvée » (*DJ* : 67 et 130). La mort semble être l'unique remède pour panser ses profondes blessures. Par ailleurs, l'auteure traduit l'isolement et la solitude de l'héroïne par l'utilisation du style indirect. Les dialogues rapportés et les réflexions intérieures écartent toute prise de parole (Chartier, 2007 : 413). Pour Robert Chartrand, ce discours « maintient les personnages à distance de leur propre existence sur laquelle, dès lors, ils ne peuvent avoir de prise » (Chartrand, 1999 : D3). Autrement dit, ils se retrouvent face à leur vie, témoins impuissants. L'obésité marginalise l'individu qui en est victime.

L'origine symbolique de son obésité

Face à l'intrusion constante de son passé dans le présent, le personnage ne parvient plus à faire taire les souvenirs douloureux de sa jeunesse, enterrés dans sa mémoire : « Je pense toujours que j'ai tout oublié puis, pour rien [...] tout me revient » (*DJ* : 44). La femme devra alors affronter les fantômes de son passé. Selon Kelly-Anne Maddox, cette introspection permet au personnage d'établir le lien entre la perception de son corps et le souvenir d'une réception dans la demeure familiale (Maddox, 2008 : 217-227) :

J'ai l'impression que mon corps encombre. Je sais d'où vient cette impression [...] Dans le sous-sol de la grosse maison de banlieue, il y a plein de monde que je n'ai jamais vu. Ma mère se tient silencieuse dans un coin parce que mon père lui a dit que son accent était ridicule [...] En même temps, il m'a regardée. Il n'a rien dit. J'étais trop grosse, plus difficile à cacher que l'accent traînant de ma mère. Il faut qu'il se résigne (*DJ* : 59).

Le regard accusateur de son père accentue le sentiment de honte et de gêne qu'elle associe à sa corpulence. Elle l'intériorise inévitablement. Son corps devient alors « une manifestation spatiale de son passé et de son ressentiment » (Maddox, 2008 : 223). Mais un autre événement ébranle la narratrice et la pousse à partir à la recherche de ses origines identitaires. Lors d'une violente tempête de neige, elle est contrainte de passer la nuit chez sa mère. Ce retour sur le lieu de son adolescence « la ramène en arrière » (*DJ* : 81). Elle s'interroge ainsi sur le lien entre la petite ville du Nord, son adolescence dans cette « banlieue cossue » (*DJ* : 111) et elle-même; en d'autres mots, entre sa famille paternelle, son père et son corps. Ce « chaînon manquant » (*idem*) justifie le conformisme de sa mère, l'angoisse maladive de son père et son surpoids. Pour la narratrice, l'explication se trouve dans « la petite maison entourée de sapins » (*DJ* : 82). Elle a conscience que « l'histoire de [s]a graisse a commencé là » (*DJ* : 116). En effet, elle ne se retrouve pas dans ce corps immonde. Elle est effrayée par la femme obèse transpirante, aux cheveux clairsemés, reflétée dans le miroir (*DJ* : 64). Ce reflet sinistre est en même temps une « vision » (*idem*) d'elle-même, dix ans plus tard, et le souvenir de sa grand-mère paternelle. L'héroïne porte donc dans sa chair, le passé et les secrets honteux de sa famille :

[J]'ai l'impression que toutes ces histoires sont gravées dans les couches de ma graisse, celle de mon père, celle de ma mère, la maison entourée de sapins, la petite ville du Nord où je ne suis presque jamais allée. Les odeurs aussi, celle de ma grand-mère, de ma tante; ces femmes grasses, exclues du monde, contentes de l'être (*DJ* : 104).

Pour Robert Chartrand, son corps constitue « le réceptacle, la poubelle où s'accumulent tous les maux [...] qu'elle transforme en graisse » (Chartrand, 1999 : D3). L'héroïne justifie cette accumulation par l'absence de communication avec ses parents. Sa graisse

contient, selon elle, tous les évènements dont elle n'a jamais pu parler (*DJ* : 106). En ce sens, Lucie Lequin parle d'un « corps archiviste » (Lequin, 2005) : « Les dérèglements du corps, ses défaillances, ses transformations, son vieillissement cachent l'âme en bataille, la conscience en désordre, les émotions mal réglées, les traumatismes, la mémoire pêle-mêle [...] les non-dits : c'est la somatisation. Le corps parle à la place de l'être » (Lequin, 2005 : 344). Toutefois, cet envahissement de l'Autre engendre un sentiment de dépossession du corps et, par là même, de l'identité. Dans un tel contexte, le corps matérialise, selon Lucie Joubert, le « véhicule d'appropriation d'un territoire » (Joubert, 2001 : [n.p.]). L'exemple suivant montre l'envahissement des lieux par la chair : « Je monte [...] dans la chaleur de l'autobus, m'assois sur la banquette latérale. Je me relève, replace ma cape, mes cuisses envahissent les places voisines [...] Je m'abandonne, relâche mon ventre, il s'étend sur mes cuisses » (*DJ* : 58-59). Pour Lequin, le corps est alors « espace et inscription du soi, tant de son mal-être que de son bien-être éventuel, si éphémère soit-il » (Lequin, 2005 : 344).

Si la grosseur de la narratrice lui octroie une présence dans la ville, elle lui refuse toutefois une identité personnelle et sociale. Prisonnière de son propre corps, elle est enfermée à l'intérieur d'elle-même. Lucie Lequin précise que le sentiment d'appartenance n'est plus associé ici à un pays, à une langue ou encore à une culture, mais à l'amour filial entre parents et enfants (Lequin, 2005 : 342). Néanmoins, les rapports affectifs de l'héroïne se réduisent à « l'invisibilité et [au] manque » (*idem*). La figure de l'obèse fait l'expérience du vide caractéristique de nos sociétés. Nous reprenons les propos de Gilles Lipovetsky qui estime que la « société postmoderne n'a plus d'idole ni de tabou, plus d'image glorieuse d'elle-même, plus de projet historique mobilisateur,

c'est désormais le vide qui nous régit » (Lipovetsky dans Oprea, 2005 : 51). Denisa Oprea ajoute que « l'être postmoderne vit sur le mode douloureux ou paranoïaque de repli sur soi et semble rechercher désespérément la simplicité, le réel de la présence de l'autre. [...] Le manque d'amour marginalise tout individu, le rend étranger à lui-même » (Oprea, 2005 : 52). Comme nous l'avons mentionné précédemment, la thématique de l'obésité est ici profondément rattachée à la figure paternelle. Selon Lori Saint-Martin, les sinistres descriptions de la chair de la narratrice sont une évocation du père. En parlant sans détour de cet état, elle le « condamn[e] sans appel en se condamnant elle-même » (Saint-Martin, 2010 : 134). La protagoniste est surtout effrayée à l'idée d'attraper sa maladie incurable : ce mépris pour les autres, sous lequel il tente de contenir le sentiment de honte que cache son angoisse. En effet, pour sa fille, « [l]a honte ne guérit jamais, elle est éternelle » (*DJ* : 131). Elle l'a donc contractée inéluctablement : « Je sais, même si je lutte de toutes mes pensées, que j'ai attrapé le mépris de mon père pour cette maison inutile, pour ma mère et pour sa nostalgie de la petite ville du Nord » (*DJ* : 86). C'est principalement pour ce père ubiquiste qu'elle ressent une grande honte, à cause notamment de son désir désespéré de reconnaissance :

Il attend la réconciliation dans sa grosse voiture noire, le téléphone cellulaire sur son cœur. Toutes ses apparitions publiques n'ont qu'un seul but, toutes les qualités de cœur qu'il exhibe, sa simplicité, sa bonté de gars de la campagne, son franc-parler, tout cet étalage de bons sentiments cache sa quête, son besoin d'amour. Rien d'autre ne peut exister (*DJ* : 117).

Comme le mentionne Lequin, le père demeure un homme enfant en quête d'amour parental (Lequin, 2008c : 340). La narratrice et son père partagent une même « souffrance muette et inextricable » (Saint-Martin, 2010 : 134) vis-à-vis de leurs parents insensibles. Ce manque d'amour a non seulement hanté leur existence, il l'a orienté : le père, par son

insatiable désir de célébrité, et la fille, par son renoncement. C'est la mémoire qui tourmente ici les personnages et les empêche d'envisager un avenir. Le père et la fille sont des enfants blessés, obnubilés par les décombres d'un passé lointain. Ils sont condamnés à errer dans le présent (Chartrand, 1999 : D3). La narratrice s'efforce de construire sa vie à l'encontre des valeurs paternelles. Elle s'astreint ainsi à la mollesse, à l'authenticité, à l'anonymat et à la précarité. Son corps, ses attitudes et sa profession ont été dictés par un père angoissé²⁴. Selon Lequin, c'est le regard paternel qui a figé cette femme dans « l'immobilité intérieure » (Lequin, 2008c : 340). Dépourvue d'estime d'elle-même, elle ne réussit pas à entrer pleinement en relation avec les autres. Prise dans une spirale de haine et de mépris, elle n'espère qu'une chose, la chute de son père :

Je dévore les magazines où il est question de lui pour essayer de voir venir la faille qui le propulsera dans l'opprobre, dans l'échec, dans les mauvais sentiments, dans ce qui lui fermera la porte des magazines officiels et le reléguera aux journaux jaunes de vedettes dont l'encre salit les mains et qui se nourrissent de descentes aux enfers (*DJ* : 117).

Une filiation génétique et symbolique lie les deux personnages. En haïssant son père, elle se hait fatalement elle-même (Saint-Martin, 2010 : 134). Cette haine de soi explique sa volonté de ne pas être sauvée. Par ailleurs, la recherche de ses origines identitaires la ramène continuellement à la petite maison blanche entourée de sapins. Aussi, une fois la saison à l'école de ballet terminée, elle décide d'aller rendre visite aux habitants de la petite ville du Nord. Pour Kelly-Anne Maddox, ce voyage est une tentative de réconciliation avec des origines méconnues (Maddox, 2008 : 224). En effet, la protagoniste n'a pas revu sa famille depuis l'âge de douze ans, à l'occasion d'une veillée

²⁴ La narratrice explique dans ce passage comment son père lui a imposé de jouer du piano : « Le piano avait été une idée de mon père. J'avais fait ces études de façon sérieuse mais sans conviction. Le piano, c'était un effort de plus pour s'éloigner de la maison entourée de sapins. Je n'étais que l'objet de cet effort. Je m'en étais rendu compte très tard. J'étais déjà au conservatoire. Je n'avais pas réagi. Je ne sais pas me révolter, la révolte est emprisonnée avec le reste, dans ma graisse » (*DJ* : 141).

de Noël durant laquelle son père avait voulu montrer à sa famille à quel point il réussissait dans la métropole :

Il lançait des noms de personnalités célèbres au-dessus de la table du réveillon et personne ne l'écoutait [...] La conversation revenait sur le prix du bois de chauffage, sur les contrats de déneigement que mon oncle allait ou non obtenir. Mon père s'était mis à crier, nous avons dû nous habiller et nous étions repartis en pleine nuit pour rentrer chez nous [...] Un peu plus tard, il avait arrêté la voiture et il avait vomi dehors à une dizaine de pieds de nous [...] Lorsqu'il était revenu dans la voiture, il avait dit qu'ils étaient morts, tous, que c'était fini (*DJ* : 46).

En retournant dans le Nord, elle brave l'« interdit » (*DJ* : 124) imposé par son père. C'est sa ressemblance physique avec ses tantes et sa grand-mère qui la frappe d'abord. Toutefois, elle réalise qu'elle ne connaît pas ces gens ni leurs coutumes sociales. Elle a même de la difficulté à suivre leurs propos (*DJ* : 136). Pendant le souper avec ses grands-parents, elle n'ouvrira pas la bouche – son grand-père, indifférent à sa venue, ne déroge pas à ses habitudes – ni plus tard, à l'arrivée de ses oncles et de sa tante pour le dessert. Comme le note Maddox, elle éprouve un profond « sentiment d'étrangeté » (Maddox, 2008 : 225) dans cette maison. Avant d'aller se coucher, elle se questionne à nouveau sur les motifs de son voyage. Lorsque sa grand-mère lui demande la raison de sa visite, elle répond : « pour voir » (*DJ* : 138). Elle insiste sur le fait que, contrairement à ce que son père avait laissé supposer, cette femme n'est certainement pas « idiote » (*DJ* : 136 et 138). Par ailleurs, dans ce lieu, l'obésité de la narratrice n'est pas une source de discrimination et d'exclusion. Elle se retrouve au sein d'une communauté qui se situe en marge des artifices sociaux de la minceur (Maddox, 2008 : 225). Elle ne ressent pas l'envie de se dissimuler, quand sa grand-mère la regarde. Au contraire, « il [lui] semble qu'il y a des siècles que [elle] n'[a] pas pensé à [s]a graisse » (*DJ* : 138-139). En côtoyant la famille de son père, l'héroïne prend conscience de la principale cause de son malaise

identitaire. Elle est reliée au mépris et à la honte de son père à son égard. Sa souffrance réside essentiellement dans son regard, ses paroles et son angoisse.

Parallèlement à cela, la narratrice s'attriste de la distance qui s'installe entre elle et Paul. Face aux projets professionnels de son ami, elle est à jamais confinée dans l'enceinte du conservatoire (*DJ* : 141), enfermée dans un métier qu'elle n'a pas choisi. C'est à ce moment précis que son père fait irruption dans son appartement. Furieux, il la questionne, sans lui laisser le temps de s'expliquer. Elle a non seulement transgressé l'interdit paternel, mais elle a aussi créé un nouveau sujet de honte pour sa famille. En effet, sa mère lui a raconté que cette femme « vieille et triste » (*DJ* : 142) était arrivée inopinément chez eux. Le geste despotique du père lui rappelle l'emprise qu'il exerce sur sa vie. Il ravive l'animosité de la narratrice et déclenche une rage meurtrière. Exaspérée par la colère et les cris de son père, la protagoniste se détourne de lui, afin de se calmer :

J'ouvre ma boîte de métal où je range mes biscuits aux amandes. J'ai besoin de sentir leur texture, d'abord avec mes doigts puis avec mes dents. J'entends alors un cri. Il m'arrache la boîte des mains et la lance du bout de ses bras. Le couteau suisse de Mel est sur l'étagère juste derrière lui. Après le fracas de la boîte contre le mur, il cesse de parler. Je prends le couteau. Je vois le cou gras de mon père et les veines enflées par la colère et les cris. Je tranche, là où je vois les veines. Le sang surgit. Mon père est étonné, il tente d'atteindre son téléphone cellulaire. Je replonge le couteau. Je n'arrive pas à le reprendre. Je le laisse là. Mon père tombe sur le plancher. Je le surveille. Il a plusieurs soubresauts, mais il n'arrive pas à se relever [...] Je ramasse la boîte de biscuits et je commence à en manger (*idem*).

Après son crime, elle demeure immobile devant le cadavre et contemple la flaque de sang qui se forme sous ses épaules (*DJ* : 142-143). En définitive, le seul face-à-face avec son père sera mortel. Selon Lori Saint-Martin, ce parricide est une forme d'affranchissement : « Comme le père incestueux, mais autrement, celui-ci a imposé son corps à sa fille. En somme, le père est encore trop proche (après avoir été trop lointain à cause du divorce), à

la fois par l’envahissement génétique et par sa présence dans la cuisine de sa fille » (Saint-Martin, 2010 : 135-136). Seule, assise dans les escaliers de son immeuble, elle attend calmement la police et rêve des journaux à scandales qui rapporteront le décès de la star. Ce qui consacrera sa victoire. Le meurtre semble être une source d’apaisement pour le personnage : « J’ai pensé au Juif qui chargeait des camions, à la lumière de l’aube. Je me suis souvenue de sa paix » (*DJ* : 143). Elle parle ici du vieil homme qui assure la distribution des journaux et revues de la ville aperçu lors d’une promenade nocturne avec Mel (*DJ* : 48-49). L’évocation de l’aube représente la renaissance symbolique de la jeune femme (Maddox, 2009 : 76). Elle a enfin réussi à sortir de son inertie, elle a eu le courage de réagir, afin de se libérer du joug de son père. Ainsi, comme le souligne Lucie Lequin, « la prison familiale est détruite, la clôture abolie » (Lequin, 2005 : 346). Délivrée de son mal, la narratrice peut devenir elle-même. Consciente de son crime, elle ne cherche pas à fuir. Car, cette fois, la marginalisation et l’exclusion seront un emprisonnement choisi. Nous pouvons d’ailleurs noter que la thématique du parricide traverse plusieurs œuvres de Lise Tremblay. En effet, Simon, dans *La Pêche blanche*, rêve d’étrangler son père, tandis que Steeve, dans *La Héronnière*, passe à l’acte pour être lui-même enfin. Tuer le père ne serait-il pas alors une tentative d’affranchissement ou, plus simplement, un geste qui permet au sujet de grandir ? (Saint-Martin, 2010 : 137) Il s’agit vraisemblablement d’un effort désespéré pour enterrer le passé, afin de s’inscrire dans le présent.

*
* *

La narratrice obèse, dans *La Danse juive*, ne correspond pas aux standards de beauté modernes, définis autour de l'idéal de minceur et de jeunesse éternelle. Elle souffre du regard réprobateur de son entourage. Pour lutter contre son sentiment d'exclusion, elle se retire progressivement du monde et tombe dans l'autodénigrement et le dédain. Elle sombre dans une certaine complaisance, acceptant d'être une victime passive. En cela, le personnage de l'obèse incarne le marginal. De plus, la narratrice vit dans un ailleurs lointain, celui des souvenirs douloureux de sa jeunesse. Emprisonnée à l'intérieur d'elle-même, elle ne parvient pas à s'intégrer dans cette société qui, par ailleurs, ne lui accorde aucune place. En effet, l'impossible identification de l'obèse à son corps provoque un profond déchirement identitaire. Elle ne se reconnaît pas dans cette masse difforme qui est à la fois autre et sienne. Par ailleurs, l'héroïne souffre des silences familiaux qu'elle a l'impression de porter dans sa chair. Chaque couche de graisse cache un manque, un traumatisme, une humiliation. Tout la ramène inlassablement à ce père qui lui a légué ses gênes et ses maux. Il est à l'origine de son mal de vivre. Le parricide semble ainsi l'unique moyen de combattre le mépris pour réussir, enfin, à exister. Nous terminerons en reprenant la conclusion de Lucie Lequin, dans « Le Corps archiviste », où elle revient sur la question d'espace d'appartenance :

L'espace est à penser à partir d'un point de vue ou d'un savoir [...] La notion d'espace est nécessairement plurielle. Enfin, il est difficile d'être dans le monde sans être au monde, vieille question reprise, semble-t-il, par chaque jeune génération pour qui elle est, alors, nouvelle [...] La société, le monde, est toujours déjà là. L'être, lui, elle, doit accepter sa solitude et s'accepter pour s'ouvrir à l'autre. Seul le rapport lucide à soi, à son corps, à ses émotions permet d'arriver véritablement à soi et peut-être d'entrer dans l'affection, d'en donner et d'en recevoir, au niveau intime comme au niveau social (Lequin, 2005 : 349).

CONCLUSION

Le décentrement des référents sociaux fragilise considérablement l'individu moderne. La famille, la religion et la nation représentaient les forces intérieures qui lui permettaient d'affronter le poids de l'existence. Dépourvu d'ancrage identitaire préétabli, l'être vogue interminablement à la recherche de lui-même. En ce sens, Gilles Lipovetsky note une augmentation des perturbations de l'humeur et des troubles psychologiques :

Moins les normes collectives nous commandent dans le détail, plus l'individu se montre tendanciellement faible et déstabilisé. Plus l'individu est socialement mobile, plus apparaissent des manifestations d'épuisement et des "pannes" subjectives; plus on veut vivre libre et intensément, plus s'accroissent les expressions de la peine de vivre (Lipovetsky, 2004 : 122).

C'est à partir d'un constat similaire que Pierre Ouellet formule l'idée d'une sensibilité migratoire. La notion de migrance n'est plus exclusivement attribuée à la figure littéraire de l'étranger. En effet, le contexte contemporain demande une déconstruction de cette figure singulière. *L'étranger*, le *penseur*, le *fou* et l'*obèse* mis en scène dans les romans étudiés expérimentent, certes de façon différente, un isolement social et un malaise identitaire. À partir de leur rapport au monde, de leur relation avec l'autre et inévitablement avec eux-mêmes, ces quatre personnages vivent une migrance intérieure. Pierre Ouellet parle d'un mouvement interne par lequel il n'est plus forcément question de *transport d'un lieu à un autre*, mais plutôt d'un *éloignement* du familier tout en restant

chez soi ou encore d'une *transgression* de la norme, des valeurs ou simplement du réel. Les quatre personnages tendent davantage vers un déplacement symbolique, ce qui renvoie au texte de Julia Kristeva et à l'idée que l'étranger « nous habite : il est la face cachée de notre identité, l'espace qui ruine notre demeure, le temps où s'abîme l'entente et la sympathie » (Kristeva, 1988 : 9).

Récapitulons les constantes dégagées dans notre analyse des quatre romans. Par son emploi d'enseignante dans une école juive orthodoxe, Alice dans *Hadassa* pénètre dans un univers inconnu malgré la proximité géographique de la communauté. Elle traverse ainsi la frontière énigmatique qui sépare son milieu et celui des *hassidim*. L'écart est si important que l'héroïne considère le territoire hassidique comme une petite nation. Tous les matins, elle *migre* alors dans ce pays-nation à l'intérieur de son pays. Le déplacement physique est local et fort limité, mais l'altérité qu'elle éprouve est celle que subit l'étranger. Sa différence est religieuse, culturelle, langagière, vestimentaire et comportementale. Au sein de l'établissement, Alice incarne le monde extérieur. Mais c'est uniquement dans le rapport avec les autres femmes de l'école que l'enseignante fait l'expérience de cette mise à l'écart. Néanmoins, la protagoniste ne souffre pas de cette situation. Bien au contraire, elle tire partie de sa nouvelle proximité avec ce groupe inaccessible pour comprendre son fonctionnement, ses traditions et surtout, pour découvrir ses secrets. Myriam Beaudoin décrit ce magnifique mouvement vers l'autre où s'échangent deux savoirs : un apprentissage religieux pour Alice et une découverte de la littérature profane pour ses élèves. Bien que fort prudente et timide, cette découverte est

néanmoins pour les jeunes filles hassidiques une initiation à une culture qui, malgré sa proximité géographique, est inconnue.

Dans *Le Cri des oiseaux fous*, Vieux Os vit un double exil : un bannissement politique et une migration intérieure. En raison de sa profession, le jeune homme est contraint de fuir son pays par crainte de représailles politiques. Toutefois, cet exil forcé n'est pas à l'origine de son mal-être existentiel. C'est son manque d'engagement contre le pouvoir, son refus de la doxa politique et sa passion pour la culture qui le marginalisent aux yeux de ses camarades. Ainsi, sa frivolité ne peut tout à fait s'exprimer dans cet environnement « surpolitisé » où toute action a une connotation politique. Son départ accentue alors uniquement son sentiment d'étrangeté. Dans l'attente de sa fuite tenue secrète, Vieux Os se situe dans un entre-deux, entre son passé haïtien et son avenir d'immigré. Seul dans la nuit, il erre dans sa ville natale avec en tête, l'image de son père détruit par l'exil politique. Dany Laferrière souligne ici que le sentiment de déchirement identitaire peut être expérimenté dans sa propre communauté.

L'esprit malade de Radwan dans *Le Fou d'Omar* le porte en dehors du sens, en dehors du temps et surtout en dehors de lui-même. Il n'est plus question ici d'un déplacement culturel ou physique, mais plutôt d'un déplacement métaphorique. La folie détruit les fondements identitaires du personnage, il a la sensation de ne plus être lui-même, d'être dépossédé de son corps et de sa pensée. Alors, la maladie régit non seulement son mal, mais aussi son existence. Il est, en d'autres mots, victime de lui-même. Le décès du père lui permettra cependant d'accepter enfin sa condition. L'accepter, c'est ne plus vivre dans le déni et déjà s'accepter un peu soi-même. Dans ce roman, Abla Farhoud montre que l'origine de la migration est multiple. Le destin du frère

cadet, Pierre Luc/Rawi, en est un autre exemple. Cet écrivain vit un déchirement personnel entre ses deux identités. Sa vie se résume à une négation de son identité familiale (que traduit le changement de nom) et une fuite de la réalité (qui prend place à travers son éloignement géographique et son métier d'écrivain), de vaines tentatives visant à le délester du poids de la souffrance causée par la maladie.

Un peu comme le penseur, la narratrice dans *La Danse juive* transgresse les attentes physiques exprimées par la société. Sa grosseur représenterait en quelque sorte une opposition, un refus de se soumettre à la pression sociale qui non seulement juge les gens sur leur apparence, mais impose une image idyllique et inatteignable de la femme. Son corps obèse la met à distance du corps social. Autrement dit, c'est son surpoids qui induit sa marginalité. Cette exclusion l'incite à se replier sur elle-même et à préférer exister dans la marge, voire dans l'indifférence des autres. L'héroïne devient alors spectatrice de ce monde qui l'entoure. Mais son mal de vivre est plus ancien et trouve ses racines dans le passé familial. Son obésité est alors le symbole de l'accumulation des humiliations et des malheurs subis par les autres, surtout ceux de son père. L'absence d'amour parental éprouvée par cette femme restée une adolescente enragée contre le monde l'a dépourvue de confiance en elle et d'une autonomie qui lui aurait permis de se réaliser. Pour s'affranchir de ce *poids*, elle devra sortir de son inertie et affronter ses parents. Lise Tremblay exploite la figure du marginal pour parler du manque d'ancrage et d'appartenance au milieu.

Dans le contexte actuel, les notions de migration et d'exil demandent d'être pensés autrement; plus uniquement comme un déplacement physique d'un lieu tangible à un

autre, mais aussi comme un déplacement symbolique né d'un passage à l'autre, d'une tentative de transgression ou encore une épreuve intérieure. Nous avons proposé dans ce mémoire de maîtrise des études romanesques selon l'angle d'approche de l'esthésie migrante formulé par Pierre Ouellet. Cette perspective considère la migration sous toutes ces formes, en mettant l'accent sur la similarité d'expérience des personnages, sans regard à l'origine ethnique ou l'appartenance culturelle des auteurs. L'esthésie migrante rapproche des auteurs à partir de leurs ressemblances littéraires et non de leur origine. Dès lors, les composantes biographiques des écrivains s'avèrent quasiment négligeables. L'important dans cette approche est l'examen de l'épreuve intérieure vécue par les personnages. En somme, repenser l'écriture migrante comme une façon d'être au monde permet à la fois de mettre l'accent sur le texte, de décroiser le corpus et de répondre aux craintes de ghettoïsation et d'ethnicisation.

Ainsi, notre étude montre que l'étranger, le penseur, le fou et l'obèse font l'expérience, certes de façon différente, de l'exclusion sociale, du repli sur soi et du manque d'ancrage. À partir de leur rapport au monde, de leur relation avec l'autre et inévitablement avec eux-mêmes, ces quatre figures vivent une migration intérieure. Ces romans récents sont des récits de marche vers soi, où les personnages sont à la recherche d'eux-mêmes. Ces derniers sont en manque d'ancrage identitaire, voire hors place ou sans place : Alice est à la recherche d'elle-même dans une communauté qui lui est étrangère; à la veille de son départ, Vieux Os vit dans un entre-deux temporel et culturel; l'aliénation mentale de Radwan le dépossède de lui-même; enfin, la narratrice obèse porte en elle le poids du manque d'amour. L'idée de *trouver sa place* se retrouve dans les quatre romans. À des degrés différents, les personnages font l'expérience des effets du

déplacement physique, symbolique et intérieur. Incontestablement, ils sont des *déplacés*, pour reprendre la formule de Pierre Ouellet. Ce déchirement est moins présent dans le roman de Myriam Beaudoin, l'auteure insiste davantage sur le dialogue interculturel. *Hadassa* est la seule œuvre qui présente une aventure dans l'altérité n'émanant ni d'un mal de vivre ni d'un danger immanent, mais d'un déplacement émotif et intellectuel vers un milieu fermé. Vieux Os, Radwan et la femme obèse tentent, quant à eux, de se raccrocher à la vie. Ils ne réussissent pas à s'inscrire dans le présent et à occuper l'espace. Pour essayer de résoudre leur mal-être, ils se tournent vers leur passé, en quête de réponses ou de réconfort. Comme l'affirme Henri Michaux, « [l]a difficulté est de trouver l'endroit où l'on souffre » (Michaux, 1966 : 202). Le penseur, le fou et l'obèse espèrent qu'en identifiant leur malaise, ils atteindront une certaine libération. La libération est certes partielle, mais le déplacement vers soi qu'elle initie s'avère tout aussi important.

De plus, la présence de l'esthésie migrante des œuvres d'auteurs venus d'ici et d'ailleurs permet de réorienter l'analyse littéraire. Un grand nombre de textes gagnerait à être étudiés selon l'essai de Pierre Ouellet. Nous pensons entre autres à *La Traversée de la ville* de Michel Tremblay, à *Cartes postales de l'enfer* de Neil Bissoondath, à *Seuls* de Wajdi Mouawad ou encore à *La Petite fille qui aimait trop les allumettes* de Gaétan Soucy.

BIBLIOGRAPHIE

I. Corpus principal

BEAUDOIN, Myriam (2006), *Hadassa*, Montréal, Éditions Leméac.

FARHOUD, Abba (2005), *Le Fou d'Omar*, Montréal, VLB Éditeur.

LAFERRIÈRE, Dany (2000), *Le Cri des oiseaux fous*, Outremont, Lanctôt Éditeur.

TREMBLAY, Lise (1999), *La Danse juive*, Montréal, Éditions Leméac.

II. Corpus secondaire

BEAUDOIN, Myriam (2003), *Un petit bruit sec*, Montréal, Triptyque.

_____ (2009), *33, chemin de la Baleine*, Montréal, Éditions Leméac.

BISSOONDATH, Neil (2009 [2008]), *Cartes postales de l'enfer*, Montréal, Boréal.

FARHOUD, Abba (1997), *Jeux de patience*, Montréal, VLB Éditeur, Théâtre, pièce de théâtre créée en mars 1992.

_____ (1998), *Le Bonheur a la queue glissante*, Montréal, L'Hexagone, coll. « Fictions ».

_____ (1998 [1993]), *Les Filles du 5-10-15¢*, Montréal, Éditions Lansman, coll. « Noctures théâtre », pièce de théâtre créée en 1986.

_____ (1999), *Maudite Machine*, Trois-Pistoles, Éditions Trois-Pistoles, Inédits.

LAFERRIÈRE, Dany (1997), *La Chair du maître*, Outremont, Lanctôt Éditeur.

_____ (2000a), *J'écris comme je vis. Entretien avec Bernard Magnier*, Montréal, Lanctôt Éditeur.

_____ (2002 [1985]), *Comment faire l'amour avec un Nègre sans se fatiguer*, Montréal, VLB Éditeur.

_____ (2006 [1996]), *Pays sans chapeau*, Montréal, Boréal.

_____ (2009), *L'Énigme du retour*, Montréal, Éditions Boréal.

MOUAWAD, Wajdi (2002), *Visage retrouvé*, Montréal, Éditions Leméac/Actes Sud.

SHAKESPEARE, William (2006), *Roméo et Juliette*, traduction de l'anglais (Angleterre) par Pierre Jean Jouve et Georges Pitoëff, Paris, Flammarion.

SOUCY, Gaétan (1998), *La Petite fille qui aimait trop les allumettes*, Montréal, Boréal.

TREMBLAY, Lise (1994), *La Pêche blanche*, Saint-Lambert, Leméac.

____ (1997 [1990]), *L'Hiver de pluie*, Montréal, Bibliothèque Québécoise, coll. « Littérature ».

____ (2005 [2003]), *La Héronnière*, Montréal, Leméac, coll. « Babel ».

TREMBLAY, Michel (2008), *La Traversée de la ville*, Montréal, Éditions Leméac/Actes Sud.

ZIPORA, Malka (2006), *Lekhaim ! Chronique de la vie hassidique à Montréal*, traduit de l'anglais (Canada) par Pierre Anctil, Outremont, Les Éditions du passage.

III. Références théoriques

1. Ouvrages généraux en littérature québécoise

BIRON, Michel, François DUMONT et Élisabeth NARDOUT-LAFARGE (2007), *Histoire de la littérature québécoise*, Montréal, Boréal.

DUPUIS, Gilles et Klaus-Dieter ERTLER (dir.) (2007), *À la carte. Le roman québécois (2000-2005)*, Frankfurt, Peter Lang.

NEPVEU, Pierre (1999 [1988]), *L'Écologie du réel. Mort et naissance de la littérature québécoise contemporaine*, Montréal, Boréal, coll. « Boréal Compact 98 ».

WEIDMANN KOOP, Marie-Christine (dir.), *Le Québec à l'aube du nouveau millénaire : Entre tradition et modernité*, Québec, Presses de l'Université du Québec.

2. Écriture, esthétique et esthésie migrantes

ALBERT, Christiane (2005), *L'immigration dans le roman francophone contemporain*, Paris, Éditions Karthala.

BERNIER, Silvie (2002), *Les héritiers d'Ulysse*, Outremont, Lanctôt Éditeur.

BERROUËT-ORIOU, Robert (1986/1987), « L'effet d'exil », *Vice Versa*, n°17, p. 20-21.

BOURAOUI, Hédi (2005), *Transpoétique. Éloge du nomadisme*, Montréal, Mémoire d'encrier.

CARRIÈRE, Marie et Catherine KHORDOC (2008), *Migrance comparée / Comparing Migration. Les littératures du Canada et du Québec / The Literatures of Canada and Quebec*, Bern, Peter Lang.

CHAMBERS, Iain (1994), *Migrancy, Culture, Identity*, New York, Routledge.

DAHOUA, Kanaté et Sélom K. GBANOU (2008), *Mémoires et identités dans les littératures francophones*, Paris, L'Harmattan.

GIGUÈRE, Suzanne (dir.), *Passeurs culturels : une littérature en mutation*, Saint-Nicolas, Les Éditions de l'IQRC/Les Presses de l'Université de Laval.

KATTAN, Naïm (1978), *La Mémoire et la promesse*, Montréal, Éditions HMH, coll. « Constances ».

LIPOVETSKY, Gilles (2004), *Les Temps hypermodernes*, Paris, Bernard Grasset, avec Sébastien Charles.

MICHAUX, Henri (1966), *L'espace du dedans*, Paris, Gallimard.

MOISAN, Clément (2008), *Écritures migrantes et identités culturelles*, Montréal, Éditions Nota bene, coll. « Essais critiques ».

NEPVEU, Pierre et Gilles MARCOTTE (dir.) (1992), *Montréal imaginaire*, Montréal, Fides.

_____ (2001), « Préface », dans Suzanne GIGUÈRE (dir.), *Passeurs culturels : une littérature en mutation*, Saint-Nicolas, Les Éditions de l'IQRC/Les Presses de l'Université de Laval, p. 9-13.

NOUSS, Alexis (2003), « Expérience et écriture du post-exil », dans Pierre OUELLET (dir.), *Le Soi et l'autre : L'énonciation de l'identité dans les contextes interculturels*, Québec, Les Presses de l'Université de Laval, coll. « Inter Cultures », p. 23-34.

OUELLET, Pierre (dir.) (2003), *Le soi et l'autre : L'énonciation de l'identité dans les contextes interculturels*, Québec, Les Presses de l'Université de Laval, coll. « Inter Cultures ».

_____ (2005 [2003]), *L'Esprit migrateur, essai sur le non-sens commun*, Montréal, VLB Éditeur et Le soi et l'autre.

SIMON, Sherry (1984), « Écrire la différence. La perspective minoritaire », *Recherches sociographiques*, vol. 25, n° 3, p. 457-465.

_____, Pierre L'HÉRAULT, Robert SCHWARTZWALD et Alexis NOUSS (1991), *Fictions de l'identitaire au Québec*, Montréal, XYZ Éditeur, coll. « Études et documents ».

BOLLE, Louis (dir.) (1987), *Marges et exils. L'Europe des littératures déplacées*, Bruxelles, Éditions du Labor.

VAUCHER GRAVILI, Anne de (2000), *D'autres rêves. Les écritures migrantes au Québec*, Actes du Séminaire international du CISQ à Venise, 15-16 octobre 1999, Venise, Supernova.

3. Théorie de l'altérité

FEUILLEBOIS, Eve, Zaïneb BEN LAGHA et Philippe DAROS (dir.) (2010), *Colloque international : Les Figures du marginal dans la littérature*, 12-16 avril, Paris, Université de Paris III, Sorbonne Nouvelle, [En ligne], <http://www.iran-inde.cnrs.fr/IMG/pdf/BrochureMarginal.pdf> (page consultée le 15 septembre 2010).

HAREL, Simon (dir.) (1992), *L'étranger dans tous ses états : Enjeux culturels et littéraires*, Montréal, XYZ, coll. « Théorie et littérature ».

KRISTEVA, Julia (1988), *Étrangers à nous-mêmes*, Paris, Fayard.

LANDOWSKI, Éric (1997), *Présences de l'autre : Essais de socio-sémiotique II*, Paris, Presse universitaire de France, coll. « Formes sémiotiques ».

LAUPIES, Frédéric (1999), *Leçon philosophique sur autrui*, Paris, Presses Universitaires de France, coll. « Major ».

OUELLET, Pierre et Simon HAREL (dir.) (2007), *Quel autre ? L'altérité en question*, Montréal, VLB Editeur & Le soi et l'autre.

PATERSON, Janet M. (2004), *Figures de l'Autre dans le roman québécois*, Québec, Éditions Nota Bene, coll. « Littérature(s) ».

SIBONY, Daniel (1991), *L'entre-deux, l'origine en partage*, Paris, Éditions du Seuil.

4. Autres

BENVENISTE, Émile (1966), *Problèmes de linguistique générale*, Paris, Gallimard, t. 1, coll. « Bibliothèque des Sciences humaines ».

DIDIER, Béatrice (2002), *Le Journal intime*, Paris, Presses Universitaires de France, coll. « Littératures modernes ».

GENETTE, Gérard (1972), *Figures II*, Paris, Éditions du Seuil, coll. « Poétique ».

GOLDMANN, Lucien (1964), *Pour une sociologie du roman*, Paris, Gallimard, coll. « Tel ».

GIRARD, Céline (2007), « L'écriture de l'obsession du corps-vécu dans l'espace pulsionnel et impur de la ville chez Lise Tremblay, Pauline Harvey et Francine Noël », dans Daniel MARCHEIX et Nathalie WATTEYN (dir.), *L'Écriture du corps dans la littérature québécoise depuis 1980*, Limoges, Pulim, coll. « Espaces Humains », p. 247-259.

PELLETIER, Jacques (dir.) (1994), *Littérature et société*, Montréal, VLB Éditeur, coll. « Essais critiques ».

REY, Alain (dir.) (1992), *Dictionnaire historique de la langue française*, Paris, Dictionnaires Le Robert, t. 1.

ROBIN, Régine (1988), « De la sociologie de la littérature à la sociologie de l'écriture ou le projet sociocritique », *Médiations du social : recherches actuelles*, n° 70, mai, p. 99-109.

SAINT-MARTIN, Lori (2010), *Au-delà du nom. La question du père dans la littérature québécoise actuelle*, Montréal, Les Presses de l'Université de Montréal.

SARTRE, Jean-Paul (1948), *Qu'est-ce que la littérature ?*, Paris, Gallimard, coll. « Folio / Essais ».

IV. Références critiques des auteurs étudiés (liste sélective)

1. Myriam Beaudoin

ARNOLD, Janice (2006), « Chassidim focus of young Quebec novelist », *Canadian Jewish News*, 21 décembre, [En ligne], <http://www.myriambeaudoin.com/hadassa.html> (page consultée le 15 septembre 2009).

BROCHU, André (2007) « Litotes de la passion », *Lettres québécoises*, printemps, [En ligne], <http://www.myriambeaudoin.com/hadassa.html> (page consultée le 15 septembre 2009).

DESMEULES, Christian (2006), « L'autre monde, Myriam Beaudoin », *Le Devoir*, Cahier spécial du Salon du livre de Montréal, 12 novembre, [En ligne], <http://www.myriambeaudoin.com/hadassa.html> (page consultée le 15 septembre 2009).

FORTIN, Marie-Claude (2006), « Les petites filles modèles », *La Presse*, 24 septembre [En ligne], <http://www.myriambeaudoin.com/hadassa.html> (page consultée le 15 septembre 2009).

LAPOINTE, Martine-Emmanuelle (2007), « Comment juger le monde ? », *Voix et Images*, vol. 32, n° 3, printemps, p. 132-138.

LAURIN, Danielle (2006), « Secrets et interdits », *Le Devoir*, 2 septembre, [En ligne], <http://www.myriambeaudoin.com/hadassa.html> (page consultée le 15 septembre 2009).

MARCOTTE, Gilles (2007), « Personnages d'un autre monde » *L'Actualité*, Édition spéciale 30^e anniversaire, décembre, [En ligne], <http://www.myriambeaudoin.com/hadassa.html> (page consultée le 15 septembre 2009).

SINGER, Mathilde (2006), « *Lekhaim !* Outremont cascher », *Voir*, Société, 11 mai, [En ligne], <http://www.voir.ca/publishing/article.aspx?article=41773§ion=11> (page consultée le 15 septembre 2009).

2. Abla Farhoud

BOUSTANI, Carmen (2003), « Construction et représentation du *parler* d'une femme illettrée », *Effets du féminin. Variations narratives francophones*, Paris, Éditions Karthala, p. 63-76.

CARRIÈRE, Marie et Catherine KHORDOC (2006), « Deuils au pluriel : Sur deux textes d'Abla Farhoud », *Voix et images*, vol. 31, n^o 3, printemps, p. 105-125.

CRÉPEAU, Jean-François (2005), « Le ghetto de l'amour filial ou de la convergence des destinées », *Lettres québécoises*, n^o 120, hiver, p. 25.

DESMEULES, Christian (2005), « Entretien avec Abla Farhoud : La folie comme métaphore », *Le Devoir*, Livres, samedi 12 mars, p. F3.

FORTIN, Marie-Claude (2005), « La vie devant soi », *La Presse*, Lectures, dimanche 20 mars, p. ARTS ET SPECTACLES3.

GIGUÈRE, Suzanne (2005), « Déflagration », *Le Devoir*, Livres, samedi, 11 juin, p. F3.

LEQUIN, Lucie (2004), « Abla Farhoud et la fragilité du Bonheur », *Rocky Mountain Review of Language and Literature*, vol. 58, n^o 1, Spring, [En ligne], <http://rmmla.wsu.edu/ereview/58.1/articles/lequin.asp> (page consultée le 10 mars 2010).

_____ (2008a), « Trajectoires trans-locales de l'imaginaire au féminin », *Intercâmbio*, 2a. série, n^o 1, Porto, Instituto de Estudos Franceses da Faculdade de Letras da Universidade do Porto, p. 13-31.

MARCHEIX, Daniel (2008), « Migration, folie, écriture et formes de vie dans les romans d'Abla Farhoud », dans Marie CARRIÈRE et Catherine KHORDOC (éd.), *Migrance comparée / Comparing Migration. Les littératures du Canada et du Québec / The Literatures of Canada and Québec*, Bern, Peter Lang, coll. « Littératures de langue française », vol. 5, p. 223-236.

MAROIS, Sylvain (2005), « Abba Farhoud : Sublimation spleenétique (entrevue) », *Nuit Blanche*, n° 100, automne, p. 16-20.

3. Dany Laferrière

BIRON, Michel (2000), « Lettre à un étudiant », *Voix et Images*, vol. 25, n° 3, p. 582-587.

CHARTRAND, Robert (2000), « La mort, l'amour, la vie », *Le Devoir*, 25 mars, Section Livres, Romans québécois, p. D3.

COLIN-THÉBAUDEAU, Katell (2003), « Dany Laferrière exilé au "Pays sans chapeau" », *Tangence. Figures de l'exil dans les littératures francophones*, n° 71, hiver, p. 63-71.

ENNAÏLI, Leïla (2008), « L'écriture migrante et le tremblement de l'écriture dans *Le fou d'Omar* d'Abba Farhoud », dans Marie-Christine WEIDMANN KOOP (dir.), *Le Québec à l'aube du nouveau millénaire : Entre tradition et modernité*, Québec, Presses de l'Université de Québec, p. 214-220.

LUCAS, Rafael (2002), « L'esthétique de la dégradation dans la littérature haïtienne », *Revue de littérature comparée*, n° 302.

MATHIS-MOSER, Ursula (2007) « *Le cri des oiseaux fous* de Dany Laferrière », dans Gilles DUPUIS et Klaus-Dieter ERTLER, (dir.), *À la carte. Le roman québécois (2000-2005)*, Frankfurt, Peter Lang, p. 217-241.

MUNRO, Martin (2007), *Exile and Post-1946 Haitian Literature. Alexis, Depestre, Ollivier, Laferrière, Danticat*, Liverpool, Liverpool University Press, Contemporary French and Francophone Cultures 7.

4. Lise Tremblay

BIRON, Michel (1999), « Obscénités du roman contemporain », *Voix et images*, vol. 24, n° 3, 72, p. 598-604.

_____ (2000), « Lettre à un étudiant », *Voix et Images*, vol. 25, n° 3, p. 582-587.

CARON, Jean-François (2009), « Lise Tremblay : pour ne pas perdre le Nord », *Lettres québécoises*, hiver, n° 136, p. 6-8.

CHARTIER, Daniel (2007), « *La Danse juive* de Lise Tremblay », dans Gilles DUPUIS et Klaus-Dieter ERTLER (dir.), *À la carte. Le roman québécois (2000-2005)*, Frankfurt, Peter Lang, p. 405-425.

CHARTRAND, Robert (1999), « L'achèvement du père, enfin », *Le Devoir*, Livres, samedi, 27 février, p. D3.

JARRY, Johanne (1999), « Faire des livres pour se connaître », *Nuit blanche*, été, n° 75, p. 12-15.

JOUBERT, Lucie (2001), « Le monde de Lise Tremblay : Montréal, île maudite, refuge ou no woman's land ? », *University of Toronto Quarterly*, été, vol. 70, n° 3, p. 717-726.

LEQUIN, Lucie (2005), « Le corps archiviste », *Revue des Lettres et de Traduction*, n° 11, Université Saint-Esprit de Kaslik, Liban, p. 335-349.

_____ (2008b), « Étrangères de l'intérieur », *Interfaces Brasil /Canadá*, Rio Grande, n° 9, p. 67-84.

_____ (2008c), « Pères manqués, filles manquées ou l'importance de repenser la figure du père », *Revue des Lettres et de Traduction*, Université Saint-Esprit de Kaslik – Liban, n° 13, p. 329-345.

MADDOX, Kelly-Anne (2008), « Espaces mémoriels, espaces identitaires : *Le Pavillon des miroirs* de Sergio Kokis et *La Danse juive* de Lise Tremblay », dans Kanaté DAHOUDA et Sélom K. GBANOU, *Mémoires et identités dans les littératures francophones*, Paris, L'Harmattan, p. 217-227.

_____ (2009), « The impact of mass media representations of body image on personal identity in Lise Tremblay's *La Danse juive* », *Rocky Mountain Review*, vol. 63, n°1, p. 60-78.

MARCOTTE, Gilles (1999), « Deux histoires de révolte : Jacques Godbout et le jésuite en rupture de ban; Lise Tremblay et la "grosse femme" », *L'Actualité*, vol. 24, n° 6, 1^{er} mai, p. 89.

MARTEL, Réginald (1999), « La petite musique de La Danse », *La Presse, Zap*, dimanche 28 février, p. B5.

OPREA, Denisa (2005), « La Vie de trop : Incursion dans l'univers de Lise Tremblay », *Québec français*, n° 137, printemps, p. 50-53.

PARÉ, Yvon (2009), « La fatalité héréditaire chez Lise Tremblay », *Lettres québécoises*, hiver, n° 136, p. 10-11.

TREMBLAY, Lise (2009), « Autoportrait », *Lettres québécoises*, hiver, n° 136, p. 5.

V. Autres ouvrages de référence

1. La dictature haïtienne

BELLEGARDE-SMITH, Patrick (2004 [1990]), *Haiti: The Breached Citadel*, Toronto, Canadian Scholars' Press Inc.

FERGUSON, James (1987), *Papa Doc, Baby Doc. Haiti and the Duvalier*, New York, Basil Blackwell.

HURBON, Laënnec (1987), *Comprendre Haïti : Essai sur l'État, la nation, la culture*, Paris, Éditions Karthala.

LECONTE, Frantz-Antoine (dir.) (1999), *En grandissant sous Duvalier : L'agonie d'un État-nation*, Figeac, Collection Marrons du savoir.

SAINT-GÉRARD, Yves (1984), *Haïti, l'enfer au paradis. Mal développement et troubles de l'identité culturelle*, Toulouse, Eché Éditeur.

2. L'obésité

BOËTSCH, Gilles et Dominique CHEVÉ (dir.) (2000), *Le corps dans tous ses états : Regards anthropologiques*, CNRS Éditions, coll. « CNRS Anthropologie ».

DURET Pascal et Peggy ROUSSEL (2003), *Le corps et ses sociologies*, Paris, Nathan, coll. « Université ».

MARSAUDON, Éric (2004), *L'obésité : Causes, conséquences, réponses*, Paris, Hermann, Éditeur des Sciences et des Arts, coll. « Savoir : Sciences ».

RIGAUD, Daniel (2007), *L'Obésité. Le mal du siècle*, Paris, Milan, coll. « Les Essentiels Milan ».

VIGARELLO, Georges (2010), *Les métamorphoses du gras. Histoire de l'obésité*, Paris, Éditions du Seuil.

3. La maladie mentale

BRENOT, Philippe (2007 [1997]), *Le Génie et la folie*, Paris, Éditions Odile Jacob.

CARALP, Évelyne (1999), *Ces maladies mentales nommées folie*, Toulouse, Éditions Milan, coll. « Les Essentiels Milan ».

FEDER, Lillian (1980), *Madness in Literature*, Princeton, Princeton University Press.

JACCARD, Roland (2004 [1979]), *La Folie*, Paris, Presses Universitaires de France, coll. « Qui sais-je ? », septième édition.

4. La religion hassidique

HANDFIELD, Catherine (2008), « Les juifs de Sainte-Agathe et leurs voisins se rapprochent », *La Presse*, 3 septembre, [En ligne], <http://www.cyberpresse.ca/actualites/200809/19/01-668147-les-juifs-de-sainte-agathe-et-leurs-voisins-se-rapprochent.php> (page consultée le 17 septembre 2009).

GUTWIRTH, Jacques (2004), *La Renaissance du hassidisme : de 1945 à nos jours*, Paris, Odile Jacob.

SCHOLEM, Gershom (1994 [1973]), *Les grands courants de la mystique juive*, Paris, Éditions Payot & Rivages.

WILLAR, Lisa (2003), *Soufisme et Hassidisme*, Paris, L'Harmattan.